



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE

Università degli studi del Piemonte Orientale

Dipartimento di Studi Umanistici

Corso di studi in Filologia Moderna Classica e Comparata

Tesi di laurea in Letterature Compare

Lo straniamento nella Lisistrata di Aristofane e nelle Heroides di Ovidio

Relatore: Prof. Stefania Irene Sini

Correlatore: Prof. Alice Borgna

Candidato: Alessio Pezzella

Matricola: 20029634

Anno accademico 2022-2023

INDICE

| | |
|--|-----------|
| RINGRAZIAMENTI | 4 |
| INTRODUZIONE | 6 |
| CAPITOLO 1 - Straniare, rinnovare | 16 |
| 1.1 Sguardi sulla fine imminente | 17 |
| 1.2 Una storia dello straniamento | 22 |
| 1.3 Lo straniamento come categoria critica del mondo antico tra <i>cancel culture</i> e complessità | 32 |
| CAPITOLO 2 - LISISTRATA | 41 |
| Capitolo 2.1 | 42 |
| 2.1.1 La bulè dei quattrocento: il colpo di stato oligarchico ad Atene. Il contesto storico e culturale di <i>Lisistrata</i> . | 42 |
| 2.1.2 i greci, la guerra e la pace. | 54 |
| 2.1.3 Bibliografia | 57 |
| Capitolo 2.2 | 59 |
| 2.2.1 Introduzione: una <i>Nike</i> insolita | 59 |
| 2.2.2 Studi sul femminile nel mondo antico: il dibattito sulla marginalità | 60 |
| 2.2.3 Reciprocità in Aristofane: <i>Lisistrata e Simposio</i> | 64 |
| 2.2.3.1 Reciprocità in un passo straniato di <i>Lisistrata</i> | 64 |
| 2.2.3.2 Reciprocità nel discorso di Aristofane nel <i>Simposio</i> di Platone | 67 |
| 2.2.4 Lo spazio femminile | 71 |
| 2.2.4.1 Spazi concreti | 71 |
| 2.2.4.2 Spazi rituali | 75 |
| 2.2.4.3 Le donne e la guerra | 82 |
| 2.2.5 Bibliografia | 85 |
| Capitolo 2.3 | 88 |
| 2.3.1 Introduzione | 88 |
| 2.3.2 «Il teatro scoppiò in lacrime». I drammi, le emozioni e le decisioni | 90 |
| 2.3.3. Previsioni e sconvolgimenti: dire qualcosa di nuovo | 94 |
| 2.3.3 Primo passo: lo straniamento e l'immedesimazione tradita (prologo e parodo) | 101 |
| 2.3.3.1 Cleonice, il primo <i>ponte empatico</i> . | 101 |
| 2.3.3.2 Lampitò, si può dire «pace» in dorico | 105 |

| | |
|--|------------|
| 2.3.3.3 «un rogo per bruciare le tue amiche». Parola autoritaria nel semicoro maschile | 110 |
| 2.3.4 Secondo Passo: rovesciare la follia (agone) | 116 |
| 2.3.4.1 Lo straniamento di <i>Lisistrata</i> | 118 |
| 2.3.4.2 La proposta di <i>Lisistrata</i> | 123 |
| 2.3.5 Terzo passo: corpi di uomini e corpi di donne | 126 |
| 2.3.5.1 Sterilità (parabasi) | 126 |
| 2.3.5.2 «Da quando se ne è andata non ho più gioie». Gli effetti dell'anti-carnevale su Cinesia e Mirrina. | 128 |
| 2.3.6 Hai un moscerino nell'occhio! (Ricostituzione dei semicori) | 132 |
| 2.3.7 Bibliografia | 135 |
| CAPITOLO 3 - HEROIDES | 141 |
| Capitolo 3.1 | 142 |
| 3.1.1 Casta, modesta e Tacita | 144 |
| 3.1.2 La nuova forza delle donne, il vecchio <i>mos</i> del <i>princeps</i> : le leggi matrimoniali di Augusto | 148 |
| 3.1.3 Calliope perde un metro: ironie, epica e il rapporto tra poesia e politica. | 154 |
| 3.1.4 Bibliografia | 163 |
| Capitolo 3.2 | 165 |
| 3.2.1 Tradire due generi: le <i>Heroides</i> tra convenzione epistolare e tradimento dell'elegia. | 165 |
| 3.2.2 Un'inattua(bi)le modello femminile: <i>Heroides</i> tra dissonanza e linguaggio giuridico | 178 |
| 3.2.2.1 Vedova, donna, esule: regina. Didone tra potere e debolezza. | 178 |
| 3.2.2.2 Ipsipile fa Medea, Medea fa Ipsipile | 183 |
| 3.2.2.3 Ermione: linguaggio giuridico e trauma | 194 |
| 3.2.2.4 Padre, perché mi chiedi di uccidere? | 200 |
| 3.2.3 Bibliografia | 207 |
| Conclusioni | 209 |

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio di cuore le mie due relatrici.

Prof. Stefania Sini, per tutti gli insegnamenti ricevuti da lei in questi 5 anni di studi universitari e per la grande fiducia che ha sempre riservato nei miei confronti.

Prof. Alice Borgna, perché è la risposta a tutti quelli che credono che i classicisti siano una categoria oziosa e poco incisiva.

Grazie ai miei genitori, Monica e Sossio, per tutto quello che mi hanno trasmesso.

Grazie a mia madre per la sua perseveranza: nonostante la disoccupazione e poi la malattia, ha avuto la forza di rimettersi in gioco e, tra mille sacrifici, ricominciare a costruire. Non dimenticherò mai tutto questo.

Grazie a mio padre che mi ha insegnato la bontà e la fiducia negli uomini, la voglia di agire sempre e solo per quello che è giusto e onesto e mai per interesse o prevaricazione.

Grazie a mia sorella Rossella a cui sono legato dall'affetto più grande. Ti appoggerò sempre, qualsiasi cosa farai, purché tu sia felice.

Grazie a Letizia per questi cinque anni e mezzo in cui siamo cresciuti insieme percorrendo le nostre rispettive strade. Sono felice per tutti i traguardi che hai raggiunto ed è bello vederti brillare sapendo quanto lavoro, fatica e passione ci metti.

Grazie a mia nonna Giacomina, che ha cresciuto me, mia sorella e mia cugina fin da piccolissimi, e ai miei nonni di Napoli Aldo e Rosa, che è sempre difficile salutare ogni volta che devo tornare su.

Grazie a mia cugina Ilaria e a tutta la mia famiglia del sud: i miei zii, prozii e i miei cugini Gianluca, Christian, Angelo, Rosa e Conny.

Grazie a tutti i miei amici e a tutti i miei compagni di studi: Margherita, Erika, Gaia, Sara, Riccardo, Marco, Francesco e tutti gli altri. Vi voglio bene.

Grazie a Rossella B. per la sua grande professionalità e umanità dimostrate in questi anni per me complessi.

Grazie a Francesco V. per l'amore e l'onestà con cui insegna lo yoga e ne divulga i concetti.

Dal momento che questa è una tesi magistrale, voglio ringraziare tutti i miei maestri e insegnanti, in particolare: Mariangela G.; Roberta S.; Gianfranco G.; Marco C. (riposa in pace); Annalisa F.; Alessandra B.; Gianni M.; Pierpaolo G.; Fiammetta F.; Alice Borgna e Stefania Sini.

Grazie agli allievi delle classi 4A, 3A e 1B (a.s. 2021-2022) e delle classi 5B, 3B, 3A e 1B (a.s. 2023-2024). Che ognuno di voi possa percorrere il proprio cammino con gioia.

«Alzo gli occhi verso i monti: da dove mi verrà l'aiuto?» Questa tesi è dedicata a Dino e Eleonora, che dai monti di Savio vegliano sempre.

INTRODUZIONE

Questa tesi nasce dalla mia prima esperienza di insegnamento.

Nel maggio del 2022 sono stato contattato per svolgere un mese di supplenza al liceo classico di Novara, che avevo frequentato fino a pochi anni prima. Ho così vissuto la mia prima esperienza di insegnamento in un contesto per me abbastanza confortevole, tra le mura della scuola che avevo frequentato e al fianco di volti a me noti. Nonostante ciò, si trattava comunque della primissima volta in cui ero io a stare dall'altra parte, nel pieno dell'ultimo mese di scuola e con tutta la burocrazia che ne consegue. Le classi con cui ho avuto a che fare sono state tre: una prima (o quarta ginnasio, per i tradizionalisti), dove insegnavo italiano, una terza e una quarta (prima e seconda liceo) dove le materie erano greco e latino. È con quest'ultima classe che ho avuto la possibilità di concepire il mese di lezioni che avrebbe poi ispirato questa tesi. A complicare le cose, però, c'era uno strumento che fino a pochi anni prima, in epoca pre-covid, non era minimamente concepibile potesse abitare il banco di uno studente delle scuole superiori: il tablet. Mi sono reso conto molto presto della rivoluzione che la sua presenza comportava. Fin dalla prima lezione, infatti, appena citavo un autore, un'opera o un verso, subito gli studenti trovavano informazioni a riguardo su siti a volte più, a volte meno attendibili. Ventiduenne alla prima esperienza, mi sono accorto che se la probabilità di cadere in strafalcioni era alta, ancora maggiore era quella di trovarmi in svantaggio rispetto a internet.

Il problema diventava ancora più evidente con le traduzioni dei passi di autore. Un tempo, da studente, i commenti ai passi in lingua dei professori erano oro colato di cui si cercava di perdere il meno possibile, per potersi poi muovere più agevolmente a casa. Ora, non più: le traduzioni erano già sui loro tablet, le analisi dei lemmi e delle strutture grammaticali pure.

Occorreva qualcosa di diverso affinché quel mese di lezioni non diventasse una semplice parentesi. Forte della libertà concessami e vincolato solo da alcune ultime valutazioni da dare, ho potuto muovermi con curiosità all'interno del programma di letteratura delle due materie, giunto nel pieno dei secoli d'oro di Atene (V secolo a.C.) e Roma (I secolo a.C.). Mi incuriosivano Aristofane e Ovidio; del primo mi affascinavano le tre commedie "femminili", e in particolare *Lisistrata*; del secondo, invece, mi aveva sempre attratto quella raccolta obliqua di lettere di eroine che è stata tramandata con il titolo *Heroides*. Gli studenti si sono mostrati disponibili e aperti a scoprire con me questi due lavori, per cui occorreva solo dar loro un metodo che permettesse di sviluppare un approccio scientifico e equilibrato ai testi: quello delle Letterature Comparete. Dopo una lezione introduttiva sulla storia e i metodi della comparatistica, ho affrontato in classe i due

autori che ci avrebbero permesso di mettere a confronto le due opere: Šklovskij e Bachtin.

Il primo soprattutto, con la sua teoria del procedimento dello straniamento, offriva uno strumento di indagine prezioso anche e soprattutto in virtù delle recenti applicazioni del concetto nell'ecocritica. Alla fine, non stavamo anche noi straniando un po' la nostra idea di letteratura greca e latina, muovendoci in quel modo?

La lettura delle due opere è avvenuta parallelamente, in lingua italiana, con alcuni passi in lingua originale, e collettivamente. Prima di ogni lezione, offrivo alla classe un rapido sguardo della critica sui due lavori, o un profilo storico dei contesti in cui erano sorti.

Come comparare due opere vicine, ma al tempo stesso distanti? Esauritasi la mia indimenticabile, prima esperienza da insegnante, è stato da questa domanda che ho iniziato a muovermi verso una teorizzazione di quel che era avvenuto.

Le *Heroides* e la *Lisistrata* sono opere che presentano forti punti di convergenza che rendono facile e abbastanza intuitiva una loro messa in parallelo: entrambe presentano un mascheramento dell'autore dietro delle voci femminili in grado di offrire sguardi obliqui e nuovi sulla realtà; entrambe queste esigenze artistiche stranianti nascono da contesti problematici, se non critici: ad Atene, il 411 a.C., anno del primo colpo di stato oligarchico; a Roma, il passaggio dalla repubblica al principato in epoca augustea.

Da queste convergenze nascono degli spunti di riflessione sul rinnovamento dello studio dei classici nella nostra epoca. In particolare, lo studio del mascheramento di autori maschi dietro a voci femminili permette di inserirsi all'interno della riflessione sulla decolonizzazione dei classici, ricercando ulteriori proposte di lettura dei classici antichi che possano dirsi *stranianti*. Da un lato, la possibilità di studiare come non solo noi, ma gli stessi antichi cercassero, anche se in occasioni rare e talvolta critiche, di affrontare la realtà e la cultura tradizionale da un punto di vista *altro* e diverso, in questi casi quello della parte femminile, impossibilitata, per motivi culturali e sociali, ad essere protagonista attiva del cambiamento della realtà. Dall'altro lato, i rischi della semiosi ermetica e di un'interpretazione infinita e sregolata dei classici. Donna Zuckerberg, nel suo *Not All Dead White Men* si è ampiamente occupata delle derive interpretative che proprio i classici hanno subito negli Stati Uniti durante l'era dell'imperante post-verità (Zuckerberg 2018). Un intero capitolo del libro è dedicato proprio a uno degli autori protagonisti di questa tesi: Ovidio, i cui scritti sull'arte della seduzione sono

oggi utilizzati da *pick-up artists*¹ o dalla comunità *incel*² per avvalorare tesi misogine e teorie sulla disparità sessuale. Il poeta di Sulmona, letto e frainteso da interpreti alla ricerca di conferme per i propri ideali, in un circolo ermeneutico fallato e distorto, diventa così il padre della teoria *redpill*.

In sede di comparazione diventa dunque fondamentale essere consapevoli dei *limiti* e delle divergenze che separano le due opere. In questo caso, *Lisistrata* e *Heroides* nascono e vengono per la prima volta fruite in due mondi lontani nel tempo e nello spazio. Principali fattori di divergenza diventano allora: i contesti storici, sociali e giuridici, i generi letterari, le biografie dei due autori. La consapevolezza di queste divergenze apre all'opportunità di una comparazione ponderata, seria, consapevole e permette di non farsi abbagliare dalla somiglianza di alcuni tratti.

Da questa esperienza di comparazione nascono alcune domande a cui si è cercato di dare, in questa tesi, una parziale risposta. Prima tra tutte: è possibile studiare due opere antiche mantenendosi *dentro* e *fuori* dall'antichistica? Applicando cioè dei metodi di indagine tipici della narratologia contemporanea, ma al tempo stesso mantenendo la centralità del testo in lingua originale, dando peso alle indagini storiche e filologiche compiute in precedenza su di esso? Non un tentativo ozioso, ma la necessità di provare a dare una possibile risposta alla principale questione: Qual è il ruolo che l'insegnamento delle materie classiche

¹ Con questo termine si indicano sedicenti esperti che vendono a maschi eterosessuali dei corsi di seduzione attraverso cui diventare maestri del «gioco» (*game*). Come sottolinea Zuckerberg, i corsi non sono solo innocui manuali per uomini impacciati, ma sottintendono una fitta rete di ideologie misogine e di idee distorte sul rapporto tra i sessi: «Game is about more than learning techniques for how to pick up women in bars; it is a way of thinking about women, men, and how the two genders interact with each other in social settings. [...] If game were, as its proponents sometimes claim, simply about helping men gain confidence in their interactions with women, then it would be relatively harmless. It could even be a positive force to help men overcome social anxiety. But that is not really what having game is about—and, in fact, many members of the manosphere mock that way of thinking because it places the power in the hands of women, who are permitted to decide whether a man is attractive or not.» (Zuckerberg 2018, p. 93).

² *Incel* è una crasi tra le parole *involuntary celibate* (celibe involontario), termine con cui si identifica un uomo eterosessuale che giustifichi l'assenza di relazioni sessuali o sentimentali con l'altro sesso attraverso una presunta mancanza di attrattiva nella propria persona, misurata con indici ritenuti oggettivi. La teoria *redpill* (dalla pillola rossa del film *Matrix*) è l'insieme di idee con cui si giustificerebbe tale condizione. Alla base della frustrazione di uomini che si ritengono meno belli e attraenti (e quindi sconfitti in partenza nella iper-competitiva società del tardo capitalismo) ci sarebbero, secondo questa teoria, la liberazione sessuale e la crescita dei diritti delle donne, che avrebbero reso queste ultime più selettive, generando uno squilibrio tra i sessi. All'interno delle comunità online di *incel*, queste idee vengono spesso rafforzate dalla loro reiterazione e dalla loro trasmissione ripetuta, fenomeno detto di *echo chamber*, e, oltre a generare disturbi psicologici molto seri per la persona (dismorfofobia, vigoressia ecc.), hanno anche avuto tragiche concretizzazioni in alcuni attentati a movente *incel* come il massacro di Isla Vista del 23 maggio 2014 (6 morti tra cui l'attentatore) e di Toronto del 23 Aprile 2018 (11 morti).

può svolgere nell'attuale contesto storico? Quali sono i rischi di una ricezione errata? Le materie classiche possono essere aperte al dialogo con culture ad esse estranee?

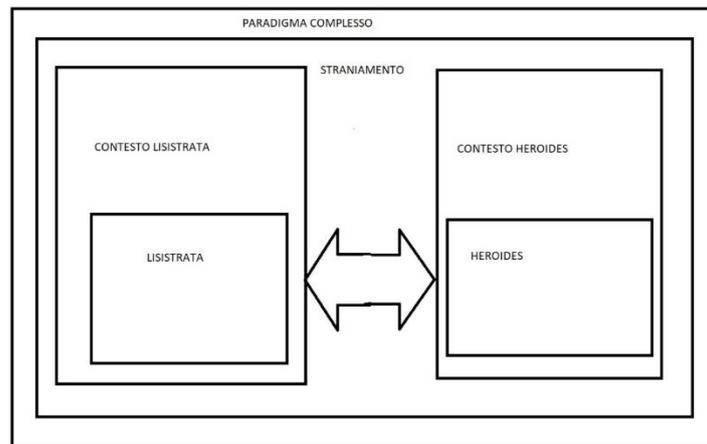
E ancora: Come può il loro insegnamento contribuire attivamente alla necessità di uno sguardo complesso in grado di affrontare i problemi di stringente attualità, primo tra tutti la crisi climatica? Sebbene quest'ultima domanda possa sembrare esagerata, la considero una diretta conseguenza delle precedenti, dal momento che rappresenta la motivazione per cui tentare di inscrivere lo studio delle materie classiche in un paradigma epistemologico complesso, con il quale si intende

L'insegnamento della capacità di apprendere e di collegare conoscenze, di distinguere e articolare logiche differenti, di promuovere l'attitudine alla mente umana a contestualizzare e a globalizzare, concependo i confini tra le discipline non più come confini lineari di netta separazione, ma piuttosto come aree di intersezione, spazi intermedi dove nascono i problemi più interessanti, gli approcci più originali. (Ceruti e Bellusci 2020 p. 145)

È quello che si è tentato di fare in questa tesi, inserendo la comparazione di cui si è detto in un modello di conoscenza direttamente derivato dal paradigma della complessità, l'unico in grado di garantire unitarietà e al tempo stesso di dare alla trattazione un respiro più ampio, in grado di andare al di là del lavoro di ricerca, per individuarne fin da subito le possibili nuove applicazioni pedagogiche. Muoversi sul confine tra le materie, unire convergenza e divergenza, esperienza concreta e teoria, applicazioni microscopiche e sguardi quanto più globali, rispettando tre dei principi fondamentali della complessità (Ceruti e Bellusci 2020):

- un principio sistemico: per cui è impossibile conoscere il tutto senza le sue parti e viceversa;
- un principio ologrammatico: per cui non solo la parte è nel tutto, ma il tutto è inscritto nella parte;
- un principio dialogico: che permette di legare in maniera complementare nozioni antagoniste, ma riconducibili a una sola realtà.

A questo punto, l'unica cosa che rimaneva da fare era sistemare il tutto in uno schema semplice, ma in grado di offrire un colpo d'occhio immediato sul tipo di sistemazione che intendevo dare all'intero lavoro teorico.



La costruzione della tesi è orientata a creare un lavoro scientificamente valido su più livelli: offrire interpretazioni nuove di due opere classiche; farle dialogare tra loro attraverso la comparazione concessa dal filtro del concetto di straniamento; offrire un saggio di lavoro fluido e complesso in grado di muoversi sui confini delle discipline, tra letterature comparate, lingua greca e latina, narratologia classica e cognitivista, storiografia, diritto e studi di genere; tentare di riflettere sulle domande che sono state sopra poste, nate tutte dall'esperienza concreta di insegnamento.

Per fare tutto ciò senza perdere la bussola, ho deciso di dividere la tesi in tre sezioni principali: un capitolo iniziale, di stampo metodologico, pone i criteri di analisi e il tipo di sguardo utilizzato nella comparazione, a partire da una riflessione sul valore dello straniamento nell'ambito della moderna ecocritica. I due capitoli centrali, dedicati alle due opere, sono divisi in due ampie sezioni: una dedicata ai contesti (due capitoli per Atene, uno per Roma) e una dedicata all'analisi dell'opera stessa attraverso il concetto di straniamento, vero corpo della ricerca. Viste le differenze di temi e obiettivi, ho deciso di inserire le rispettive bibliografie alla fine di ciascun capitolo.

Un'ulteriore necessità alla base di questa ricerca è il rispetto della sua origine dalla pratica dell'insegnamento. Un *input* che diventa anche l'*output* dell'intero lavoro. Questa tesi è scritta non solo per un pubblico di esperti, ma anche per un ideale Lettore Modello semplicemente curioso e non per forza pratico delle discipline qui affrontate. Per questo motivo, ho seguito quanto Umberto Eco dice nel suo *Come scrivo* (Eco 2002):

Quando ho discusso la mia tesi di laurea sul problema estetico in Tommaso d'Aquino, mi aveva colpito un'obiezione del secondo relatore [...]: in sostanza, mi aveva detto, tu hai messo in scena le

varie fasi della tua ricerca, come se si trattasse di una inchiesta, annotando anche le false piste, le ipotesi che hai poi scartato, mentre lo studioso maturo consuma queste esperienze ma poi restituisce in pubblico (nella stesura finale) solo le conclusioni. Io avevo riconosciuto che la mia tesi era proprio come diceva lui, ma non lo sentivo come un limite. Anzi, fu proprio in quel momento che mi convinsi che ogni ricerca va “raccontata” in questo modo. E così credo di aver fatto per tutte le mie opere saggistiche seguenti.

Raccontare una ricerca significa anche aprire la bottega dell’artigiano al lavoro, «mostrare la sutura», per dirla come Wu Ming 1 nel suo *La Q di Qomplotto*, magistrale lavoro di ricostruzione dei filamenti storici delle principali teorie del complotto dell’epoca della post-verità e importante riflessione sulla necessità di un rinnovamento dei metodi del *debunking* e del racconto della divulgazione scientifica, due pratiche che, secondo l’autore, non possono non tenere conto della competizione degli altri media e della naturale e umana necessità di meravigliarsi (Wu Ming 1 2021, pp. 268-269):

Le fantasie di complotto non davano risposte solo alla rabbia, alla frustrazione, all’insofferenza nei confronti del mondo così com’era, ma anche al bisogno di *incanto*, di *meraviglia*, di angolature da cui guardare il mondo in modo diverso e *sentirsi* diversi. [...] La narrazione di QAnon suscitava paragoni analoghi. Sì, il mondo è controllato da potentissimi malvagi, ma adesso io *lo so*. Ora vedo la realtà che prima mi era nascosta. Mi appare la totalità di un quadro di cui prima vedevo solo frammenti. Un quadro che non avrei mai immaginato prima di vederlo. Dapprima ho provato sgomento, ma ora sento di essere una persona nuova, speciale. Io so quello che le persone “normali” ignorano.

Prendendo ispirazione dagli illusionisti Penn & Teller, che dopo aver messo in scena i loro spettacoli di magia li replicavano “scoprendo le carte”, mostrando come funzionavano senza per questo perdere negli spettatori il senso di magia e stupore, Wu Ming 1 propone che le opere di *debunking* (e, aggiungo io, di divulgazione) lavorino andando oltre la distinzione tra lettore *smart* («sveglio») e lettore *mark* («credulone»), per costruire e al tempo stesso cercare la collaborazione di un Lettore Modello *smark* (Wu Ming 1 2021, pp. 284-285):

L’arte di stupire riprendeva una distinzione nata nel discorso del wrestling: quella tra spettatore *mark*, spettatore *smart* e spettatore *smark*.

Lo spettatore *mark* – nel wrestling ormai molto raro, almeno tra gli adulti – ignorava che la lotta libera «all’americana» era una forma di teatro [...]

Il termine *mark* veniva dalla tradizione delle fiere, dei baracconi itineranti. Quando un visitatore si dimostrava un *sucker*, un credulone, lasciandosi convincere a comprare un rimedio miracoloso o pagando per un’attrazione da gonzi, a propria insaputa veniva *marcato* su una spalla con un gessetto, così che gli altri imbonitori potessero riconoscerlo e andare sul sicuro.

Al contrario lo *smart* – l’intelligente, il furbo, lo *sgamato* – sapeva bene che era tutta una messinscena. Nella migliore delle ipotesi considerava il wrestling una pagliacciata da guardare

senza coinvolgimento, per farsi due risate sentendosi superiore; nella peggiore lo riteneva un falso sport che screditava quelli veri.

Il gioco di parole *smark* indicava lo spettatore in grado di coniugare i due approcci: proprio perché sapeva che si trattava di una messinscena, lo *smark* poteva apprezzarla *in quanto tale*, con una sintesi di coinvolgimento e distacco, di incanto e disincanto, godendosi le interpretazioni degli artisti e le coreografie, la plastica esecuzione di una manovra aerea o di una leva articolare, la creatività degli insulti ecc.

Con le dovute rilevanti differenze che intercorrono tra una ricerca scientifica e un lavoro di *debunking* e *fact checking*, è possibile trarre ispirazione da queste parole per riflettere sulle forme della divulgazione.

Credo e ritengo che le materie umanistiche, e in particolare lo studio dei classici antichi, debbano rivestire un ruolo di primo piano per la formazione degli individui e debbano essere le prime discipline a mostrarsi in grado di mettersi in discussione, per fare in modo che anche la formazione degli individui sia finalizzata, tra le altre cose, allo sviluppo della capacità di aprirsi all'Altro rinunciando a cedere a posizioni assolutiste o totalmente relativiste. Per esprimere a pieno il loro valore pedagogico, queste materie devono confrontarsi con la pluralità di linguaggi del mondo contemporaneo. Scopo dello *stile* è dunque anche ricercare lo *stupore*, senza cadere in forzature barocche, ma intercettando la volontà di meraviglia e di conoscenza che fa parte di ogni uomo, volontà che spesso, come sottolinea Wu Ming 1, non venendo soddisfatta in altri modi, deraglia verso le avvincenti trame delle teorie del complotto.

Occorre dunque suggestionare aprendo la forma della ricerca scientifica, espandendola in un'ottica transmediale oltre i confini del saggio scritto; scrivere ricercando una prosa piana e scientifica, ma al tempo stesso narrativa, divulgativa e comprensibile, raccontando i retroscena della ricerca e gli episodi da cui si sviluppano le riflessioni; inseguire lo straniamento non solo come fine della ricerca e strumento per la comparazione, ma anche come mezzo espressivo in grado di rinnovare lo sguardo del lettore. Perché affannarsi tanto per ragionare sulle forme della ricerca scientifica e perché insistere proprio sul concetto di *meraviglia*? Per quell'intuizione di Aristotele che trova proprio nello stupore per i fenomeni più semplici l'origine della filosofia:

διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν.³

E infatti, attraverso lo stupore [διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν], gli uomini – ora come allora – cominciarono a filosofare.

³ Arist., *Metaph.*, 1.982. ed. W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press. 1924. Traduzione mia.

Nel tentativo di porre in atto questa proposta, il contenuto di questa tesi è stato oggetto di uno spettacolo di divulgazione scientifica tenutosi in occasione della «Settimana della Ricerca» promossa dall'Università del Piemonte Orientale. Il 22 settembre 2023, nella Sala dell'Arengo del complesso monumentale del Broletto di Novara, si è tenuta la seconda edizione di «UPO Science Slam», concorso di divulgazione scientifica aperto ai dottorandi e agli studenti magistrali di ogni dipartimento dell'Università del Piemonte Orientale. Dopo la fase di selezione in estate, due concorrenti per ogni dipartimento, per un totale di 16, avrebbero avuto tre minuti a testa per salire sul palco e raccontare la propria ricerca a un pubblico generalista. La performance, che si è aggiudicata il terzo posto finale, è visibile inquadrando il QR Code sottostante:



È stata questa per me un'occasione per riflettere sulle forme del racconto della ricerca in un contesto singolare e diverso da quello tradizionale della forma-saggio. Il tempo ridotto (3 minuti), il pubblico di non-esperti e il confronto con la schiacciante popolarità delle scienze dure rendevano necessaria una performance ragionata e convincente. Per costruirla, ho deciso di lavorare attraverso un concetto basilare della mnemotecnica, l'utilizzo di immagini *strane* e dissonanti (*images agentes*), e sulla somministrazione di stimoli nuovi a ogni minuto. Seguendo la griglia della retorica classica⁴, dunque, avevo già gli argomenti (*inventio*) e dovevo quindi disporli in un ordine capace di donare nuovi stimoli e mantenere alta l'attenzione per tutti e tre i minuti. La *dispositio* è stata calcolata dunque con un inizio in cui raccontavo di uno strano Platone vestito da *drag queen*, immagine che avrebbe dovuto stamparsi nella memoria dell'uditorio; dopo circa un minuto, introducendo il vero nucleo della tesi, due attori vestiti da Aristofane e da Ovidio sarebbero entrati e si sarebbero disposti al mio fianco, dando al pubblico

⁴ Lo sviluppo di un'orazione seguiva, in antichità, una «griglia» fondata su cinque fasi: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*. Per approfondire si veda il classico *Manuale di retorica* di Bice Mortara Garavelli (Mortara Garavelli 1988) o gli *Elementi di retorica* di Heinrich Lausberg (Il Mulino, Bologna, 2002).

un nuovo stimolo visivo e permettendo loro di associare i nomi di Aristofane e Ovidio a delle figure tangibili. Infine, dopo circa due minuti avrei iniziato ad avviarmi verso la conclusione, riprendendo l'immagine iniziale di Platone con la parrucca. Riguardo all'*elocutio*, ho cercato un vocabolario piano e semplice, costruzioni brevi e ricorsive, in modo che i concetti centrali venissero ribaditi a distanza. Per concludere, una frase di Viktor Šklovskij avrebbe sintetizzato il discorso e colpito l'uditorio con un finale d'effetto.⁵ Infine, *memoria*, di cui ho detto (le *imagines agentes* rimangono impresse anche all'oratore, non solo all'uditorio), e *actio*, l'esecuzione scenica. Principale problema della messa in scena era l'interazione con i due attori, pensata per alleggerire il discorso, ma rischiosa per la creazione di distrazioni e allontanamenti dello sguardo dal centro della scena. Dopo aver provato qualche ora, grazie ai suggerimenti dei due ragazzi che sono saliti con me sul palco, abbiamo trovato una serie di piccoli espedienti per riportare l'attenzione al centro in vista della conclusione: leggere spinte, passi in avanti e il loro lento restringersi verso il centro. Il tono di voce, nell'ultimo minuto, doveva improntarsi a una maggiore serietà, per dare al discorso finale un colore diverso rispetto ai due minuti precedenti.

Spero, con questo lavoro di riflessione, ricerca ed esposizione, di poter contribuire allo sviluppo del dialogo tra le discipline umanistiche, ma anche di mostrare come il lavoro accademico e il lavoro degli insegnanti di scuola secondaria sia necessariamente complementare, e di come lo scambio tra questi due mondi possa essere una delle chiavi per lo sviluppo di una pedagogia che trovi nella pluralità di metodologie di approccio alle materie umanistiche un modello fecondo e fruttifero. Lavorare costruendo ponti attraverso un paradigma epistemologico complesso può contribuire al rinnovamento degli approcci alle opere classiche, in una costante ricerca di punti di vista *altri* e attraverso l'implementazione della connessione e del lavoro congiunto di ricercatori, studiosi, insegnanti e divulgatori, al fine di contribuire attivamente allo sviluppo di una società impegnata eticamente e concretamente nella creazione di posterità, senso e futuro.

⁵ La citazione originale completa è la seguente: «Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra» (Šklovskij 1968, p. 82).

Bibliografia

- Ceruti, Mauro, e Francesco Bellusci. 2020. *Abitare la complessità: la sfida di un destino comune*. Piccola biblioteca, VIII. Milano: Mimesis.
- Eco, Umberto. 2002. «Come scrivo». In *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani.
- Lausberg, Heinrich. 2002. *Elementi di retorica*. Bologna: Il Mulino.
- Mortara Garavelli, Bice. 1988. *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Šklovskij, Viktor. 1968. «L'arte come procedimento». In *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, 75–94. Torino: Einaudi.
- Wu Ming 1. 2021. *La Q di Qomplotto: QAnon e dintorni : come le fantasie di complotto difendono il sistema*. Roma: Alegre.
- Zuckerberg, Donna. 2018. *Not all dead white men: classics and misogyny in the digital age*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

CAPITOLO 1 - STRANIARE, RINNOVARE

1.1 Sguardi sulla fine imminente

Iniziare una tesi letteraria parlando di *fine imminente* può rivelarsi un clamoroso autogol in grado non solo di allontanare chi volesse leggere le analisi che seguono, ma anche di angosciare e paralizzare. Mi si conceda allora di esporre fin da subito le reali ambizioni di questo saggio, le reali tesi in esso contenute: cercare di superare la paralisi, cercare di superare la paura nei confronti delle problematiche ecologiche, economiche, politiche e culturali che affliggono il nostro paese, il nostro continente e il nostro mondo è un processo difficile, ma non del tutto inedito. Già in passato, nella storia dell'uomo, i mutamenti e le crisi hanno chiesto uno sforzo creativo agli esseri umani. È necessario, quasi fisiologico. Questa tesi altro non è che il tentativo di guardare al passato dal punto di vista del presente, indagando, nella maniera più scientifica e rispettosa possibile, le occasioni in cui due grandi autori dell'antichità, Aristofane e Ovidio, hanno prodotto due opere *oblique*, profondamente *critiche* da un punto di vista inedito, *stranianti* nei confronti della società da cui esse stesse sono scaturite: la commedia *Lisistrata* e la raccolta di epistole in versi *Heroides*, due opere in cui gli autori maschi decisero di nascondersi dietro la voce femminile, una voce che dall'antichità non ci è giunta che a sprazzi, dispersa e ovattata dai muri delle stanze del gineceo e dalle costrizioni sociali in cui le donne greche e romane vivevano nei rispettivi mondi.

Un fondamentale sostegno all'idea di questa tesi mi è giunto, inaspettatamente, grazie a un piccolo volumetto in ebook trovato per puro caso, ma il cui titolo ha avuto subito la capacità di sintonizzarsi con le riflessioni che tentavo di sbrogliare. Sto parlando di *La letteratura ci salverà dall'estinzione* di Carla Benedetti (Benedetti 2021).⁶

⁶ Le tesi di Benedetti, come quelle di molti altri umanisti e studiosi di scienze umane, sono ispirate a un'idea attiva e socialmente impegnata di queste materie. In un suo articolo apparso su «The Chronicle of Higher Education», Geoff Shullenberg ha notato come spesso, in realtà, gli iper-burocratici dipartimenti universitari fanno appello a valori di giustizia sociale e integrazione per pubblicizzare le facoltà e ottenere fondi oppure, in casi estremi, per giustificare drastici tagli a materie ritenute di poca utilità. Gli umanisti si troverebbero così distinti in due gruppi separati a un *gap* in costante crescita: quelli in *militant mode* (atteggiamento militante) e quelli in *despairing mode* (atteggiamento disperato), con il risultato che: «the moral emphasis on social justice in humanistic scholarship might be viewed as an effort to reassert substantive values against the “corporate bureaucracy” that the university has become. But this contestation will ultimately prove illusory. The faculty members and departments pursuing these causes are also obligated to operate as market actors procuring resources in a hypercompetitive environment». (<https://www.chronicle.com/article/social-justice-austerity-and-the-humanities-death-spiral>). Sebbene dunque in questa tesi seguirò l'idea di studio umanistico militante, è necessario che il lettore sia a conoscenza della complessità di tale definizione e dei limiti a cui essa è sottoposta dalle forme e dalla stessa struttura dell'università. L'idea che gli studi umanistici possano svolgere un ruolo attivo per salvare il mondo non basta alla loro salvezza.

In questo breve saggio si affronta il fondamentale e attuale tema del rapporto tra le discipline umanistiche e le prospettive di fine, di cancellazione e di estinzione che hanno spaventato nel passato gli esseri umani e che oggi più che mai, incarnate soprattutto dalla crisi climatica che stiamo vivendo, ci terrorizzano. Una riforma del pensiero, in grado di risvegliare la coscienza empatica nei confronti delle generazioni future, è, secondo Benedetti, possibile proprio grazie alle narrazioni (Benedetti 2021):

Non si può trovare soluzione alla crisi ambientale antropica se non si esce da quei paradigmi di pensiero che hanno permesso o addirittura creato il problema, molti dei quali sono profondamente radicati nella modernità occidentale. Non c'è risposta possibile al danno più grande che l'uomo abbia mai provocato in tutta la sua storia se non mettendo in moto un grande lavoro di «emendazione». Uso il termine di Spinoza, in omaggio al suo grande sogno di riforma dell'intelletto, che intendeva rimuovere gli ostacoli che impediscono all'uomo di raggiungere il «vero bene». Così, anche noi dovremmo intraprendere un lavoro simile, affinché possano risvegliarsi in noi delle forze dormienti, che sono state congelate dal sistema di pensiero della modernità occidentale, e affinché possa riaprirsi la totalità dell'animo umano, rendendolo di nuovo capace di prefigurare e di rigenerare.

All'interno di questa citazione appaiono diverse parole che avranno un peso determinante nello svolgersi di questa tesi di letterature comparate. La prima è «forze dormienti». La vivacità intellettuale, la ricerca di nuovi paradigmi non è affare solo dei contemporanei. Gli stessi Aristofane e Ovidio potrebbero essere considerati, vedremo come, due portavoce di queste necessità nel passato. Il secondo è «rigenerare», verbo radicalmente legato alla ciclicità dell'anno e delle stagioni, al loro armonico e inesorabile succedersi, ma anche al ciclo della vita agricola, dalla cui celebrazione nacque la commedia antica, ma anche alla retorica della propaganda di certe forme di governo inedite per il loro periodo come il principato di Augusto, che giunse dopo un secolo di sconvolgenti guerre civili che avevano devastato Roma.

La mentalità moderna sembra essere caratterizzata, secondo l'antropologo Johannes Fabian⁷ da una «negazione della coevità», una distinzione temporale e spaziale che ha indotto a ritenersi separati e diversi dagli Antichi e dalle altre popolazioni ritenute più arretrate nel processo di sviluppo. Viviamo oggi in un tempo in cui questa separazione, fino a pochi decenni fa insita nella mentalità occidentale, non risulta essere più produttiva. Con il termine Antropocene (Benedetti 2021. Cap. V):

⁷ J. Fabian, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2000. Si veda Benedetti cap. V.

La storia dei libri di storia si squarcia per l'irrompere di un Tempo Profondo che contiene la storia del pianeta sullo sfondo di quella dell'universo; una storia un tempo chiamata "naturale" e che i moderni tendevano a mantenere il più possibile separata dall'altra, dalla storia culturale e sociale dell'uomo, di cui si occupavano [...] Oggi però quella separazione, sia pure illusoria, è diventata palesemente impraticabile, e le due storie si intersecano inevitabilmente in questo bizzarro segmento di tempo che è la nostra epoca.

Di fronte all'emergenza, abbiamo bisogno di pensare all'umanità in termini diversi, allargando il campo all'intero ecosistema in cui siamo inseriti, se non addirittura al pianeta e all'universo. Nonostante l'apparente magniloquenza e vertigine di queste parole, è in realtà ancora dagli antichi che possiamo riscoprire uno sguardo *largo* sulla vita umana, sulla sua coesistenza con le altre specie e sulla sua relativa giovinezza in termini di tempo nei confronti dei vasti periodi geologici e universali. Secondo Benedetti, una chiave può giungerci dall'epica antica, dove «gli uomini appaiono quello che sono in natura, e cioè una specie come le altre, nel perenne susseguirsi di vite e generazioni» (Benedetti 2021, cap.V). Foglie che cadono da un albero, gemme che nascono e maturano. Questa ciclicità che sovrasta l'esistenza umana non la annichisce, anzi, ma «conferisce a quelle vicende individuali una cassa di risonanza potente, un senso tragico della vita» (Benedetti 2021, cap. V).

Nel suo saggio *Itaca Infine. Saggi sull'Odissea e la filosofia dell'immaginazione* (Spinicci 2016), Paolo Spinicci affronta con illuminanti riflessioni questa caratteristica insita nei poemi omerici e nella mentalità degli antichi. Non ci sorprende allora che il primo saggio dei tre contenuti nel volume si intitolò proprio «tempo lineare e tempo ciclico», dove per tempo lineare si intende quello degli individui, che parte dalla nascita e giunge a termine con la morte, e per tempo ciclico quello dell'universo e del mondo di cui gli esseri umani fanno parte. La tragica relazione tra queste due dimensioni apparentemente incompatibili è invece ciò che rende *l'Odissea* un racconto in grado di risuonare nei secoli e nei millenni. L'individualità di Odisseo, uomo nel suo tempo lineare, trova nella memoria lo strumento attraverso cui riempire continuamente di senso il tempo (Spinicci 2016, p. 28):

Nell'Odissea la memoria ha una funzione precisa: serve per consentire a chi ricorda di ritrovarsi e di restituire il proprio presente all'unità di un progetto, liberandolo dal gioco della ripetizione, dall'aderenza all'attimo che di continuo si ripete. La vita ci porge ad ogni istante un nuovo presente di cui, tuttavia, ci appropriamo solo perché c'è il ricordo che ci consente quel che ora accade all'unità della nostra vita.

Non solo il tempo della natura, ma la natura stessa appare differente e distaccata dagli uomini che pure ne sono in realtà una manifestazione. Questo legame antico e oscuro con la terra appare in tutta la sua forza nel racconto di

Polifemo, la cui casa è «*ancora* soltanto una caverna» e la barbarie dei modi di vita rimanda a un passato lontano da cui Odisseo e ogni greco sa di provenire, una «metafisica della vita» che induce l'eroe epico a fare i conti con la dismisura tra sé e il mondo (Spinicci 2016, p. 39):

Verso questi pensieri colmi di suggestioni immaginative siamo ricondotti da una miriade di esperienze che hanno il sapore arcaico dell'infanzia. Si solleva una pietra e ai nostri occhi si spalanca il brulicare un poco inquietante di una vita *informe*: il *groviglio* dei lombrichi, la corsa *acefala* delle formiche, lo strisciare lento e *amorfo* delle lumache. Solleviamo la pietra e scopriamo che sotto terra vi è il teatro nascosto di una vita priva di forma che ci appare inquietante perché sembra non avere *ancora* ricevuto l'autorizzazione a mostrarsi.

La vicenda di Odisseo e del ciclope è nota: Polifemo, nel buio della sua grotta, divora uno dopo l'altro i compagni dell'eroe. Un'antropofagia barbara e selvaggia che rivela però una paura ancestrale (Spinicci 2016, p. 44):

L'antropofagia di Polifemo non è soltanto un capitolo in una filosofia della storia; è anche una pagina importante in una metafisica della vita: ci invita a sentire l'orrore della vita che si nutre della vita. Della vita informe che si nutre di ciascuno di noi, senza curarsi della sua individualità e della sua storia.

Una vita sotterranea, un tempo circolare che può prescindere dall'uomo. E poi Odisseo, l'eroe umano, conscio di tutto questo e della propria piccolezza, ma affascinato dalla possibilità di confrontarsi con una dimensione diversa, sulla cui grandezza si innestano le tante singolarità degli individui e dei popoli. Nonostante questa prospettiva destabilizzante, Odisseo è l'eroe della continuità, del ritorno, che sa di non poter prescindere dalla propria condizione. È nell'episodio della fuga dalla caverna del ciclope che Spinicci individua il trionfo di questa relazione tra l'essere umano e la natura (Spinicci 2016, p. 49):

Resta l'ultimo montone, il più grande del gregge: Ulisse si avvinghia al suo vello e la bestia appesantita, che per prima era solita mordere il fiore dell'erba, si attarda ad uscire. Polifemo è commosso: si sente compianto dal mondo cui appartiene, accarezza il suo ariete e gli parla e poi, delicatamente, lo spinge fuori dall'antro, insieme al nemico che invano cerca di catturare.

Certo, dobbiamo (anche noi!) chiudere un occhio: un ariete non potrebbe reggere il peso di un uomo. Ma l'immagine è bella e ricca di senso: dalla caverna esce una creatura ancipite, un uomo avvinghiato alla sua natura animale, ma pronto a lasciarsi cadere, non appena sarà lontano dalle mani del mostro. È Ulisse, che tra poco griderà il suo nome, ma che ora appare per quello che è: vita animale che sa di non essere soltanto vita animale.

Riappropriarsi di una concezione «epica» sembra essere, stando a Benedetti, un compito essenziale delle discipline umanistiche, incaricate di fornire un orizzonte più vasto per la specie umana. Da quando il chimico Paul Crutzen ha

coniato il termine «antropocene» (Crutzen 2005), le discipline umanistiche hanno a lungo risposto con un proliferare di nuove definizioni epocali, vizio di forma novecentesco, e solamente negli ultimi anni sembrano aver iniziato a prendere in considerazione la necessità di adeguare lo sguardo al nuovo orizzonte allargato, cominciando a «fare i conti con la complessità delle connessioni che formano l'ambiente della vita sulla terra» (Benedetti 2021, cap. VII) e introducendo in maniera massiccia spostamenti del punto di vista sul mondo, includendo anche quello di animali, piante o elementi naturali non viventi come rocce, montagne o fiumi.⁸

Se, da un lato, già nel 2009 il collettivo Wu Ming individuava nel saggio *New Italian Epic* un sotterraneo cambio di rotta nella sensibilità artistica degli scrittori italiani, che sempre di più incarnavano un'urgenza sconosciuta alla stagione del Postmoderno e affidavano le loro produzioni a forme letterarie nuove, «oggetti narrativi non identificati», narrazioni epiche e oblique, spinti da «una piena assunzione di responsabilità di fronte a quel che accade su scala planetaria» (Wu Ming 2009, p. 124), dall'altro in ambito accademico si sviluppava la corrente dell'*Ecocriticism* e degli *Environmental studies*⁹.

Le nuove prospettive critiche, come abbiamo visto, chiedono un costante lavoro di allargamento del campo, di spostamento del punto di vista, di *straniamento* delle convenzioni.

In apertura al numero della rivista *Between* dedicato agli straniamenti, Sergia Adamo e Niccolò Scaffai (Adamo e Scaffai 2022) propongono una rilettura di due aspetti della originale teoria proposta dal critico russo Viktor Šklovskij: la possibilità di mettere in luce da un lato la capacità che questo procedimento ha di evidenziare la «dinamicità» dell'arte, il suo dirompente traboccare al di là delle cornici circoscritte in cui veniva pensata; dall'altro, la presenza in esso della vita (Adamo e Scaffai 2022, pp. 7-8):

Una vita che non si dà come semplice affermazione o rivendicazione ma che si definisce proprio in relazione a ciò che non è vita, in una fluidità continua tra vivente e non vivente, che è forse una delle aperture più vertiginose con cui lo straniamento ci costringe a confrontarci. Quando Šklovskij scrive icasticamente «l'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra» non solo fa irrompere un disorientamento sterniano in una scrittura che fino a quel momento ha voluto mostrarsi scientifica e caratterizzata dalla padronanza, ma ricombina continuamente i piani dell'umano e del non-umano, in un catalogo che precipita dal materiale

⁸ Si vedano i popolari saggi del botanico Stefano Mancuso, la cui padronanza dell'argomento e il costante straniamento pongono il lettore di fronte al punto di vista delle piante sul mondo e sulla strana ottusità dell'uomo.

⁹ Si veda a tal proposito l'esaustivo: Oppermann, Serpil e Iovino, Serenella. 2017. *Environmental humanities: voices from the anthropocene*. London-New York: Rowman and Littlefield International. (Oppermann e Iovino 2017).

all'immateriale. Non a caso tutto ciò che lo straniamento può suscitare è diventato fondamentale per il discorso dell'ecocritica.

Non è questo il luogo per un approfondimento ulteriore del legame tra straniamento ed ecocritica, dal momento che non occupa il centro della riflessione di questa tesi, che intende mantenersi il più possibile al di fuori della categoria di Post-Umano per concentrare maggiormente la propria attenzione su due opere che stranio attraverso il punto di vista di esseri umani di sesso femminile. Quel che però può essere utile ribadire con le parole di Bertold Brecht è quanto lo straniamento possa avere avuto, anche in autori antichi, «una dimensione di confronto e di messa in discussione dell'autorità e del potere» (Adamo e Scaffai 2021, 10)¹⁰ e di quanto indagare questa prospettiva in autori ritenuti (vedremo quanto a ragione o meno) canonici per l'Occidente, tentando un approccio in grado di trascendere i confini tra le discipline, possa essere esso stesso un processo straniante in grado di operare un' «irruzione dell'etico nel politico, attraverso l'estetico», di confrontarsi (Adamo e Scaffai 2021, p. 3):

in primo luogo, con l'alterità, intesa come ciò che ci destabilizza, a volte radicalmente, che ci mette in pericolo e ci impedisce di fermarci in uno spazio di rassicurante padronanza degli oggetti dei nostri discorsi.

Per operare questa analisi sarà bene per prima cosa fornirsi dei mezzi adeguati, ricostruendo una storia dello straniamento e delle forme da questo assunte nella teorizzazione di Šklovskij.

1.2 Una storia dello straniamento

Per iniziare a parlare del procedimento artistico dello straniamento, della sua storia e della riflessione di Viktor Šklovskij sulle sue forme, voglio partire da un calendario. Nel 1903-4, Lev Tolstoj, ormai anziano e profondamente immerso nelle sue riflessioni su grandi temi pedagogici, spirituali e pacifisti, compila un calendario intitolato *Pensieri di sapienti per ogni giorno (Mysli mudrych ljudej na kažhdyj den)*.¹¹ Come sottolinea Carlo Ginzburg nel suo fondamentale articolo «Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device» (Ginzburg 1996 p.11), in cui traccia con metodo efficace le diverse linee storiche che hanno portato allo sviluppo e poi alla teorizzazione del procedimento, nel calendario compilato da Tolstoj compariva oltre cinquanta volte una citazione o un aforisma di uno dei

¹⁰ In questo senso, superare il concetto di «ecoansia» richiede un ristabilimento della dimensione politica del problema. Vedremo nelle pagine successive come anche Aristofane e Ovidio intercettassero ansie e timori simili senza dimenticarsi della loro origine collettiva.

¹¹ Si veda l'introduzione all'edizione italiana a cura di Pier Cesare Boni (Tolstoj 2016 [1903])

pensatori antichi a cui il grande scrittore guardava con maggiore ammirazione: l'imperatore Marco Aurelio.

Sono in effetti diversi i passaggi dei *Pensieri* in cui l'imperatore adotta lo strumento della φαντασία, ossia dell'immaginazione e della rappresentazione mentale, per guidare stoicamente il proprio spirito verso la virtù.¹² L'immaginazione, in particolare, consente a Marco Aurelio di compiere due tipi di astrazione diversa della situazione in cui si trova. Può ad esempio scomporre l'oggetto nella serie di componenti da cui è formato, arrivando a spogliarlo della sua ovvietà automatica. per poterlo quindi comprendere nella sua reale essenza [MA, 6,13]:¹³

Οἷον δὴ τὸ φαντασίαν λαμβάνειν ἐπὶ τῶν ὄψων καὶ τῶν τοιούτων ἐδωδίμων, ὅτι νεκρὸς οὗτος ἰχθύος, οὗτος δὲ νεκρὸς ὄρνιθος ἢ χοίρου: καὶ πάλιν, ὅτι ὁ Φάλερνος χυλάριον ἐστὶ σταφυλίου καὶ ἡ περιπόρφυρος τριχία προβατίου αἱματίῳ κόγχῃς δεδευμένα: καὶ ἐπὶ τῶν κατὰ τὴν συνουσίαν ἐντερίου παράτριψις καὶ μετὰ τινος σπασμοῦ μυξαρίου ἔκκρισις: οἷαι δὴ αὗται εἰσὶν αἱ φαντασίαι καθικνούμεναι αὐτῶν τῶν πραγμάτων καὶ διεξιούσαι δι' αὐτῶν, ὥστε ὄρᾶν οἷά τινά ποτέ ἐστιν: οὕτως δεῖ παρ' ὅλον τὸν βίον ποιεῖν καὶ ὅπου λίαν ἀξιόπιστα τὰ πράγματα φαντάζεται, ἀπογυμνοῦν αὐτὰ καὶ τὴν εὐτέλειαν αὐτῶν καθορᾶν καὶ τὴν ἱστορίαν ἐφ' ἣ ἰσχυρῶς σεμνύνεται περιαιρεῖν. δεινὸς γὰρ ὁ τυφὸς παραλογιστὴς καὶ ὅτε δοκεῖς μάλιστα περὶ τὰ σπουδαῖα καταγίνεσθαι, τότε μάλιστα καταγοητεύῃ. ὅρα γοῦν ὁ Κράτης τί περὶ αὐτοῦ τοῦ Ξενοκράτους λέγει.

Come le vivande cotte e altri commestibili del genere bisogna rappresentarsi quali il cadavere di un pesce, di un uccello o di un porcellino; e il Falerno quale succo d'uva; e la porpora quale peli di pecora bagnati nel sangue d'una conchiglia; e i coito quale lo sfregamento d'un budellino e l'emissione di un po' di muco accompagnato da uno spasimo; e queste rappresentazioni, così come sono, colgono a fondo l'essenza delle cose e le mostrano nella loro realtà [ὥστε ὄρᾶν οἷά τινά ποτέ ἐστιν]: così bisogna comportarsi in ogni occasione della vita, ponendo le cose a nudo, quando ci si presentano troppo seducenti, scorgerne la bassezza e spogliarle di quella popolarità di cui si fan bella. Perché la vanità è una terribile ingannatrice, e allorché, con la più grande certezza, tu immagini di occuparti di cose degne di considerazione, è allora che ne sei maggiormente illuso. Vedi ciò che Cratete osserva riguardo a Senocrate addirittura.

È importante sottolineare, in questo passo, come l'apparire delle cose «nella loro realtà» sia espresso con il costrutto ὥστε ὄρᾶν οἷά τινά ποτέ ἐστιν, in cui l'infinito del verbo ὁράω sembra agire sul confine tra la sfera semantica del suo tempo presente («vedere») e quella dei suoi tempi storici («sapere»). La conoscenza rinnovata degli oggetti serve al saggio stoico per guardarli con il giusto

¹² Marco Aurelio deve gran parte della sua formazione filosofica e morale alle lezioni di Epitteto, per il cui pensiero rimando al volume di Pierre Hadot *Exercices spirituels et philosophie antique*, in inglese: *Philosophy as a Way of Life* (Hadot 1985, pp. 191-202).

¹³ Per l'opera di Marco Aurelio, mi rifaccio al testo dell'edizione di J.H. Leopold, *Marcus Aurelius. M. Antonius Imperator Ad Se Ipsum*. Oxford, 1908. Riporto la traduzione di Francesco Cazzamini-Mussi apparsa sull'edizione a cura di Carlo Carena (Torino, Einaudi, 1943)

distacco e preservare così la propria integrità, continuando a perseverare nella ricerca dello stato di atarassia che è fine e mezzo della filosofia stoica.

Molto del fascino dell'opera di Marco Aurelio è dovuto alla posizione unica dell'autore. Marco Aurelio è imperatore di Roma dal 161 al 180, inizialmente al fianco di Lucio Vero, poi, dal 170, da solo. È un uomo solo al comando del mondo, ma è anche un saggio che non può cedere alle illusioni delle vanità terrene, prime tra tutte il potere. E così Marco Aurelio adotta un'ulteriore strategia straniante in grado di riequilibrare la sua posizione rispetto alle cose. Affidandosi alla φαντασία, egli allarga il proprio sguardo fino a raggiungere una prospettiva cosmica, da cui tutte le cose, anche il suo stesso impero, appaiono minuscole e ridimensionate [MA, 9, 30]:

Ἄνωθεν ἐπιθεωρεῖν ἀγέλας μυρίας καὶ τελετὰς μυρίας καὶ πλοῦν παντοῖον ἐν χειμῶσι καὶ γαλήναις καὶ διαφορὰς γινομένων, συγγινομένων, ἀπογινομένων. ἐπινόει δὲ καὶ τὸν ὑπὲρ ἄλλων πάλαι βεβιωμένον βίον καὶ τὸν μετὰ σὲ βιωθησόμενον καὶ τὸν νῦν ἐν τοῖς βαρβάροις ἔθνεσι βιούμενον: καὶ ὅσοι μὲν οὐδὲ ὄνομά σου γινώσκουσιν, ὅσοι δὲ τάχιστα ἐπιλήσονται, ὅσοι δὲ ἐπαινοῦντες ἴσως νῦν σε τάχιστα ψέξουσι: καὶ ὡς οὔτε ἡ μνήμη ἀξιόλογόν γε οὔτε ἡ δόξα οὔτε ἄλλο τι τὸ σύμπαν.

Mira, come da altissimo culmine, le innumerevoli greggi umane, le loro innumerevoli cerimonie, il navigare che fanno, da ogni parte, in tempesta e in bonaccia, le diversità di coloro che nascono, convivono, muoiono.

Considera la vita vissuta sotto antichi regni; quella che altri vivranno dopo di te, quella che oggi si vive tra popoli barbari; e quanti non ti conoscono neppure di nome, quanti tra poco se ne saranno dimenticati, quanti, che ora ti lodano, tra breve ti insulteranno; e come la memoria, la fama, nulla sia quaggiù degno di stima.

A partire dalla visione cosmica di una Natura apparentemente incomprensibile e ingovernabile, il saggio stoico ha la possibilità di riordinare le proprie priorità e di agire nel modo migliore possibile. Lo straniamento non genera paralisi, ma azione lucida e contemplata, come afferma anche John Sellars analizzando il rapporto tra uomo e Natura negli scritti dell'imperatore (Sellars 2021, cap. V):

Questo discorso potrebbe iniziare a suonare un po' fatalistico: come possiamo noi minuscole particelle di materia fare una cosa qualsiasi a dispetto delle forze soverchianti che regolano il mondo? Sarebbe però un'impressione sbagliata, perché gli stoici certamente non raccomandavano una simile passività. Le nostre azioni possono fare e fanno la differenza. Esse possono rientrare tra le cause che contribuiscono all'esito degli eventi.

Come visto, dunque, lo straniamento operato dagli stoici come Marco Aurelio si fondava su due strategie: l'allargamento a una prospettiva obliqua, cosmica e generale delle cose e la scomposizione degli oggetti in parti. Quest'ultimo stratagemma, come sottolinea Ginzburg, ricorda da vicino gli indovinelli, forma

orale di ricostruzione linguistica del mondo. A partire da questi, Ginzburg individua un'ulteriore traccia sotterranea che ha portato allo straniamento come lo intendiamo oggi. Partendo dal *Libro aureo de Marco Aurelio: emperador y eloquentissimo orador* (1528) di Antonio de Guevara, che aveva trasposto i pensieri di Marco Aurelio aggiungendo creativamente storie e aneddoti inventati, e passando per le opere di Michel de Montaigne (1533 – 1592), dell'aforista Jean de la Bruyère (1645 – 1696) e di Voltaire (1694 – 1778), Ginzburg individua un terzo stratagemma straniante, quello dello sguardo del semplice: il villano e, successivamente, il buon selvaggio (Ginzburg 1996, pp. 13 ss.), che offre una prospettiva obliqua e diversa su quello che si ritiene conosciuto, generando nel lettore una tensione cognitiva atta a rinnovare il suo pensiero.¹⁴

Si può prendere come esempio di questa rinnovata attenzione per gli strati più umili della popolazione un estratto dal *Discours Préliminaire* con cui Voltaire apre il suo *Essai sur les mœurs* (1753), inizialmente pubblicato come un articolo «Sui selvaggi» (*Sur sauvages*) e dedicato all'imperatrice Caterina di Russia:¹⁵

Entendez-vous par *sauvages* des rustres vivant dans des cabanes avec leurs femelles et quelques animaux, exposes sans cesse a toute l'intempérie des saisons; ne connaissant que la terre qui les nourrit, et le marché où il vont quelquefois vendre leur denrées pour y acheter quelques habillements grossiers; parlant un jargon qu'on n'entend pas dans les villes; ayant peu d'idées, et par conséquent peu d'expressions; soumis, sans qu'ils sachent pourquoi, à un homme de plume, auquel ils portent tous les ans la moitié de ce qu'ils ont gagné à la sueur de leur front.

Per «selvaggi» immaginate dei rustici che vivono in capanne con le loro mogli e qualche animale, esposti senza sosta a tutte le intemperie delle stagioni, che non conoscono altro che la terra che li nutre, e il mercato dove di tanto in tanto vanno a vendere i loro prodotti per comprare qualche abito da quattro soldi; che parlano gergo che nelle città non può essere compreso; che hanno poche idee e quindi pochi modi per esprimerle; sottomessi, senza sapere il perché, a un uomo di piuma, a cui portano tutti gli anni la metà di quello che hanno guadagnato col sudore delle loro fronti.

La descrizione genera ovviamente una tensione cognitiva nel lettore che, aspettandosi di sentir parlare delle popolazioni delle terre lontane, si scopre a riflettere sulla barbara condizione di asservimento a cui gran parte della popolazione europea era costretta in età moderna.

L'influsso di questa linea arriva fino a Tolstoj, segnando profondamente anche la sua biografia. Secondo Douglas Robinson, infatti, lo straniamento è forma dominante nello scritto autobiografico intitolato *La Confessione (Ispoved')*, del 1882, fondamentale punto di svolta nella poetica del grande scrittore russo,

¹⁴ Si veda Ginzburg (Ginzburg 1996 pp. 25, n.31, 32).

¹⁵ Riporto il testo dell'edizione a cura di René Pomeau (Paris, Classiques Garnier, 1963) (Voltaire 1963 [1740]). La traduzione è mia.

cesura tra il periodo dei grandi romanzi e quello della svolta religiosa e dell'impegno umanitario (Robinson 2008, pp. 38 ss.). Tralasciando letture psicanalitiche come quelle di Robinson, credo che, per comprendere come la linea storica dello straniamento si sia palesata in questo autore, sia comunque importante sottolineare un evento fondamentale nella sua vita: il terribile terrore di Arzamas, un fortissimo attacco d'ansia che colse Tolstoj presso la stazione di Arzamas nel 1869 e cambiò per sempre la sua vita. Da questo evento, l'autore cadde in una profonda crisi depressiva, che lo accompagnò anche durante la stesura di un capolavoro come *Anna Karenina*.

È proprio in questo romanzo, che, a mio avviso, si manifestano i primi indizi della svolta esistenziale di Tolstoj. Nel quindicesimo capitolo della settima parte, il personaggio di Konstantin Levin, alter ego dell'autore, guarda, depersonalizzato, il figlio che la amata Kitty ha appena messo al mondo. Ne risulta una descrizione particolarmente straniata:¹⁶

Levin alzò gli occhi. Stremata, con le braccia abbandonate sopra la coperta, ma bellissima e serena, Kitty lo guardava senza fiatare e si sforzava – invano – di sorridergli.

In quello stesso istante, dal mondo tremendo, misterioso e irreali nel quale aveva vissuto per ventidue ore Levin si sentì catapultato nel suo mondo, in quel mondo consueto e reale dove si era appena accesa una luce di felicità che quasi non riusciva a sopportare. Le corde del suo cuore si erano tutte strappate. Era talmente scosso dai singhiozzi e dalle lacrime di una gioia fortissima che mai avrebbe creduto di provare, che per un po' non riuscì a proferire parola [...].

Se poco prima gli avessero detto che Kitty era morta e lui con lei, che il suo bambino era un angelo e che tutti quanti loro erano al cospetto di Dio, Levin non avrebbe fatto una piega. Ora che era tornato alla realtà, invece, capire che Kitty era viva e vegeta e che quell'esserino in lacrime era suo figlio gli costava sforzi sovrumani. Kitty era viva e le sue sofferenze erano finite. E lui era pazzo di felicità. Questo Levin lo capiva e di questo era felice. Ma il bambino? Da dove era venuto? Perché?... Questo non arrivava a capirlo, né si abituava all'idea. Lo riteneva qualcosa di superfluo, di non essenziale, al quale a lungo non poté rassegnarsi. (p. 777)

E ancora, nel capitolo successivo:

Levin osservava quel corpicino minuscolo e quasi patetico e si sforzava di strapparsi una parvenza di sentimento paterno. Invano. Era ripugnanza che provava. Quando però denudarono il neonato e vide i suoi braccini sottili, i piedini giallastri color dello zafferano, e le dita – minutissime anche loro, ma con l'alluce che si stagiava fra le altre; quando vide che Lizaveta Petrovna stringeva quelle piccole braccia esagitato cercando di costringerle nell'abituaccio, fu preso da una compassione tale per la povera creatura che fermò la mano della levatrice per tema che gli facesse male. (p.779)

La scomposizione del nuovo nato nelle sue parti genera in Levin una visione distante e obliqua di quella creatura, che altri non è se non suo figlio. Lo

¹⁶ Riporto la traduzione di Claudia Zonghetti (Einaudi, Torino, 2016).

straniamento è qui depersonalizzazione, distacco inaspettato davanti al mistero dell'esistenza, opposto e complementare al terrore infuso a Levin dalla morte del fratello Nikolaj.

La crisi esistenziale di Levin perdura fino alle ultime sezioni del romanzo, quando un destino opposto a quello della sua controparte femminile Anna lo trae in salvo mostrandogli, nel lavoro dei campi di semplici e dei contadini, la verità della fede divina:

Quando Sergej Ivanovič arrivò a Pokrovskoe, Levin era in una delle sue giornate peggiori [...].

E per tutto il giorno, vuoi che parlasse con il fattore e i contadini o – a casa – con la moglie, con Dolly e i suoi figli o con il suocero, Levin aveva sempre avuto in testa un unico pensiero, oltre alle preoccupazioni legate alla terra, e in tutto aveva creato un legame con la solita domanda: «Chi sono? Dove sono? Perché sono qui?» (p. 859)

A sollevare Levin da questo pesante fardello esistenziale sarà proprio la conversazione con uno dei contadini impiegati nelle sue terre, Fëdor:

«È fatta diversa, la gente. C'è chi campa per i comodi suoi e per riempirsi la mancia come Mitjucha e c'è la brava gente come Fokanyč, che adopera il cuore. E ha Dio in testa».

«E come fa ad adoperare il cuore? O ad averci Dio in testa?» gridò quasi Levin.

«Si sa. Vive secondo verità, come Dio comanda. La gente è fatta diversa, no? Anche voi, scusate... anche voi siete bravo, con la gente...»

«Va bene, va bene... Ci vediamo,» disse Levin che, scosso fino a sentirsi mancare il fiato, girò i tacchi, afferrò il bastone e prese svelto la via di casa.

Aveva una felicità nuova nel cuore. A sentire Fëdor che parlava di Fokanyč e diceva che adoperava il cuore, che viveva secondo verità e con Dio in testa, un turbine di pensieri confusi ma importanti erano affiorati da chissà quale recesso della sua mente e si precipitavano compatti verso un'unica meta, ronzandogli in testa e accecandolo con la propria luce. (p.861)

Vorrei soffermarmi su due caratteristiche importanti di questi ultimi passi, poiché ritengo possano essere utili alla comparazione che ho deciso di compiere tra *Lisistrata* e *Heroides*. Al pari del contadino russo dell'Ottocento, le donne di Atene e Roma, dietro cui Aristofane e Ovidio hanno deciso di nascondersi per operare le loro strategie stranianti, appartengono a una categoria esclusa e godono quindi di un punto di vista unico sulle cose del mondo. Come avrò modo di discutere più approfonditamente nei prossimi capitoli, anche se non possiamo ritenere che Aristofane e Ovidio avessero una concezione critica dello straniamento, era comunque presente in loro un'urgente necessità di utilizzare questo procedimento per far fronte a un momento di grave crisi o cambiamento. Possiamo oggi adoperare la categoria critica dello straniamento per guardare all'antichità e riflettere sulla necessità umana di cercare un punto di vista obliquo attraverso cui criticare e discernere le cause di una crisi e di trovare nuove

soluzioni o proposte. Lo fa Aristofane nell'Atene del 411 a.C., lo fa Ovidio nel pieno dell'imposizione del principato di Augusto a Roma.

Da Tolstoj Šklovskij trae gran parte degli esempi con cui conia il concetto di straniamento (*ostranenie*) nel suo saggio *L'arte come procedimento (Iskusstvo kak priëm)*.

Partendo da una distinzione tra due tipi diversi di parola, quella della poesia e quella della prosa, legate a due tipi di immagine, una prosaica e pratica e una poetica, volta a rafforzare l'impressione e la sensazione dell'oggetto percepito, Šklovskij enuncia la teoria dell'economia delle energie creative, influenzata dalle riflessioni di Herbert Spencer. Alla base della scelta dell'uso delle parole, ma anche della percezione degli oggetti vi è l'esigenza di risparmiare attenzione e quindi giungere con il minor dispendio possibile di energie al fine prefissato. Questo principio genera una meccanicizzazione delle azioni, un processo definito di «algebrizzazione» per cui (Šklovskij 1966 p. 81):

L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione.

L'algebrizzazione della percezione dell'oggetto è dunque una conseguenza naturale del principio di economia delle forze che regola la vita umana e il linguaggio prosaico, ma i suoi vantaggi non bilanciano il rischio dell'annullamento della vita in un'esistenza automatica. Dopo aver riportato un brano dai diari di Tolstoj in cui il grande scrittore riflette su come la distrazione con cui aveva svolto delle faccende domestiche abituali avesse in un certo senso annullato una piccola porzione di esistenza, Šklovskij commenta (Šklovskij 1968, p. 82):

così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra.

«Se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata».¹⁷

Così i rami degli alberi si spogliano delle foglie, che fino a ieri ricordavamo come piccoli germogli verdi, e i giorni si susseguono, la vita con essi. In soccorso a questo oblio che sembra divorare ogni cosa giunge però l'arte, unico mezzo umano in grado di «trasmettere l'impressione dell'oggetto come "visione" e non come "riconoscimento"» (Šklovskij 1968, p. 82). Il procedimento attraverso cui viene restaurata una visione autentica e rinnovata dell'oggetto è lo straniamento.

¹⁷ Quest'ultima frase è tratta direttamente dalla pagina del diario di Tolstoj riportata precedentemente da Šklovskij, datata 29 febbraio 1897)

Come visto nella ricostruzione storica di Ginzburg, lo straniamento può essere attuato attraverso una serie di tecniche differenti. Šklovskij ne individua diverse. Commentando degli scritti di Tolstoj (l'articolo *Vergogna* e il racconto *Cholstomer*), Šklovskij mostra come Tolstoj operi in diversi modi per ottenere la visione straniata dell'oggetto: scomponendolo in parti più piccole, come se lo vedesse per la prima volta, o costruendo traiettorie eccentriche spostando il punto di vista sui fatti umani a oggetti inanimati o animali. Nel racconto *Cholstomer*, ad esempio, il punto di vista di un cavallo consente di ragionare in maniera nuova su un concetto ormai automatico come la proprietà, di cui vengono svelate tutte le contraddizioni e le assurdità (Šklovskij 1968, p.85):

«Ci sono uomini che chiamano *propri* altri uomini, e non hanno mai veduto questi uomini, e tutte le loro relazioni coi medesimi consistono nel far loro del male. Ci sono uomini che chiamano certe donne le *loro* donne o mogli, ma queste donne vivono con altri uomini. E gli uomini non aspirano nella vita a fare ciò che stimano buono, ma a chiamare *proprie* il maggior numero possibile di cose. Ora sono convinto che in questo consiste l'essenziale diversità degli uomini da noi».

Questi tre aspetti dello straniamento (scomposizione, eccentricità e disvelamento di concetti erroneamente ritenuti ovvi) sono quelli che maggiormente mi interessa sottolineare in *Lisistrata* e nelle *Heroides*. In questo modo, il concetto di straniamento diventa strumento non solo di comparazione tra due opere piuttosto differenti, ma anche di indagine storica. È analizzando l'utilizzo di questo procedimento da parte di due autori all'apparenza molto lontani da esso che è possibile aprire nuovi spiragli attraverso cui indagare le epoche storiche interessate (il 411 a.C e l'epoca del principato di Augusto) e ricercare in esse degli esempi validi di ricerca di nuovi paradigmi oltre le convenzioni culturali automatizzate.

Insomma, usare lo straniamento per indagare questi due classici è a sua volta un tentativo di attuazione di uno straniamento volto a rinnovare lo studio di due opere che, pur contestualizzate nei loro periodi storici e comparate con metodo, vengono qui guardate cercando di mantenere una prospettiva al tempo stesso puntuale, storica e contestuale, e universale, legata a quel Tempo Profondo che secondo Benedetti può essere considerato il punto di origine di una prospettiva diversa sul rapporto tra l'uomo e il pianeta.

Nella parte finale del suo studio, Šklovskij sottolinea come lo straniamento non sia solo un procedimento puramente letterario, ma presenti, anzi, anche una forte impronta popolare, che egli ravvisa in alcuni esempi di spassosi indovinelli a sfondo erotico in cui viene applicato alla raffigurazione degli organi genitali.

Ancora una volta, come visto con Marco Aurelio, appare l'indovinello, forma orale e quindi popolare al pari dei semplici e dei selvaggi che popolano gli straniamenti degli illuministi del Settecento.

In un saggio del 2022, Beniamino Della Gala (Della Gala 2022) ha ricostruito il legame che quest'ultimo aspetto della teoria di Šklovskij ha intessuto, nella critica italiana degli anni '60 e '70, con le teorie di Michail Bachtin, in particolare con le sue riflessioni sul carnevale e sul mondo alla rovescia contenute nei suoi studi su Rabelais e Dostoevskij. Sulla scia di questi studi ho deciso di avvalermi, per l'analisi delle due opere, di alcuni concetti bachtiniani, in particolare delle sue riflessioni sul carnevale, sulla parola bivoca e sulla parola autoritaria.¹⁸

Il carnevale è, per Bachtin, una forma sincretistica di immagini e linguaggi che, a partire dalle feste e dai rituali antichi, ha sotterraneamente attraversato la storia umana riemergendo nel linguaggio della letteratura. La vita carnevalesca, ribaltando le leggi e i divieti che regolano quella normale, si configura come un momento di sospensione e rovesciamento dell'ordine costituito in cui «gli uomini, divisi nella vita da invalicabili barriere gerarchiche, entrano in libero e familiare contatto» (Bachtin 2002 [1968], p. 160). L'aspetto che maggiormente vorrei enfatizzare in questo utilizzo combinato del concetto di carnevale con quello di straniamento è come entrambi permettano una temporanea ricodifica del reale volta a eliminare ed epurare gli oggetti e le idee della loro automaticità. Il carnevale genera eccentricità e quindi straniamento (Bachtin 2002 [1968], p. 160):

nel carnevale viene elaborato in forma concreto-sensibile, vissuta, in una forma per metà reale e per metà recitata, un nuovo mondo di rapporti tra uomo e uomo, contrapposto agli onnipotenti rapporti gerarchico-sociali della vita extracarnevalesca. Il comportamento, il gesto e la parola dell'uomo si liberano dal potere della posizione gerarchica (di ceto, di censo, di età, di proprietà), che li determinava completamente nella vita extracarnevalesca, e perciò divengono eccentrici, inopportuni dal punto di vista della logica della morale vita extracarnevalesca. L'eccentricità è una categoria particolare del senso carnevalesco del mondo, organicamente legata alla categoria del contatto familiare; essa permette ai lati nascosti della natura umana di rivelarsi e di esprimersi in una forma concreto-sensibile.

Strettamente legato al concetto di carnevale è quello di *parola bivoca*, che Bachtin analizza nel suo saggio «La parola nel romanzo» (*Slovo v romane*). Con questo concetto, Bachtin indica una parola internamente dialogizzata, espressione di due diverse intenzioni: quella diretta del personaggio parlante e quella rifratta dell'autore (Bachtin 1979, pp. 133 ss.). La parola romanzesca si configura, quindi, come una rappresentazione della parola dell'uomo sociale, immerso nel dialogo della piazza che contribuisce a costruire e da cui è costruito a sua volta, in una

¹⁸ A influenzare questa scelta critica hanno contribuito fortemente gli insegnamenti della professoressa Stefania Sini, la quale si è ampiamente dedicata alla riflessione sulle opere dei formalisti russi e di Michail Bachtin. Stefania Sini ha sviscerato in profondità la relazione tra carnevale, parola bivoca e straniamento nel suo *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico* (Roma, Carocci, 2011).

ricorsività di discorsi riportati che costituisce le fondamenta della pluridiscorsività incorniciata dal contesto-romanzo (Bachtin 1979, p.166):

La funzione del contesto incorniciante il discorso raffigurato ha, nella creazione dell'immagine della lingua, un'importanza primaria. Il contesto incorniciante, come lo scalpello di uno scultore, leviga i confini del discorso altrui e nella grezza empiria della vita discorsiva taglia un'immagine della lingua: esso fonde e unisce l'aspirazione interiore della lingua raffigurata e delle sue determinazioni oggettivate esterne, la parola d'autore, che raffigura e incornicia il discorso altrui, crea a tale discorso una prospettiva, distribuisce luci e ombra, crea una situazione e tutte le condizioni per farlo risuonare e, infine, penetra in esso dall'interno, vi porta i propri accenti e le proprie espressioni e gli crea lo sfondo dialogizzante.

Grazie a questa capacità della lingua, che ne raffigura un'altra, di risuonare simultaneamente fuori e dentro di essa, di parlare di essa e nello stesso tempo di parlare in essa e con essa, e, d'altro lato, grazie alla capacità della lingua raffigurata di servire simultaneamente da oggetto di raffigurazione e di parlare essa stessa, grazie a ciò si possono creare le specifiche immagini romanzesche delle lingue.

Sebbene il discorso di Bachtin sia riferito al romanzo moderno, inteso come macchina pluridiscorsiva in grado di far convivere e al tempo stesso cozzare prospettive diverse, generando spesso ironia e distacco da parte dell'autore nei confronti dei discorsi organizzati dei personaggi, questi seppa con acuta sensibilità indagare le radici profonde da cui è potuto emergere il romanzo; radici che vengono cercate nel romanzo alessandrino (sostanzioso) e nella menippea (poi confluita in Petronio e Apuleio). Da quest'ultima dipende la linea stilistica che procede in una traiettoria dal basso all'alto della lingua letteraria, partendo dalla pluridiscorsività delle piazze e dei saltimbanchi. La parola bivoce di questa linea è quella di tre figure fondamentali: il furfante, fautore dell'"allegro inganno" con cui imita e parodizza il patetismo e il paternalismo della lingua ufficiale; lo sciocco, la cui ingenuità strania la pretesa serietà della parola alta; il buffone, categoria di mezzo, furfante che si finge sciocco per smascherare le ritorsioni e le contraddizioni della lingua ufficiale.

Per trattare lo straniamento di *Lisistrata* e *Heroides* ho deciso di combinare le teorie di Šklovskij con questi aspetti della riflessione di Bachtin, poiché ritengo che l'opera di Aristofane e quella di Ovidio possano efficacemente mostrare ulteriori manifestazioni della linea «popolare» di cui si è detto. Se per Aristofane l'accostamento, essendo *Lisistrata* una commedia, risulta più intuitivo, non si può dire lo stesso per Ovidio. Eppure anche il raffinatissimo poeta di Sulmona sceglie, nelle *Heroides*, di combinare voci e discorsi diversi per ottenere lo smascheramento della parola ufficiale con cui Augusto aveva imposto il proprio principato e la restaurazione coatta dei valori morali antichi.

Al pari del furfante, del buffone e dello sciocco, in queste due opere appare come soggetto straniante la donna, categoria sociale che nell'antichità occupava

una posizione particolarmente liminare, di assenza e presenza in contemporanea ai fatti del mondo e della politica, posizione paragonabile – con le dovute differenze – a quella di un carcerato. Silenziosa, messa a tacere; salvo poche e rare eccezioni come Saffo o Sulpicia, non ci sono pervenute voci autentiche e in prima persona di donne antiche. Fatto significativo, che dona maggior rilevanza alla decisione dei due autori di nascondersi dietro personaggi femminili.

1.3 Lo straniamento come categoria critica del mondo antico tra *cancel culture* e complessità

Un gruppo di detenuti per il 90% afroamericani è riunito in una stanza del carcere adibita per il semestre ad aula per le lezioni di lettere classiche. È questo lo scenario in cui si è mossa Emily Allen-Hornblower quando, dal 2015, ha iniziato a tenere corsi di letteratura greca in due carceri maschili del New Jersey: il New Jersey Northern State Prison e l'East Jersey State Prison. L'esperienza della studiosa è raccontata, insieme ad altre testimonianze, nel volume *Classics and Prison Education in the US*, a cura di Emilio Capettini e Nancy Rabinowitz (Capettini e Rabinowitz 2021), miscellanea di esperienze più o meno difficili, ma accomunate dalla necessità di garantire al carcere la sua funzione rieducativa. In questo senso, come notano i due curatori, le discipline umanistiche possono giocare un ruolo di primo ordine in virtù del loro bagaglio di storie di esseri umani che, per quanto lontane nel tempo e nello spazio, sono in grado di risuonare con le esperienze dei cittadini incarcerati. I mezzi e la modalità di questa educazione non consentono di pensarla come una consueta somministrazione di nozioni dall'alto verso il basso, volta solamente all'arricchimento culturale del cittadino; la ricezione dei classici da parte di uomini e donne segnati dalla dura esperienza del carcere e dal sistema dei codici e dei valori della strada e del crimine, sistema a cui spesso si erano adeguati per necessità di sopravvivenza e per mancanza di alternative, avviene nella maggior parte dei casi in forma dialogica e seminariale, modalità che consente una lettura che potremmo definire «straniata» di autori noti come Euripide, Sofocle o Cicerone.

Il testo classico, quindi, esaminato da punti di vista nuovi, da *corpi* nuovi, viene interrogato in termini inediti. Valori come l'onore o l'eroismo vengono ricodificati dal dialogo che intercorre tra testo e cittadino incarcerato. Allen-Hornblower riporta, ad esempio, come la definizione di eroe che viene fornita da una classe carceraria sia diversa da quella che può sorgere in una classe tradizionale (Capettini e Rabinowitz 2021, p.31):

In a typical undergraduate classroom, when we discuss the likes of Achilles or Odysseus, these larger-than-life characters' strength and other superhuman qualities invariably come up. The Lifers Group had a different answer: heroes, they said, are those who endure and support others by enduring. Every single man went on to name someone who accomplished heroic feats for them, albeit in humble, discrete ways: a mother, sister, aunt, grandmother, daughter who kept them going and supported them unconditionally through it all, in spite of extreme hardship and deprivation; someone who persisted in going through the grind of sometimes thankless, unfulfilling work day after day, providing emotional and material support with whatever limited means they had.

Così, se la nuova prospettiva genera confronti rinnovati con il classico, questi non si risolvono in una frammentazione relativista, ma anzi rafforzano la portata universale di queste opere, in un dialogo plurale fondato sulle connessioni profonde tra esseri umani (Capettini e Rabinowitz 2021, p. 31-32):

The students' written and spoken reflections stress time and again how these plays speak to them across space and time, in a variety of ways. When our course ended (summer 2015), a "Lifer" wrote,

"The most important thing that I learned is our interconnectedness to the past and ... to each other. There is a transcending element about the human condition. The happiness, pain, and tragedy felt by those yesterday touches us today. This connection knows no boundaries and has no limits; it cares nothing about race or gender."

The works provide a framework for reflecting on what it means to be human and how we might go about understanding ourselves and each other. When I ask what the Classics mean to him, McCray calls them an essential part of "Humanity's conversation."

Le esperienze di insegnamento dei classici greci e romani nelle carceri ci aiutano a porre al centro della questione la necessità di un allargamento della prospettiva su queste discipline; allargamento che sia in grado di garantire la possibilità di confrontarsi con le lezioni degli antichi a studiosi e lettori di origine diversa, capaci di porre domande nuove e di mettere in discussione l'autorità degli antichi. L'universalità dei classici, infatti, è una risorsa educativa che va difesa dall'uso che di essi viene spesso fatto al fine di piegarli a una narrazione che fortifichi pregiudizi, razzismo, suprematismo e dominio di pochi.

All'indomani dell'elezione di Donald Trump a presidente degli Stati Uniti, il 9 novembre 2016, il dibattito americano si è concentrato sull'ampio utilizzo che i sostenitori del presidente fanno di termini e riferimenti derivanti dal mondo classico.¹⁹ Donna Zuckerberg, dalle colonne della rivista online «Eidolon», ha suonato l'allarme con un articolo intitolato *How to be a good classicist under a bad emperor*, apparso il 21 novembre 2016.²⁰ Come sottolinea la studiosa, i membri

¹⁹ <https://www.nytimes.com/2016/11/21/us/alt-right-salutes-donald-trump.html>

²⁰ <https://eidolon.pub/how-to-be-a-good-classicist-under-a-bad-emperor-6b848df6e54a>

della destra alternativa americana (*alt-right*),²¹ convinti sostenitori di idee misogine, suprematiste, razziste e ultranazionaliste, condiscono i propri interventi su blog e forum con ampi riferimenti all'antichità greco-romano, di cui sono estimatori:

Who are these people? They are part of a group of a few hundred thousand men who have “swallowed the red pill” and belong to a few allied online movements: not just the Alt-Right, but also men’s rights activists, the manosphere, and GamerGate. At times these groups seem more clearly defined by what they oppose than what they support, but they’ve also mobilized to fight for men’s rights in a “gynocentric” society, harass women on Twitter, and redefine Pepe the Frog. They are younger than the typical conservative establishment, white, and male. They are antisemitic, homophobic, transphobic, Islamophobic. Some are self-described Neo-Nazis.

They also love the classics.

La chiamata alle armi è quindi rivolta a tutti i classicisti, affinché mettano in discussione con il proprio lavoro e le proprie riflessioni il luogo comune che vede le antichità greco romane come l’origine gloriosa di una civiltà occidentale che si sarebbe distinta nel corso dei secoli e avrebbe così ottenuto il diritto di mettersi alla guida di altre civiltà ritenute inferiori. Solo un impegno sociale attivo degli umanisti può difendere i classici dall’uso distorto e interessato che di essi viene fatto. Questo impegno, secondo Zuckerberg, deve esprimersi in una costante e decisa riflessione sui contesti, sui testi e sul loro uso:

1. When you hear someone —be they a student, a colleague, or an amateur — say that they are interested in Classics because of “The Greek miracle” or because Classics is “the foundation of Western civilization and culture,” challenge that viewpoint respectfully but forcefully. Engage them on their assumed definitions of “foundation,” “Western,” “civilization,” and “culture.” Point out that such ideas are a slippery slope to white supremacy. Seek better reasons for studying Classics.
2. In your scholarship, focus on the parts of antiquity that aren’t elite white men. Read and cite the work of scholars who write about race, gender, and class in the ancient world. Be open about the marginalization and bias that exists within our discipline. Model a kind of Classics that isn’t quite so congenial to the neo-Nazis of the Alt-Right.

È quindi il concetto stesso di “civiltà occidentale” (*western civilization*) a dover essere messo in discussione dagli studiosi di discipline classiche. L’illusione di una diretta discendenza dai greci e dai romani è, d'altronde, una costante

²¹ *Alt-right* è un termine che indica un complesso sincretistico di idee di destra, alternative al tradizionale conservatorismo, quali antisemitismo, neonazismo, nazionalismo bianco, islamofobia e quant’altro. Oltre alle ideologie estreme, il termine *alt-right* è stato spesso accostato al dilagare di teorie del complotto come QAnon. Si veda a proposito il volume di Wu Ming 1 *La Q di Qomplotto* (Wu Ming 1 2021) in cui sono tracciati con dovizia e metodo i filamenti della nascita di questa teoria su alcune piattaforme online controverse come 4chan.

propagandistica che ha avuto possibilità di sedimentarsi nel corso dei secoli. Giusto Traina, nel suo volume di *fact-checking* che prende il titolo – come consuetudine dell’omonima collana Laterza – da un luogo comune che si intende sfatare, in questo caso *I greci e i romani ci salveranno dalla barbarie* (Traina 2023, p. 12 ss.), fornisce una lunga serie di esempi di usi aberranti e interessati del patrimonio letterario e artistico dell’antichità, a partire dal documentario sull’olimpiade di Berlino del 1936 *Olympia*, di Leni Riefenstahl, nel cui prologo si possono vedere statue greche tramutarsi negli atleti che avevano gareggiato ai giochi del ’36, in una ipotetica continuità tra l’antica Grecia e la Germania nazista.

Le risposte degli studiosi americani alle nuove esigenze e alle nuove sfide che gli studi classici si trovano a fronteggiare sono state diverse, dalle più conservatrici alle più moderate, fino a una serie di forti e radicali messe in discussione non solo dei contenuti della disciplina, ma anche e soprattutto delle modalità attraverso cui essa viene studiata. Il movimento, come riassume Alice Borgna nel suo *Tutte storie di maschi bianchi morti...* (Borgna 2022), trova un suo campione nello studioso di origine dominicana Dan-el Padilla Peralta, docente a Princeton. Secondo Padilla Peralta, il principale problema da superare per operare un rinnovamento negli studi classici risiede in chi si occupa di essi: quasi sempre uomini bianchi che hanno potuto fare carriera attraverso un sistema di meriti oggettivi che in realtà non è considerabile affatto oggettivo, in quanto stabilito dalla medesima categoria.

La messa in discussione degli studi classici ha avuto forte risonanza sui media statunitensi e ha portato presto a esiti concreti non solo nella rivalutazione etica della condotta di alcuni studiosi ritenuti intoccabili come il professor Joshua Katz, licenziato da Princeton nel maggio 2022 per aver intrapreso, molti anni prima, una relazione sentimentale con una studentessa (Borgna 2022, p.61), ma anche in veri e propri tagli a una disciplina ritenuta poco utile, come avvenuto con la chiusura del dipartimento di Lettere classiche dell’Università di Howard (Borgna 2022, p. 74-75) o l’istituzione a Princeton di percorsi di studio in Lettere classiche in cui non è previsto lo studio del latino e del greco (Borgna 2022, p.76-77). Chiusure, tagli e riduzioni non possono e non devono diventare l’esito di una proposta di rinnovamento radicale interessata, invece, all’allargamento e alla democratizzazione di questi studi. Per operare con criterio, quindi, ritengo sia necessario riflettere sui punti delle proposte dei riformatori e fare un tentativo, nei limiti delle possibilità offerte dai contesti, di accoglienza e di messa in atto di alcune di esse, tenendo sempre presente che (Borgna 2022, pp. 86-7):

Gli spunti di riforma [...] sono senz’altro radicali e, se dovessero tutti quanti trovare accoglimento, le Lettere classiche diventerebbero una disciplina molto diversa da come è stata storicamente intesa, così come totalmente nuovi sarebbero l’identità dei suoi professionisti, le loro competenze e, di conseguenza, gli esiti delle loro ricerche [...].

Eppure, come abbiamo visto, si tratta di un movimento che non punta il dito contro il presunto razzismo di Omero o Cicerone e per questo li vuole cancellare. Le questioni sono ben più sfaccettate e complesse.

E anche che, come sottolinea Luciano Canfora in apertura al numero 93 dei «Quaderni di storia», non è la prima volta che gli studi classici vivono una stagione di auto-decolonizzazione, ma che anzi il fenomeno ha avuto una sua lunga storia spesso ignorata a causa del monolinguisma degli studiosi americani, poco aperti alle ricerche in lingue diverse dall'inglese. Sta di fatto che delle proposte radicali vadano comprese e guardate con la giusta distanza, ricordando che, come afferma Canfora, «senza la rottura dovuta a prese di posizione radicali (e perciò necessariamente unilaterali) la mentalità dominante e tendente a chiudersi su se stessa non può essere svecchiata. Senza antitesi non c'è sintesi.» (Canfora 2021)

Tento allora, nel piccolo di una tesi di laurea, di operare in direzione di questa sintesi, ma per iniziare è necessario chiedersi quali siano i punti principali di questa proposta. Alice Borgna li riassume efficacemente (Borgna 2022, pp. 78 ss.).

Tra di essi troviamo:

1. Demolizione della disciplina: ossia superare l'idea che i valori occidentali, di cui i classici vengono considerati tradizionalmente il fondamento, siano giusti in assoluto. A tutto ciò va aggiunta una rigorosa consapevolezza del ruolo primario che lo sfruttamento e la marginalizzazione di intere classi avevano nelle società antiche da cui i classici sono emersi. Di conseguenza diventa necessario «studiare chi ci ha preceduti come pluralità non soltanto di fatti e testi, ma anche di ruoli e luoghi» (Borgna 2022, p. 79);
2. Ripensare i dipartimenti: per esempio smantellando il dipartimento di Lettere Classiche per riassegnare le discipline ad altri ambiti di ampiezza maggiore o allargando in termini metodologici geografici la rosa delle discipline che confluirebbero all'interno del dipartimento di Lettere Classiche;
3. Maggiore inclusività nel corpo dei classicisti di professione: favorendo politiche di reclutamento volte all'ampliamento del numero di studiosi provenienti da minoranze;
4. Ripensare la centralità dello studio della lingua latina e greca: rendendo la conoscenza della lingua uno dei vari strumenti di cui uno studioso può servirsi, ma non il fondamentale pass per l'accesso agli studi di antichistica;²²

²² Va considerato che negli Stati Uniti lo studio del greco e del latino in età liceale, non essendo garantito gratuitamente come in Italia, è accessibile solo a chi può permettersi corsi privati solitamente molto costosi.

5. Ripensare lo studio e l'insegnamento delle fonti letterarie: affiancando l'indagine filologica e interpretativa a una seria contestualizzazione del contenuto, soprattutto in presenza di elementi eticamente non tollerabili come gli stupri, i genocidi o le stragi;
6. Rendere più inclusive le bibliografie;
7. Modellare il ruolo dell'antichista nella società: trovando nell'impegno politico e nella giustizia sociale il principale sbocco della disciplina.

Non essendo ancora incaricato del ruolo di Ministro dell'Istruzione, non posso certo accogliere in questa tesi le proposte di riforma strutturale come quella del punto 2 o del punto 3, ma ho intenzione di confrontarmi con tutte le altre nel tentativo di creare un'opera scientifica che sia in grado di rispondere attivamente alla chiamata.

Per quanto riguarda il primo e il quinto punto, il lavoro di comparazione messo in atto in questa tesi è fondato tutto sulle distanze tra i contesti, non solo quelli in cui i due autori vissero e operarono, ma anche quello da cui io stesso li guardo e scrivo di loro.²³ In questo modo, le differenze e anche valori non più condivisibili in alcuno modo diventano il presupposto dell'analisi scientifica. Guardare alla intollerabile posizione di marginalità in cui le donne greche e romane vivevano è funzionale alla comprensione dello straniamento operato in *Lisistrata* e nelle *Heroides*. Ad esempio, non possiamo in alcun modo definire Ovidio e Aristofane degli autori femministi o attenti alle rivendicazioni femminili, ma possiamo trovare in questa disillusione verso due intoccabili giganti del canone la chiave per apprezzare in modo nuovo le loro opere. Tutto questo è garantito dalla metodologia di indagine tipica delle Letterature Comparete, finalizzata alla creazione di dialogo tra le opere e gli autori a partire proprio dalle differenze linguistiche, storiche, culturali e sociali che intercorrono tra essi.

Per quanto concerne la centralità della lingua, inoltre, in questa tesi sono presenti tanto delle traduzioni inedite quanto traduzioni d'autore. Lo scopo è quello di creare un lavoro idealmente fruibile anche da lettori sprovvisti di conoscenze di lingua latina e greca, ma al tempo stesso in grado anche di donare loro nozioni di lingua soffermandosi su alcune parole o alcuni costrutti. L'auspicio è di accogliere la sfida americana di una didattica delle materie classiche in cui la lingua non rivesta un ruolo chiave.

Infine, il settimo punto, a cui questa tesi tenta di associarsi nell'idea di una letteratura impegnata didatticamente ed eticamente. Essendo questa tesi nata in

²³ Vorrei quindi sottolineare che il punto di vista di chi scrive questa tesi è per forza di cose quello, parziale e non esaustivo, di un giovane uomo italiano del XXI secolo, bianco e proveniente da una famiglia della classe media.

un preciso contesto pedagogico, il suo obiettivo è quello di mostrarsi aperta a ulteriori sbocchi sia nell'ambito dell'istruzione che nella divulgazione (v. *supra*, Introduzione), allargando e rafforzando il ruolo che le discipline classiche, ampliate e ripensate affinché garantiscano una reale pluralità, devono ricoprire nella formazione di cittadini e di esseri umani in grado di sentire fortemente la partecipazione all'umanità tutta e capaci di mettersi e mettere in discussione le proprie idee e le proprie convinzioni. Guardando a tutto ciò dal punto di vista dell'Antropocene, Ovidio e Aristofane diventano interlocutori molto più vicini di quel che sembri e partecipano, tanto quanto noi contemporanei, al dialogo da cui il futuro scaturisce.

1.4 Bibliografia

- Bachtin, Michail. 2002. *Dostoevskij: poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, Michail Michajlovič. 1979. *Estetica e romanzo*. A cura di Rossana Platone. Tradotto da Clara Strada Janovič. 6a rist. Torino: Einaudi.
- Borgna, Alice. 2022. *Tutte storie di maschi bianchi morti... fact checking*. Bari: Laterza.
- Camerotto, A. 2012. «Gli occhi e la lingua dello straniero: satira e straniamento in Luciano di Samosata». *Prometheus. Rivista di studi classici* 38 (1). <https://doi.org/10.14601/prometheus-11171>.
- Canfora, Luciano. 2021. «I classici “decolonizzati”». *Quaderni di storia*, 93, 5–12.
- Capettini, Emilio, e Nancy Sorkin Rabinowitz, a c. di. 2021. *Classics and prison education in the US*. Classics in and out of the academy : classical pedagogy in the twenty-first century. Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge.
- Della Gala, Beniamino Della. 2022. «Šklovskij e Bachtin nella caverna di Alì Babà». *Between* 12 (23): 165–86. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/4946>.
- Ginzburg, Carlo. 1996. «Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device». *Representations*, fasc. 56: 8–28. <https://doi.org/10.2307/2928705>.
- Hadot, Pierre. 1985. *Philosophy as a way of life: spiritual exercises from Socrates to Foucault*. A cura di Arnold I. Davidson. Oxford: Blackwell.
- Oppermann, Serpil, e Serenella Iovino, a c. di. 2017. *Environmental humanities: voices from the anthropocene*. Intersections. London-New York: Rowman and Littlefield International.
- Robinson, Douglas. 2008. *Estrangement and the somatics of literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Parallax. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sellars, John. 2021. *Sette brevi lezioni sullo stoicismo*. Tradotto da Angelica Taglia. Torino: Einaudi.
- Sini, Stefania. 2010. «L'intero irrequieto: sulla poligenesi dell'idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento». *ENTHYMEMA*, fasc. 1 (giugno): 190–228.
- Sini, Stefania. 2011. *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*. Roma: Carocci.
- Šklovskij, Viktor. 1968. «L'arte come procedimento». In *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, 75–94. Torino: Einaudi.
- Spinicci, Paolo. 2016. *Itaca, infine: saggi sull'Odissea e la filosofia dell'immaginazione*. Problemi di filosofia dell'esperienza, n. 2. Milano: Mimesis.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič. 2016. *Pensieri per ogni giorno: un calendario di saggezza*. Tradotto da Pier Cesare Bori. Prato: Piano B.
- Traina, Giusto. 2023. *I Greci e i Romani ci salveranno dalla barbarie*. Prima edizione. I Robinson. Letture. Bari: GLF editori Laterza.
- Voltaire. 1963. *Voltaire. Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. A cura di René Pomeau. Classiques jaunes. Paris: Classiques Garnier.
- Wu Ming 1. 2021. *La Q di Qomplotto: QAnon e dintorni : come le fantasie di complotto difendono il sistema*. Prima edizione. Roma: Alegre.

Zuckerberg, Donna. 2018. *Not all dead white men: classics and misogyny in the digital age*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

CAPITOLO 2 - LISISTRATA

Capitolo 2.1

2.1.1 La bulè dei quattrocento: il colpo di stato oligarchico ad Atene. Il contesto storico e culturale di *Lisistrata*.

Non è ben chiaro se la prima messa in scena di *Lisistrata* (411 a.C.) sia avvenuta nel corso delle feste Lenee, di fronte al solo pubblico ateniese, nei mesi di gennaio-febbraio, o delle più note Dionisie, aperte anche agli alleati presenti in città durante la bella stagione della navigazione, tra marzo e aprile. Nel suo *Il mondo di Atene*, Luciano Canfora appare inizialmente deciso sostenitore delle tesi di quanti affermano che siano state le Dionisie a ospitare la prima messinscena di questa commedia (Canfora 2011, p. 335), ma la ricostruzione cronologica della vicenda ateniese tra l'inverno del 412 a.C. e la primavera dell'anno successivo, operata nel saggio *Cleofonte deve morire* (Canfora 2017) e poi ripresa da Simone Beta, traduttore dell'edizione italiana Valla a cura di Franca Perusino, nel volume divulgativo *La donna che sconfigge la guerra: Lisistrata racconta la sua storia* (Beta 2022), sembra far propendere maggiormente verso le feste Lenee.

Nonostante il problema possa sembrare di scarsa rilevanza a uno sguardo superficiale, in realtà si dimostra fondamentale nell'economia della comprensione anche solamente estetica di quest'opera. La commedia greca, al contrario della tragedia, era ambientata nel mondo in cui poeta e pubblico vivevano, parlava direttamente a un orizzonte d'attesa forgiato nella contemporaneità e dal suo rapido e apparentemente incomprensibile mutare quotidiano. Per questo motivo è necessario, come primo passo per un'analisi rigorosa di questo tipo di opera letteraria, ricostruire il contesto in cui è stata formulata e fruita.

Il 411 a.C. è un anno fondamentale per Atene, quella del primo colpo di stato oligarchico che portò la città ad essere governata per circa quattro mesi da un consiglio di quattrocento uomini (la Boulé dei Quattrocento), il primo governo di tipo oligarchico dal tempo della cacciata dei tiranni (511 a.C.).

La Guerra del Peloponneso si trascinava ormai da vent'anni; nel 413 a.C. la fazione ateniese aveva subito la sua disfatta più clamorosa in seguito alla spedizione siciliana presso Siracusa e gli strascichi del fallimento erano stati pesanti e decisivi. Nell'estate del 412 a.C., la situazione per Atene aveva ormai preso una piega irreversibile. Sparta aveva trovato un accordo con il satrapo persiano Tissaferne (Th. VIII, 18)²⁴, il quale manteneva però un atteggiamento accorto ed evitava di sbilanciarsi troppo in favore di una delle due rivali; l'equilibrio bellico in

²⁴ L'edizione di riferimento per Tucidide è quella curata da Rymond Weil e Jacqueline de Romilly (Les Belles Lettres, Paris, 1967).

Asia Minore era ormai appannaggio degli Spartani, con la defezione della città di Mileto in favore dei Lacedemoni; Alcibiade, esiliato dapprima a Sparta, dopo la battaglia di Mileto decise di ritirarsi presso Tissaferne.²⁵

È dalla corte del satrapo persiano che occorre partire per analizzare gli avvenimenti che portarono alla formazione della Boulé dei Quattrocento. Esercitando su di lui la sua influenza, Alcibiade consigliava a Tissaferne di non intervenire in maniera decisiva nel conflitto e «lo esortava quindi a logorarli entrambi e, dopo aver ridotto il più possibile la potenza degli ateniesi, a mandar via allora dal suo paese i Peloponnesi» (Th., VIII, 46, 4).²⁶ L'ambizione di Alcibiade era di ritornare in patria, convinto che l'amicizia con Tissaferne potesse rivelarsi un lasciapassare utile al perseguimento del suo scopo.

L'intuizione si rivela esatta, ma ad essa egli seppe dar seguito attraverso una rete di macchinazioni che prese avvio dal suo abboccamento con gli esponenti più importanti dell'esercito ateniese di stanza sull'isola di Samo. Conscio degli argomenti che maggiormente stavano a cuore agli elementi oligarchici della città, Alcibiade promise, ancor prima di averne discusso col diretto interessato, che Tissaferne sarebbe divenuto alleato di Atene in cambio di un rivolgimento politico e di un cambio radicale di costituzione. Scrive Tucidide:

τῷ τε Ἀλκιβιάδῃ διαβάντες τινὲς ἐκ τῆς Σάμου ἐς λόγους ἦλθον, καὶ ὑποτείνοντος αὐτοῦ Τισσαφέρην μὲν πρῶτον, ἔπειτα δὲ καὶ βασιλέα φίλον ποιήσιν, εἰ μὴ δημοκρατοῖντο (οὕτω γὰρ ἂν πιστεῦσαι μᾶλλον βασιλέα), πολλὰς ἐλπίδας εἶχον αὐτοὶ θ' ἑαυτοῖς οἱ δυνατοὶ τῶν πολιτῶν τὰ πράγματα, οἷτερ καὶ ταλαιπωροῦνται μάλιστα, ἐς ἑαυτοὺς περιποιήσιν καὶ τῶν πολεμίων ἐπικρατήσιν.²⁷

E alcuni si abboccarono con Alcibiade, e poiché questi prometteva [ὑποτείνοντος αὐτοῦ] di rendere loro amico Tissaferne prima, poi il Re, se avessero smesso di reggersi democraticamente (così il re si sarebbe maggiormente fidato), loro, i più potenti, i quali erano anche quelli che sopportavano il maggior peso della guerra, si riempirono della speranza di impadronirsi del potere di Atene e di avere la meglio sui nemici.

L'abilità persuasiva di Alcibiade si esprime qui in maniera eccelsa. Il verbo ὑποτείνω, infatti, è traducibile con "promettere", ma anche "lasciar intendere", opzione che maggiormente sembrerebbe far leva sulle aspettative dell'uditorio. L'apertura a una prospettiva risolutiva, infatti, è rafforzata dal tipo di interlocutore a cui egli si rivolge. Tucidide lo sottolinea: questi sono personaggi importanti, economicamente dotati, su cui cadevano grandi responsabilità economiche. Che

²⁵ Th., VIII, 45

²⁶ I brani tradotti da Tucidide fanno riferimento alla revisione di Franco Ferrari alla traduzione di Claudio Moreschini (Rizzoli, Milano, 1985) con alcune modifiche.

²⁷ Th., VIII, 48, 1

l'esercizio della liturgia non fosse di per sé cosa del tutto gradita ai più potenti lo confermano alcuni passi della oligarchica *Costituzione degli Ateniesi* attribuita a Senofonte, nei quali ben si evince quale fosse il pensiero di alcuni esponenti dell'aristocrazia nei confronti delle feste popolari per il cui allestimento erano chiamati a contribuire.²⁸

Riportata all'esercito di Samo la notizia, non sembrano esserci forti opposizioni se non quella di Frinico, nemico personale di Alcibiade, che aveva intuito le motivazioni utilitaristiche del rivale e la sostanziale velleità di quanti credevano che un cambio di rotta avesse potuto favorire un'alleanza che per il Gran Re si sarebbe rivelata tutt'altro che conveniente.²⁹

Mentre un'assemblea dei congiurati si preparava a mandare ad Atene il generale Pisandro perché congiurasse con le eterie lì presenti (Th., VIII, 49), Frinico, spaventato dalla prospettiva di un ritorno di Alcibiade, decideva di giocare il tutto per tutto trattando in segreto con il navarca spartano Astioco e rivelandogli i piani di Alcibiade. Il tradimento di Frinico è un evento di cruciale importanza per la ricostruzione della cronologia degli eventi in Atene, ma prima occorre capire cosa effettivamente accadde.

Durante il suo primo viaggio, Pisandro, che ancora si presentava al pubblico come uno strenuo difensore della democrazia, trattò in segreto con i membri delle eterie oligarchiche affinché mettessero in atto un rovesciamento radicale della costituzione ateniese.

Vediamo come Tucidide ricostruisce lo svolgersi della prima missione di Pisandro:

[1] οἱ δὲ μετὰ τοῦ Πεισάνδρου πρέσβεις τῶν Ἀθηναίων ἀποσταλέντες ἐκ τῆς Σάμου ἀφικόμενοι ἐς τὰς Ἀθήνας λόγους ἐποιοῦντο ἐν τῷ δήμῳ κεφαλαιοῦντες ἐκ πολλῶν, μάλιστα δὲ ὡς ἐξείη αὐτοῖς Ἀλκιβιάδην καταγαγοῦσι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον δημοκρατούμενοις βασιλέα τε ξύμμαχον ἔχειν καὶ Πελοποννησίων περιγενέσθαι.³⁰

e gli ambasciatori mandati da Samo al seguito di Pisandro, dopo essere giunti in Atene, parlando all'assemblea insistettero con molti argomenti, dicendo soprattutto che se avessero ripreso Alcibiade con loro e non si fossero governati democraticamente in quel modo [μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον δημοκρατούμενοις] avrebbero potuto avere il Gran Re come alleato e sconfiggere gli spartani.

Ci interessa in questa sede sottolineare l'abilità con cui Pisandro si pone davanti all'assemblea popolare. Come sottolinea Canfora (Canfora 2017, p. 89):

²⁸ X., *Ath.*, II, 9-10

²⁹ Th., VIII, 48

³⁰ Th., VIII, 53, 1

È più che sensato ritenere che non solo Alcibiade ma anche lo stesso Pisandro non credessero affatto alla storia che raccontavano: Alcibiade aveva inteso, con quella trovata, suggerire alle cerchie oligarchiche operanti a Samo un efficace argomento da usare per scardinare le resistenze ateniesi ad un cambio di regime. Lo conferma il fatto che Pisandro, quando si presenta ad Atene e snocciola l'argomento 'cambiamo (magari pro tempore) regime (ma lui abilmente dice «*questo tipo di democrazia*») altrimenti niente aiuti persiani', i contatti con Tissaferne erano ancora in altissimo mare: ma Pisandro li 'vendeva' come qualcosa di molto concreto.

Se il volto di Pisandro davanti all'assemblea era quello di un democratico disposto a una temporanea limitazione della democrazia radicale per la salvezza della città, in sedi separate egli parlava diversamente:

ὁ Πείσανδρος παρελθὼν πρὸς πολλὴν ἀντιλογίαν καὶ σχετλιασμὸν ἠρώτα ἕνα ἕκαστον παράγων τῶν ἀντιλεγόντων, εἴ τινα ἐλπίδα ἔχει σωτηρίας τῆ πόλει, Πελοποννησίων ναῦς τε οὐκ ἐλάσσους σφῶν ἐν τῇ θαλάσῃ ἀντιπρώρους ἐχόντων καὶ πόλεις ξυμμαχίδας πλείους, βασιλέως τε αὐτοῖς καὶ Τισσαφέρνους χρήματα παρεχόντων, σφίσι τε οὐκέτι ὄντων, εἰ μὴ τις πείσει βασιλέα μεταστῆναι παρὰ σφᾶς. [3] ὁπότε δὲ μὴ φαῖεν ἐρωτώμενοι, ἐνταῦθα δὴ σαφῶς ἔλεγεν αὐτοῖς ὅτι 'τοῦτο τοίνυν οὐκ ἔστιν ἡμῖν γενέσθαι, εἰ μὴ πολιτεύσομεν τε σωφρονέστερον καὶ ἐς ὀλίγους μᾶλλον τὰς ἀρχὰς ποιήσομεν, ἵνα πιστεύῃ ἡμῖν βασιλεύς, καὶ μὴ περὶ πολιτείας τὸ πλεόν βουλευσομεν ἐν τῷ παρόντι ἢ περὶ σωτηρίας - ὕστερον γὰρ ἐξέσται ἡμῖν καὶ μεταθέσθαι, ἢν μὴ τι ἀρέσκη -, Ἀλκιβιάδην τε κατὰξομεν, ὃς μόνος τῶν νῦν οἷός τε τοῦτο κατεργάσασθαι.

Allora Pisandro, presentandosi di fronte a queste opposizioni e a queste lagnanze, tirandolo in disparte chiedeva a ciascuno dei suoi contraddittori se aveva qualche speranza di salvezza per la città, dal momento che i Peloponnesi avevano in mare un numero di navi non minore del loro pronte all'azione e un numero maggiore di città alleate, e che il re e Tissaferne li finanziavano e loro non avevano più denaro, a meno che qualcuno³¹ non convincesse il re a passare dalla loro parte. Se gli interrogati dicevano di no, allora egli diceva loro chiaramente: «noi non potremo ottenere questo se non ci governeremo con più moderazione e non daremo agli oligarchi il potere [εἰ μὴ πολιτεύσομεν τε σωφρονέστερον καὶ ἐς ὀλίγους μᾶλλον τὰς ἀρχὰς ποιήσομεν], perché il re abbia maggiore fiducia in noi, se ora non discuteremo tanto sulla forma del governo in questo momento quanto sulla nostra salvezza (infatti noi potremo anche cambiarla in seguito, se non ci piace qualcosa), e se non richiameremo Alcibiade, che è il solo tra le persone di ora che sia capace di portare a compimento questa faccenda».

Degno di attenzione in questo discorso è il futuro πολιτεύσομεν del verbo πολιτεύω, che troviamo in una sola occorrenza in *Lisistrata*, proprio nell'ambito di un battibecco tra uno dei probuli della città e la protagonista³²:

³¹ Ho deciso di tradurre il τις indefinito con «qualcuno» per mantenere un celato riferimento alla personalità di Alcibiade, il cui ritorno era invisibile a molti di quanti espressero le «lagnanze» di cui si è detto. Ferrari si mantiene sull'impersonale: «a meno che non si persuadesse il re».

³² Il testo di *Lisistrata* riportato in questa tesi fa riferimento all'edizione curata da V. Coulon, Le Belles Lettres, Paris, 1928. La traduzione, con alcune modifiche, è quella curata da Guido Paduano per l'edizione Rizzoli, Milano, 1981.

Πρόβουλος
ἐξ ἐρίων δὴ καὶ κλωστήρων καὶ ἀτράκτων πράγματα δεινὰ
παύσειν οἴεσθ' ὧ ἀνόητοι;

Λυσιστράτη
κἂν ὑμῖν γ' εἴ τις ἐνῆν νοῦς,
ἐκ τῶν ἐρίων τῶν ἡμετέρων ἐπολιτεύεσθ' ἂν ἅπαντα.³³

Probulo: delle questioni fondamentali trattate con lana, fusi, matasse! Che sciocchezze!
Lisistata: se voi aveste anche solo un po' di cervello, trattereste le cose dello stato proprio come la nostra lana!

Rinviando a riflessioni successive l'analisi di questo scambio di battute, inserito all'interno di un vero e proprio procedimento non solo parodico, ma a mio parere effettivamente straniante nei confronti delle strategie di governo di Atene, colgo l'occasione di questa citazione per riportare al centro della riflessione la questione fondamentale affrontata in questo capitolo: in quale contesto la *Lisistrata* è stata messa a punto, terminata, messa in scena e fruita?

La visita di Pisandro ad Atene prosegue nel racconto in presa diretta di Tucidide:

ὁ δὲ δῆμος τὸ μὲν πρῶτον ἀκούων χαλεπῶς ἔφερε τὸ περὶ τῆς ὀλιγαρχίας: σαφῶς δὲ διδασκόμενος ὑπὸ τοῦ Πεισάνδρου μὴ εἶναι ἄλλην σωτηρίαν, δείσας καὶ ἅμα ἐπελπίζων ὡς καὶ μεταβαλεῖται, ἐνέδωκεν. [2] καὶ ἐψηφίσαντο πλεύσαντα τὸν Πείσανδρον καὶ δέκα ἄνδρας μετ' αὐτοῦ πράσσειν ὅη αὐτοῖς δοκοίη ἄριστα ἕξειν τά τε πρὸς τὸν Τισσαφέρην καὶ τὸν Ἀλκιβιάδην.³⁴

Il popolo all'inizio sopportava con difficoltà il discorso sull'oligarchia, ma informato con chiarezza da Pisandro che non c'era altra via di salvezza, temendo e sperando di cambiare nuovamente in futuro [δείσας καὶ ἅμα ἐπελπίζων ὡς καὶ μεταβαλεῖται], cedette. E decretò che Pisandro e altri dieci uomini con lui salpassero e trattassero nel modo migliore la questione riguardante Tissaferne e Alcibiade.

La fazione democratica è quindi convinta a malincuore ad accettare quello che crede essere una temporanea limitazione dell'attuale costituzione e decide di inviare Pisandro in missione diplomatica presso Alcibiade e Tissaferne. Nella seconda parte di questo paragrafo (Th., VIII, 54, 3-4), però, troviamo due eventi fondamentali per ricostruire la cronologia degli eventi e comprendere cosa sia accaduto dopo la partenza di Pisandro in città.

Luciano Canfora nota come il racconto di Tucidide in questo capitolo debba muoversi sincronicamente attraverso diversi scenari (Chio, Mileto, Atene,

³³ Ar., *Lys*, 571-573

³⁴ Th., VIII, 54, 1-2

Tissaferne, Sparta...) e gli eventi raccontati in paragrafi tra loro in successione o molto distanti stiano in realtà avvenendo contemporaneamente.

Pisandro convince l'assemblea ateniese a sospendere Frinico dalla carica di stratego e per farlo lo accusa della perdita di Iaso. Come abbiamo detto, però, Frinico si era macchiato di un crimine ben peggiore, poiché aveva tradito in segreto il proprio esercito scambiando informazioni con il navarco spartano Astioco. Pisandro non sa nulla di tutto ciò perché sta avvenendo proprio in quelle settimane. Seguiamo Canfora:

Orbene, l'episodio di Frinico che scrive ad Astioco, di Astioco che ne informa Alcibiade e di Alcibiade che denuncia Frinico ai comandanti Ateniesi³⁵ a Samo è avvenuto «*mentre Astioco è ancora a Mileto*», e noi sappiamo che Astioco ha lasciato Mileto all'inizio di gennaio, visto che il 21 dicembre (περὶ ἡλίου τροπᾶς)³⁶ era ancora a Mileto.

Dunque Pisandro – del tutto ignaro della gravissima rivelazione di Frinico ad Astioco subito divulgata da Alcibiade – è partito alla volta di Atene entro novembre, approdando in città nel dicembre del 412 (Canfora 2017, 92-93).

Oltre a permettere una fondamentale ricostruzione della cronologia di questi eventi in rapido mutamento, una lettura attenta del capitolo 54 permette inoltre di capire come realmente siano andate le cose ad Atene nei mesi successivi alla partenza di Pisandro, quelli in cui *Lisistrata* è andata in scena (o, addirittura, completata).

Pisandro incontra i membri delle sinomomie (ξυνωμοσία, con l'attica ξ al posto di σ), associazioni di aristocratici in grado di esercitare una forte pressione sulla vita politica cittadina. Con questi i termini diventano ben diversi:

[4] καὶ ὁ μὲν Πείσανδρος τάς τε ξυνωμοσίας, αἵπερ ἐτύγχανον πρότερον ἐν τῇ πόλει οὔσαι ἐπὶ δίκαις καὶ ἀρχαῖς, ἀπάσας ἐπελθὼν καὶ παρακελευσάμενος ὅπως ξυστραφέντες καὶ κοινῇ βουλευσάμενοι καταλύσουσι τὸν δῆμον, καὶ τᾶλλα παρασκευάσας ἐπὶ τοῖς παροῦσιν ὥστε μηκέτι διαμέλλεσθαι, αὐτὸς μετὰ τῶν δέκα ἀνδρῶν τὸν πλοῦν ὡς τὸν Τισσαφέρην ποιεῖται.

E Pisandro, recatosi da tutti gli affiliati delle società politiche che già dapprima esistevano nella città per le questioni giudiziarie e politiche ed esortatili a riunirsi e a concordare un'azione per abbattere la democrazia [καταλύσουσι τὸν δῆμον] e preparata ogni altra cosa per la situazione presente in modo da non perdere più tempo [ὥστε μηκέτι διαμέλλεσθαι], parte con gli altri dieci diretto da Tissaferne.

Il costrutto parla chiaro: τᾶλλα παρασκευάσας ἐπὶ τοῖς παροῦσιν ὥστε μηκέτι διαμέλλεσθαι vuol dire letteralmente «preparando le altre cose nel momento presente in modo tale da non ritardare ulteriormente.»

³⁵ Si veda Th., VIII, 50.

³⁶ Th., VIII, 39.

Atene si preparava a vivere mesi di forte tensione, sconvolta tanto dall'ormai disastrosa situazione bellica quanto (e soprattutto) dal sanguinoso clima di sospetto e violenza che si era abbattuto sulla città.

Dal momento che il vero e proprio governo oligarchico verrà istituito con il ritorno di Pisandro ad Atene all'inizio del XXI anno di guerra, quindi nella tarda primavera (fine maggio – inizio giugno) del 411 (Th. VIII, 63-65) e, come sappiamo, le possibili rappresentazioni di Lisistrata sono databili o a gennaio-febbraio (Lenée) o a marzo (Dionisie), non sarà necessario per noi indagare ulteriormente le forme e le sorti della Boulè dei Quattrocento, sulla cui caduta nell'estate del 411 rimandiamo ai capitoli di Tucidide 89-98 del libro VIII.

Ritengo sia più utile, nell'ambito del campo d'indagine in cui si muove questa tesi, focalizzare l'attenzione su due aspetti fondamentali per riflettere su *Lisistrata*.

Il primo è il valore storicamente radicato di un verbo, οἰκέω, che potrebbe assumere un ruolo interessante per la ricostruzione della cronologia in quanto termine probabilmente utilizzato dagli oligarchici e riportato in modo parodico e straniante nella commedia. Il secondo è il clima in cui quest'opera è andata in scena, in cui è stata fruita e ricevuta dal pubblico per la prima volta.

Al suo ritorno ad Atene nell'aprile 411 a.c., Pisandro trova che gran parte del lavoro è già stato svolto dai membri delle eterie. Canfora dedica un intero capitolo del suo *Cleofonte deve morire* al piuccheperfetto κατελέλυτο nella frase ἔτι πρότερον ἢ ἐν ταῖς Ἀθήναις δημοκρατία κατελέλυτο³⁷, che traduce con «già prima la democrazia era stata ormai liquidata». La democrazia era dunque già capitolata nei mesi precedenti, che Tucidide riassume in due fondamentali capitoli (65 e 66) su cui ci si soffermerà in seguito, ora occorre dare il colpo di grazia. Pisandro convoca un'assemblea del popolo in cui viene organizzato il nuovo governo oligarchico: dieci segretari dotati di pieni poteri avrebbero compilato una proposta da presentare sul modo migliore in cui governare lo stato. È qui che occorre riflettere su una particolare scelta verbale:³⁸

ἐν τούτῳ οὖν τῷ καιρῷ οἱ περὶ τὸν Πείσανδρον ἐλθόντες εὐθύς τῶν λουπῶν εἶχοντο. καὶ πρῶτον μὲν τὸν δῆμον ξυλλέξαντες εἶπον γνώμην δέκα ἄνδρας ἐλέσθαι συγγραφέας αὐτοκράτορας, τούτους δὲ συγγράψαντας γνώμην ἐσενεγκεῖν ἐς τὸν δῆμον ἐς ἡμέραν ῥητὴν καθ' ὅτι ἄριστα ἢ πόλις οἰκίσεται

Pisandro e i suoi, arrivati in tale momento, subito si dedicarono a compiere quanto restava. E dapprima, convocato il popolo, dissero di scegliere dieci segretari con pieni poteri, i quali avrebbero compilato una proposta da presentare al popolo in un giorno fissato su come la città si sarebbe governata al meglio [ὅτι ἄριστα ἢ πόλις οἰκίσεται].

³⁷ Th., VIII, 63, 3

³⁸ Th., VIII, 67,1

Il futuro medio οἰκίσεται incuriosisce per il suo significato particolare. Il verbo οἰκέω vuol dire infatti «abitare», «dimorare» e, solo in un momento successivo, «amministrare» la casa e di conseguenza lo stato. Questo significato, però, appare solo in autori attivi a partire dalla fine del V secolo. Il dizionario Liddell, Scott, Jones³⁹ riporta le occorrenze del significato *manage* (amministrare) principalmente Isocrate (2,19) il Platone della *Repubblica* e delle *Leggi*, l'ultimo Sofocle dell'*Edipo a Colono*, messo in scena nel 406 a.c., l'Euripide dell'*Elettra* (v. 386, con il doppio accusativo «casa» e «stato»), messa in scena tra 416 e 413 a.c., e dell'Ippolito (428, l'occorrenza più antica di questo significato), e infine, tralasciando i più recenti Demostene e Aristotele, proprio il passo succitato di Tucidide e uno di poco precedente (Th., 3, 37).

E Aristofane? Nel corpus del comico il verbo appare quasi sempre con il suo significato principale. L'unica occorrenza in cui è possibile tradurlo con «amministrare» si trova nelle *Rane*⁴⁰:

Εὐριπίδης

τοιαῦτα μέντούγῳ φρονεῖν
τούτοισιν εἰσηγησάμην,
λογισμὸν ἐνθεῖς τῇ τέχνῃ
καὶ σκέψιν, ὥστ' ἤδη νοεῖν
ἅπαντα καὶ διειδέναι
τά τ' ἄλλα καὶ τὰς οἰκίας
οἰκεῖν ἄμεινον ἢ πρὸ τοῦ
κάνασκοπεῖν, ἴπως τοῦτ' ἔχει;
ποῦ μοι τοδί; τίς τοῦτ' ἔλαβε;⁴¹

EURIPIDE: io ho inculcato loro questi pensieri, mettendo nell'arte l'analisi e il ragionamento; ora su tutto riflettono e distinguono, amministrano la loro casa [τὰς οἰκίας οἰκεῖν] meglio di prima e non fanno che chiedere: «Com'è? Dov'è? Chi l'ha preso?»

Una lettura decontestualizzata di questo piccolo estratto potrebbe far pensare che il verbo sia qui utilizzato solo con l'accezione «amministrare» e nemmeno lo stato, ma la casa.

Questa battuta, però, è estratta dal dibattito con Eschilo nell'oltretomba, in cui poco prima Euripide si sta vantando di aver istruito, con il suo teatro, personaggi del calibro di Formisio, Megeneto Manete, Clitofonte e Teramene. Se i primi tre

³⁹ Consultato sul sito del Thesaurus Linguae Graecae: <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/#eid=74616> (ultima visita 25/03/2023)

⁴⁰ L'edizione di riferimento è quella a cura di Dover, *Aristophanes Frogs*, Clarendon Press, Oxford 1993. La traduzione è quella di Guido Paduano per l'edizione Rizzoli del 1996.

⁴¹ Ar., *Ra*, 971-9

nomi ci dicono poco, sappiamo che Teramene fu personaggio influente, salito alla ribalta proprio con il governo oligarchico del 411, che contribuì poi a far cadere per instaurare la più moderata democrazia dei cinquemila. Personaggio che, dice Dioniso intervenendo subito dopo: «se casca nei guai ed è vicino alla fine, poi se la cava sempre, o di riffe o di raffe».⁴² Non sorprendono i toni con cui Tucidide, elencando i grandi personaggi che parteciparono alla congiura, descrive Teramene:⁴³

E Teramene di Agnone fu il primo tra quelli che avevano congiurato per abbattere la democrazia, uomo non incapace di parlare o di pensare. Sicché questa impresa, mandata avanti da molti personaggi intelligenti, non è strano che procedesse nonostante la sua difficoltà: difficile infatti era togliere la libertà al popolo di Atene circa cento anni dopo la caduta dei tiranni, popolo che non solo non era soggetto, ma che per la metà di questi anni si era avvezzato a comandare gli altri.

Questa breve indagine ci permette di immaginare che il significato «amministrare» del verbo οἰκέω abbia iniziato ad emergere intorno alla fine del V secolo in autori di teatro e poi oratori e filosofi che si occupano di politica. In più, lo troviamo in due sedi diverse, Tucidide e Aristofane, associato a personaggi che fecero parte della congiura dei quattrocento.

Si rimane nel campo delle ipotesi, ma è lecito chiedersi, a questo punto, se il verbo usato in questa accezione non facesse parte del lessico degli oligarchici e se Aristofane non abbia, con la sua *Lisistrata*, voluto giocare con il doppio significato del verbo, sfruttando proprio la sua ambiguità per generare l'equivoco alla base del grande straniamento del governo al femminile. L' οἶκος, la casa, era d'altronde la dimensione femminile per eccellenza. Saremmo dunque di fronte a un discorso riportato in forma parodica (Bachtin 1979, 119-120), da cui l'autore è in grado di prendere doppiamente la distanza, grazie all'ambiguità del significato e allo straniamento del palante femminile. Ma abbiamo prove del fatto che Aristofane sapesse come parlavano gli oligarchici delle eterie?

Secondo Canfora, Aristofane dimostra di essere in grado di descrivere la composizione dell'eteria di Frinico già nel 422, anno della commedia *Vespe*, inoltre:

Da Tucidide (VIII, 68) apprendiamo del ruolo primario di entrambi – Frinico e Antifonte – nella congiura del 411 e della loro ferale ambasceria a Sparta (VIII, 91, 1; 92, 2; [Plutarco], *Vite dei dieci oratori*, 833E-F). (Canfora 2017, 136)

L'incontro tra ambasciatori spartani e ateniesi appare, in termini che non dovrebbero suonarci più troppo strani, al termine della commedia. Parla Lisistrata,

⁴² Aristoph., *Ran.*, 968-970

⁴³ Th., VIII, 68, 4

dopo che i capi dei greci hanno deciso di lasciare a lei il compito di trovare una soluzione alle loro liti:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ἀλλ' οὐχὶ χαλεπὸν τοῦργον, εἰ λάβοι γέ τις
ὀργῶντας ἀλλήλων τε μὴ 'κπειρωμένους.
τάχα δ' εἴσομαι 'γώ. ποῦ 'στιν ἡ Διαλλαγή;
πρόσαγε λαβοῦσα πρῶτα τοὺς Λακωνικούς,
καὶ μὴ χαλεπῆ τῆ χειρὶ μηδ' ἀύθαδικῆ,
μηδ' ὥσπερ ἡμῶν ἄνδρες ἀμαθῶς τοῦτ' ἔδρων,
ἀλλ' ὡς γυναικῆς εἰκός, οἰκείως πάνυ,
ἦν μὴ διδῶ τὴν χεῖρα, τῆς σάθης ἄγε.⁴⁴

Lisistrata: Non è un compito difficile, purché si abbia a che fare con gente disposta a volersi bene e non a provocare. Lo sapremo subito. Dov'è la Tregua? (Entra una donna che rappresenta la Tregua) Va' a prendere gli Spartani; ma non con mano aspra e superba, o sgarbatamente, come hanno fatto i nostri [ὥσπερ ἡμῶν ἄνδρες ἀμαθῶς]; al contrario con quella gentilezza che è naturale alle donne [ἀλλ' ὡς γυναικῆς εἰκός, οἰκείως πάνυ]. E se non ti danno la mano, prendili per l'uccello.

L'incrocio di sostantivo e avverbio nei vv. 1117-1118 delinea il procedimento straniante di Aristofane gli uomini [ἄνδρες] si comportano stupidamente [ἀμαθῶς], ma, al contrario di quanto ci aspetteremmo, le donne non vengono definite assennate, ma educate, gentili, in grado di comportarsi benevolmente [οἰκείως]. Di nuovo, l'isotopia alla base del procedimento straniante è quella della casa

Secondo Canfora, dietro la commedia *Lisistrata* potrebbe nascondersi il riferimento a un certo Lisistrato, un ex capo popolare che decise di schierarsi dalla parte della fazione conservatrice, citato anche in *Vespe*, 787, ma Paduano, in una nota alla sua traduzione di *Lisistrata* scongiurerebbe questa lettura.⁴⁵

Crediamo di aver detto abbastanza sull'importanza del termine οἰκέω nella commedia. Attraverso la manipolazione che Aristofane fa di questa parola abbiamo potuto ipotizzare una certa conoscenza, da parte del poeta, delle intenzioni di quanti, nei mesi tra dicembre 412 e aprile 411, rovesciarono la costituzione ateniese.

Nonostante l'elemento politico, come abbiamo visto, rivesta un'importanza cruciale nella genesi dell'opera, è nostra intenzione in questa sede focalizzarci su di essa a un punto di vista di analisi letteraria, indagando le modalità in cui un poeta, parlando ai cittadini, intercettava le loro ansie e le loro angosce, ma allo stesso tempo proponeva un allargamento del campo. Partendo dal dibattito

⁴⁴ Ar. *Lys*, 1113-1120.

⁴⁵ Si veda la nota 107 a pag. 167 dell'edizione Rizzoli, 1981 (faccio qui riferimento alle pagine della ventiduesima edizione BUR Classici greci e latini del giugno 2020).

politico, gli abitanti della Atene di Lisistrata vengono proiettati in una dimensione che definiremmo “naturale”. La fine della continuità tra le generazioni, stroncate dall’ottusità della guerra, è un tema profondo, che la commedia, celebrazione del rinnovamento rituale, non può non affrontare.

Per tale motivo, la nostra riflessione cercherà ora di vertere maggiormente sul clima che si respirava ad Atene nei mesi di cui abbiamo parlato e su come questo clima di innaturale sospetto e paura abbia potuto avere un ruolo fondamentale per la ricezione di *Lisistrata*.

Infine, chiuderemo questa sezione con un breve sguardo sul rapporto che intercorreva tra greci e guerra.

Al suo ritorno ad Atene, come detto, Pisandro trova che «già la maggior parte delle cose erano state compiute dai congiurati» [καὶ καταλαμβάνουσι τὰ πλεῖστα τοῖς ἐταίροις προειργασμένα]. Siamo all’inizio dei fondamentali paragrafi 65-66 del libro VIII della *Guerra del Peloponneso*, durante i quali Tucidide ricostruisce in analesi gli eventi avvenuti in Atene. Venne ucciso Androcle, demagogo ostile ad Alcibiade, e con lui altri nemici dell’aristocrazia. Inoltre, al clima di terrore che fece seguito a questi omicidi si accompagnò una sempre più insistente propaganda contro il pagamento dei magistrati. Ricordiamo come questa misura, voluta e imposta da Efiante nel 451 a.c., avesse segnato il definitivo inizio della democrazia radicale e non fosse per questo motivo particolarmente amata dagli oligarchici.⁴⁶ Il diritto di cittadinanza venne dunque ristretto a circa cinquemila persone in grado di sostentarsi autonomamente e di partecipare alle cariche pubbliche senza la necessità di ricevere un pagamento. La Boulè democratica venne svuotata del suo potere:⁴⁷

ἦν δὲ τοῦτο εὐπρεπὲς πρὸς τοὺς πλείους, ἐπεὶ ἔξειν γε τὴν πόλιν οὔτε καὶ μεθίστασαν ἔμελλον. δῆμος μέντοι ὅμως ἔτι καὶ βουλή ἢ ἀπὸ τοῦ κυάμου ξυνελέγετο: ἐβούλευον δὲ οὐδὲν ὅτι μὴ τοῖς ξυνεστῶσι δοκοίη, ἀλλὰ καὶ οἱ λέγοντες ἐκ τούτων ἦσαν καὶ τὰ ῥηθησόμενα πρότερον αὐτοῖς προύσκεπτο.

Era questa la scusa presentata al popolo, poiché quanti cambiavano la costituzione della città volevano in realtà dominarla. Ugualmente si riunivano il popolo e l’assemblea eletta con le fave, ma non deliberavano nulla che non fosse piaciuto ai congiurati [ἐβούλευον δὲ οὐδὲν ὅτι μὴ τοῖς ξυνεστῶσι δοκοίη], ma sia gli oratori erano scelti da questi sia le orazioni venivano da loro esaminate prima.

Opporsi era difficile, poiché «se uno si opponeva, subito moriva». Il popolo rimaneva quieto: vessato già da troppe preoccupazioni al di fuori della città, in

⁴⁶ X., *Ath.*, III, 3.

⁴⁷ Th., VIII, 66, 1.

aggiunta ora «aveva un tale spavento da considerare un guadagno se uno non subiva violenza».

Una città che fino ad allora si era retta su una democrazia *face-to-face* era ora inondata dal sospetto e dal terrore. I congiurati si muovevano nell'ombra, era impossibile sapere quanti fossero o chi facesse parte del loro gruppo. La fiducia verso il prossimo cadeva:

[4] κατὰ δὲ ταῦτο τοῦτο καὶ προσολοφύρασθαί τινι ἀγανακτήσαντα, ὥστε ἀμύνασθαι ἐπιβουλεύσαντα, ἀδύνατον ἦν: ἢ γὰρ ἀγνώτα ἂν ἤϋρεν ᾧ ἐρεῖ ἢ γνώριμον ἄπιστον. [5] ἀλλήλοις γὰρ ἅπαντες ὑπόπτως προσῆσαν οἱ τοῦ δήμου, ὡς μετέχοντά τινα τῶν γιγνομένων. ἐνήσαν γὰρ καὶ οὐς οὐκ ἂν ποτέ τις ᾤετο ἐς ὀλιγαρχίαν τραπέσθαι: καὶ τὸ ἄπιστον οὔτοι μέγιστον πρὸς τοὺς πολλοὺς ἐποίησαν καὶ πλεῖστα ἐς τὴν τῶν ὀλίγων ἀσφάλειαν ὠφέλησαν, βέβαιον τὴν ἀπιστίαν τῶ δήμῳ πρὸς ἑαυτὸν καταστήσαντες.⁴⁸

Per questo motivo era impossibile anche lamentarsi con qualcuno di essere vessati, come di volersi difendere prendendo contromisure; infatti si sarebbe trovato uno sconosciuto in chi parlava o un infido in chi non si conosceva [ἢ γὰρ ἀγνώτα ἂν ἤϋρεν ᾧ ἐρεῖ ἢ γνώριμον ἄπιστον]. [5] Tra di loro tutti i democratici si accostavano con sospetto [ὑπόπτως], come se fossero corresponsabili dei fatti. C'erano infatti <tra i congiurati> anche persone che non si sarebbe mai pensato potessero rivolgersi all'oligarchia, e questi fecero sorgere un grande sospetto presso la massa [καὶ τὸ ἄπιστον οὔτοι μέγιστον πρὸς τοὺς πολλοὺς ἐποίησαν] e contribuivano moltissimo alla sicurezza degli oligarchi, rinforzando nel popolo la diffidenza l'uno nei confronti dell'altro.

Alla strategia del terrore contribuì anche la modalità con cui, dopo l'arrivo di Pisandro, si decise di indire l'assemblea che avrebbe ufficializzato il nuovo governo. Come nota Cinzia Bearzot, infatti, l'assemblea venne tenuta a Colono, demo dell'Attica al di fuori delle mura della città, e non nella Pnice.⁴⁹ Lo spazio politico viene rimodellato e manipolato per suscitare lo sgomento e facilitare lo svolgersi delle operazioni. Non solo la maggioranza del popolo avrebbe desistito dal partecipare a un'assemblea al di fuori delle mura, con il nemico spartano accampato in Attica, ma anche il luogo designato lanciava un messaggio chiaro: lì sorgeva infatti un tempio di Poseidone Ippio, protettore dei cavalieri, che, come noto, facevano parte delle fasce più alte della popolazione ateniese. La sorte dell'assemblea è già praticamente scritta:

È molto significativo che l'assemblea di Colono abbia ratificato questa proposta "senza alcuna opposizione" (Th. 8, 69, 1). La capacità di reazione del popolo ateniese era stata annichilita dall'attività delle eterie: prima di tutto, dall'eliminazione dei leader democratici, nonché dalla propaganda, dall'intimidazione e dal terrorismo, di cui Tucidide ci dà conto nel drammatico racconto di 8, 65-66. Nell'ambito di queste forme di condizionamento, merita di essere considerata anche la convocazione dell'assemblea a Colono. (Bearzot 2014, 9)

⁴⁸ Th., VIII, 66, 4-5

⁴⁹ Th., VIII, 67, 2

La commedia di Aristofane, quindi, andò in scena in questa situazione di sospetto, fruita da un pubblico angosciato e sfiduciato, stanco e ormai desideroso di deporre le armi dopo vent'anni di guerra.

2.1.2 i greci, la guerra e la pace.

Il desiderio di pace presso gli antichi greci è un tema abbastanza complesso, ma sarà utile partire proprio dalla particolare concezione della pace che questa cultura esprimeva per comprendere quanto fondamentale e sedimentato fosse il ruolo della guerra nella mentalità dell'uomo greco.

Karl-Joachim Hölkeskamp commenta a tal proposito:

Quanto onnipresente era la guerra come possibilità e pericolo, tanto diffuse e molteplici erano le lagnanze intorno alle sue conseguenze, e l'idea della pace è continuamente svolta negli stessi generi letterari in cui la guerra appare così in primo piano (Hölkeskamp 1997, 534)

Come ha notato Spiegel (Spiegel 1990), infatti, la guerra rappresenta un tema di centrale importanza per lo sviluppo della letteratura greca. Non solo i poemi epici, ma anche la lirica arcaica e la tragedia subiscono la pervasività del dio Ares. Addirittura, la guerra è il motore centrale della storiografia. La pace, dunque, appare invocata nella letteratura greca proprio come un contrappunto stilistico rispetto alla ben più pervasiva guerra. Hölkeskamp cita a tal proposito Platone, che nelle *Leggi* (626a) esprime molto chiaramente il concetto: «ciò che la maggior parte degli uomini chiama pace è solamente un nome; di fatto domina sempre e per natura una situazione di guerra non dichiarata di tutte le *poleis* contro tutte le altre».

La pace è una tregua, un accordo che di solito presenta già al momento della sua sottoscrizione un dichiarato numero di anni per cui le città si impegnano a mantenere uno stato di non belligeranza. I contenuti dei trattati di pace erano più simili a compromessi che ad effettive risoluzioni:

Quanto ai contenuti, i trattati di pace finora ricordati rappresentavano precari compromessi seguiti a contrapposizioni militari dalle quali nessun contendente era uscito come vincitore incontrastato, e ai quali dunque le potenze egemoniche contrapposte se erano dovute adattare per necessità, per spossamento e altri motivi analoghi. Del resto, tali compromessi sulla base di uno *status quo ante bellum* più o meno modificato – e cioè il sistema di potenza e di alleanze rispettivamente intorno al 460 e 431 – non erano molto duraturi. (Hölkeskamp 1997)

Come nota Ryder (Ryder 1965), fu solo con la «pace del Re» del 386 a.c. che si sviluppò un'idea di pace universale per tutte le popolazioni greche e con essa la

garanzia per ogni città di scegliere autonomamente la propria costituzione, ma nella pratica fu impossibile realizzare tale progetto. La pace comune (κοινή εἰρήνη) «non era un dato di fatto politico, quanto piuttosto una “proclamazione di una condizione ideale”, in cui si esprimeva, già a partire dal concetto stesso, una programmatica proposizione di intenti» (Hölkeskamp 1997, 538). Solo l'avvento dell'egemonia macedone a partire dal 338 a.c. riuscì di fatto a garantire stabilità.

Un concetto come la κοινή εἰρήνη, dunque, nasce più o meno in risposta alla necessità di superare uno stato di instabilità di per sé endemico e proprio delle città greche, ma giunto al suo massimo grado di intollerabilità proprio con l'avvento delle guerre egemoniche tra “superpotenze”, prima tra tutte proprio la Guerra del Peloponneso, la guerra contro cui Lisistrata decide di schierarsi.

Per definire l'instabilità greca ho utilizzato la parola «endemico». Questo perché, come afferma Havelock (Havelock 1975), la guerra rappresentò una vera e propria *way of life* della cultura classica. Secondo Garlan, ad esempio, Atene fu impegnata in una guerra in media due anni su tre (Garlan 1976).

Se i brevi periodi di pace erano visti come temporanee interruzioni di uno stato di perenne conflitto, il motivo è da ricercare tanto nel profondo significato simbolico e rituale che la guerra aveva per i greci quanto nella loro mentalità.

Per prima cosa, la guerra e la politica rappresentavano, secondo Vernant (Vernant 1999), due dimensioni della vita del cittadino: una interna alle mura della città, l'altra esterna, ma senza una vera e propria idea di contrapposizione e complementarietà, al punto che: «guerra e politica si sarebbero compenstrate l'una nell'altra in modo totale, fino a divenire un'unità omogenea» (Hölkeskamp 1997, 485). La *polis* era la guerra, la cittadinanza era l'esercito e, di conseguenza, era cittadino colui che poteva fare la guerra e viceversa.

Questa configurazione della *polis* è una diretta conseguenza della sua formazione nei secoli successivi all'epoca descritta nei poemi omerici e di quella cultura arcaica fondata sulla reciprocità tanto del dono quanto della vendetta. Gehreke parla di «etica della ritorsione» quando descrive questo agonismo di origine aristocratica fondato sul valore della competitività per l'ottenimento del primato, della reputazione e della superiorità (Gehrke 1987). È bene tenere presente questo arcaico aspetto culturale per comprendere il rapporto dell'uomo greco con la guerra in epoca classica:

E tuttavia questo sistema tradizionale di *competitive values* di natura individualista e agonale e la tendenza a preferire questi ultimi rispetto ai *co-operative values*, orientati invece alla solidarietà e all'uguaglianza degli interessi, nonché i modelli di comportamento che ne risultavano, conservarono anche più tardi molta della loro validità. (Hölkeskamp 1997, 488)

La *Polisgesellschaft*, la società della città greca, grande o piccola che fosse, si basava su un sistema di norme e valori agonistici che prevalse anche in epoca classica. La guerra stessa rappresentava una forma di «emulazione competitiva» sulla base di cui le singole comunità potevano autorappresentarsi, autodeterminarsi e confermare se stesse e la propria cittadinanza.

Non sorprende allora se la pratica bellica fosse regolata all'interno di una ritualizzazione molto precisa (Connor 1988), che andava dalla ricerca del *casus belli* alla consultazione dell'oracolo, dall'arruolamento degli opliti al fronteggiarsi dei due schieramenti, dalla vittoria alla commemorazione dei morti.

Un aspetto che però credo sia necessario sottolineare per proseguire con questa tesi è il seguente: di chi era questa guerra? Parlando di greci, dimentichiamo chi greco non lo era, parlando di cittadini e guerrieri, dimentichiamo quanti dalla cittadinanza e dalla guerra erano esentati. Prime tra tutti, le donne.

È ragionevole allora chiedersi se sia possibile allargare anche alla sfera femminile la mentalità agonistica che di cui si è parlato o se piuttosto la femminilità non rappresentasse l'altra faccia della guerra, quella intima e personale dell'angoscia per i cari lontani, del pianto, della ricerca di un senso. Credo che un poeta raffinato come Aristofane, nel pieno della prima grande guerra egemonica della Grecia Antica, non si sia limitato a parlare della situazione politica della sua città, ma sia stato in grado di intercettare un nuovo bisogno, una nuova mentalità, quella che nel secolo successivo avrebbe portato all'ideale della *κοινή εἰρήνη* e forse sia riuscito a individuare questa nuova necessità nelle donne, che guardavano alla sclerotizzata mentalità competitiva degli uomini da un punto di vista totalmente diverso.

2.1.3 Bibliografia

FONTI PRIMARIE

Tucidide, *La Guerra del Peloponneso* (Weil e de Romilly eds., Les Belles Lettres, Paris, 1967).

Aristofane, *Lisistrata* (V. Coulon ed., Le Belles Lettres, Paris, 1928).

Aristofane, *Rane* (Dover ed., Oxford, Clarendon Press, 1993).

Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* (Bari, Laterza, 1972).

Pseudo – Senofonte, *Costituzione degli Ateniesi* (E. C. Marchant ed., Clarendon Press, Oxford, 1920).

FONTI SECONDARIE

Bachtin, Michail Michajlovič. 1979. *Estetica e romanzo*. A cura di Rossana Platone. Tradotto da Clara Strada Janovič. 6a rist. Torino: Einaudi.

Bearzot, Cinzia. 2014. «Spazio politico e spazio della sovversione». In *La città greca: gli spazi condivisi : atti del convegno del Centro Internazionale di Studi sulla Grecità Antica, Urbino, 26-27 settembre 2012*, a cura di Paola Angeli Bernardini, 10:93–106. Biblioteca di Quaderni Urbinati di Cultura Classica. Pisa: Serra.

Beta, Simone. 2022. *La donna che sconfigge la guerra: Lisistrata racconta la sua storia*. 1a edizione. Roma: Carocci editore.

Canfora, Luciano. 2011. *Il mondo di Atene*. Prima edizione aprile 2013 nella Economica Laterza. Roma: GLF Editori Laterza.

———. 2017. *Cleofonte deve morire: teatro e politica in Aristofane*. Bari: Laterza.

Connor, W. R. 1988. «Early Greek Warfare as Symbolic Expression». *Past and Present* 119 (1): 3–29. <https://doi.org/10.1093/past/119.1.3>.

Fantasia, Ugo. 2018. «Tucidide, Aristotele e i “ syngrapheis ” del 411 a.C.» *Eikasmos: Quaderni Bolognesi di Filologia Classica* 29: 183–210.

Ferrandini Troisi, Franca, e Silvana Cagnazzi. 2013. «Tre liste di caduti ateniesi». *Epigraphica: Periodico Internazionale di Epigrafia* 75 (1–2): 45–57.

Finley, M. I. 1983. *Politics in the Ancient World*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Garlan, Yvon. 1976. *War in the Ancient World: A Social History*. [1st Norton pbk. ed.]. New York: W.W. Norton.

Gehrke, Hans-Joachim. 1987. «Die Griechen und die Rache». *Saeculum* 38 (2–3): 121–49. <https://doi.org/10.7788/saeculum.1987.38.23.121>.

Havelock, Eric. 1975. «War as a way of life in classical culture». In *Valeurs antiques et temps modernes*, 15–78. Ottawa: Les éditions de l'Université d'Ottawa.

Hölkeskamp, Karl-Joachim. 1997. «La guerra e la pace». In *I greci. Storia, cultura, arte, società.*, 2, II:481–539. Torino: Einaudi.

Ryder. 1965. *Koine Eirene. General Peace and Local Independence in Ancient Greece*. Oxford University Press.

Spiegel, Nathan, e Amiel Aryeh Ungar. 1990. *War and Peace in Classical Greek Literature*. Jerusalem: Mount Scopus Publications : Distributed by the Magnes Press, Hebrew University.

Stein-Hölkeskamp, Elke. 1989. *Adelskultur und Polisgesellschaft: Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit*. Stuttgart: F. Steiner.

Tuci, Paolo Andrea. 2013. *La fragilità della democrazia: manipolazione istituzionale ed eversione nel colpo di Stato oligarchico del 411 a.C. ad Atene*. Vol. 2. Quaderni di Erga-Logoi. Milano: LED.

Vernant, Jean-Pierre. 1999. *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Points 265. Paris: Seuil.

Capitolo 2.2

2.2.1 Introduzione: una *Nike* insolita

Alata e imperturbabile, nonostante quel vento marino che le piega le vesti e le torce furioso le membra, la Nike di Samotracia è una delle più note e riconosciute sculture dell'antichità greca, sotto le cui ali ancora oggi ogni giorno migliaia di persone sfilano salendo e scendendo gli scalini del Louvre di Parigi. Come ormai universalmente noto grazie a un famoso marchio di attrezzatura sportiva, la Νίκη era una divinità dal nome parlante, la cui presenza simboleggiava la vittoria e il trionfo nelle gare sportive e nelle guerre, le due maggiori incarnazioni della mentalità agonistica greca. Meno noto è il fatto che la sua rappresentazione, nell'iconografia della ceramica greca del V secolo a.C., fosse legata anche a un altro evento cruciale della vita: il matrimonio.

Come nota François Lissarague in un fondamentale saggio sulla raffigurazione del femminile nelle ceramiche ateniesi del VI e V secolo a.C. (Lissarague 1990), con la presenza della divinità della Vittoria: «abbiamo visto la possibile simmetria tra guerra e matrimonio dal punto di vista dell'uomo e della donna. Nei due casi Νίκη indica un esito positivo, una riuscita voluta dagli dei» (Duby e Perrot 1997, 193). Nelle pitture degli artigiani del Ceramico, infatti, guerra e matrimonio appaiono spesso vicini e riflettono lo sguardo degli artisti maschi sulle tappe fondamentali dell'esistenza femminile. Analizzando un *dinos* (ampio vaso utilizzato per mescolare il vino) del 550 a.C. circa, Lissarague nota la presenza parallela, sui due lati della pancia del vaso, di un carro nuziale e di un carro da guerra. Poiché però all'epoca il carro non era più adoperato dai greci in ambito bellico, è chiara la scelta dell'artista di utilizzarlo per creare un parallelismo tra i due momenti della vita maschile e femminile, complementari e simmetrici (Duby e Perrot 1997, 189). Il dominio del matrimonio è dunque per le donne parallelo a quello della guerra per gli uomini. Ancora una volta, la fondamentale distinzione tra i confini delle due sfere è dettata dalle mura dell'*oikos*, all'interno del quale la donna era custodita e tenuta separata dalla sfera pubblica in cui sfilavano e si misuravano gli uomini. Tuttavia, guerra e matrimonio, pubblico e privato si compenetravano continuamente, ma in modo asimmetrico.

Ai fini di una migliore comprensione del procedimento di straniamento operato in *Lisistrata*, dunque, ritengo sia utile delineare in questo capitolo le caratteristiche della marginalità femminile e tentare di capire come questa condizione ponesse le donne di fronte alla guerra, evento pubblico che inevitabilmente ricadeva nel

privato, sradicava l'*oikos* e lo perturbava. La ritualità della nascita (matrimonio) e della morte (funerale), ossia dei momenti fondamentali del ciclico susseguirsi delle generazioni, erano, in Grecia, o meglio ad Atene, profondamente legati alla rappresentazione della quotidianità e delle tappe principali dello sviluppo della vita femminile. Al matrimonio le donne, principalmente quelle appartenenti ai ceti più alti, erano preparate attraverso una serie di riti di iniziazione progressivi, che accompagnavano la crescita della fanciulla e la inquadravano nel sistema di valori della società, fino alla "vittoria" sancita dall'unione con un marito.

Per prima cosa, dunque, analizzeremo questi aspetti di marginalità attraverso una ricognizione degli studi dagli anni '80 ad oggi e torneremo poi ai testi letterari, proponendo due figure antitetiche tra loro nei rispettivi rapporti con l'*oikos*: Antigone, la ribelle, e Alceste, l'esempio di fedeltà, e chiedendoci se in qualche modo Lisistrata possa rappresentare una "terza via" tra le due.

2.2.2 Studi sul femminile nel mondo antico: il dibattito sulla marginalità

Uno dei primi e più importanti passi svolti dalla storiografia contemporanea e di quel filone della storiografia che propone la ricerca di una prospettiva femminile nel racconto delle vicende storiche (*Herstory*)⁵⁰ nel processo di riscoperta del ruolo delle donne nella storia è stato segnato da un corso universitario tenuto nel 1973 all'Université Paris – 7 Jussieu da Michelle Perrot, Fabienne Bock e Pauline Schmitt Pantel dal significativo titolo «Les femmes ont-elles une histoire?». Da quel momento in poi il filone dei *gender studies* è notevolmente cresciuto, al punto che sarebbe difficile darne qui una sintesi completa.⁵¹ Questioni riguardanti la famiglia, la sessualità, il corpo, la demografia, la vita privata e le pubbliche relazioni sono oggi oggetto di indagine in grado di unire molte discipline.

A partire dagli anni '80, la storia antica, sul solco dell'esperienza di Perrot, Bock e Schmitt Pantel e del pionieristico studio di Sarah Pomeroy *Goddesses, Whores, Wives and Slaves* (Pomeroy 1975), ha visto emergere una serie di studi riguardanti i conflitti e i rapporti tra i generi in Grecia e a Roma. In particolare, per quanto riguarda l'ambito greco, contributi importanti sono giunti dalla Francia, con gli studi di Mossé (Mossé 1980), Vernant (Vernant 1978), Vidal-Naquet, Nicole Loraux

⁵⁰ Il termine *Herstory* si contrappone alla crasi *History* (« Storia di lui») enfatizzando la prospettiva femminile sia da parte del soggetto che compie l'indagine sia nell'oggetto della ricerca (<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/herstory>)

⁵¹ A tal proposito rimando all'esauritivo volume di François Thébaud, *Écrire l'histoire des femmes et du genre* (Thébaud 2007).

(Loraux 1990), e dall'Italia, con gli studi di Ivana Savalli (Savalli 1983), Giampiera Arrigoni (Arrigoni 1985) ed Eva Cantarella (Cantarella 1981).⁵²

Fu proprio l'opera di Eva Cantarella, con il saggio *L'ambiguo malanno: condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, a importare in Italia anche a livello divulgativo un filone di studi decisivo per l'antichistica degli anni a venire. Il saggio di Cantarella portò nuova luce sull'argomento e diede avvio a un dibattito molto interessante nell'ottica dello sviluppo di questa tesi. Come noto e già accennato in precedenza, lo studio della condizione femminile nel mondo antico presenta alla sua base un paradossale e imprescindibile fatto: salvo alcune rarissime eccezioni, le fonti storiche pervenuteci non sono mai opera diretta di una donna. Come scrive Castiglioni (Castiglioni 2019, Introduzione)⁵³

La storiografia antica ha lasciato le donne greche anonime e quindi invisibili, se si fa eccezione per alcuni personaggi eccezionali. Quello che la tradizione letteraria ci tramanda è – a eccezione di qualche frammento poetico attribuito ad autrici donne, come Saffo – frutto di una produzione maschile che ci consegna quindi un'immagine della donna vista e presentata attraverso il filtro di uno sguardo esterno.

Se questo fatto è incontrovertibile, e deve essere ben tenuto in mente anche per quel che riguarda le analisi contenute in questa tesi, è anche vero che la deformazione della donna dipende dal tipo di codice rappresentativo, e quindi dal tipo di fonte.

Comprendere la marginalità della donna greca richiede quindi un'attenta conoscenza della fonte che si sta consultando e rende necessario «valutare, identificare, riconoscere e svelare nella loro intenzione comunicativa le fonti a disposizione, inserendole nei loro contesti di enunciazione e di fruizione della realtà sociale» (Castiglioni 2019, Introduzione).

Negli anni '80 il problema sul tipo di fonte utilizzata per lo studio della marginalità femminile ha dato avvio in Italia a un dibattito di cui riporto qui gli interventi di Eva Cantarella, con il saggio di cui detto sopra, e Luigi Gallo, con un articolo dal significativo titolo *La donna greca e la marginalità* (Gallo 1984). In particolare, l'articolo di Gallo appare come una risposta e una critica all'opera di Cantarella proprio per quel che riguarda il tipo di fonte adoperata dalla storica nel suo saggio. Sebbene talvolta le posizioni di Gallo riguardo la segregazione della

⁵² Dal momento che la bibliografia riguardante gli studi sulla condizione femminile nel mondo antico è vastissima, rimando alle rappresentative monografie di Pierre Brulé (Brulé 1987), Peradotto e Sullivan (Peradotto e Sullivan 1984), Nadine Bernard (Bernard 2011). Un'eshaustiva ricognizione sugli studi, da cui ho tratto molti dei nomi succitati, è svolta da Maria Paola Castiglioni (Castiglioni 2019)

⁵³ Cito Castiglioni da una edizione ebook della sua opera, per cui non verrà riportato il numero di pagina, ma la sezione del libro da cui sono tratte le citazioni.

donna antica appaiano fin troppo ottimistiche, ritengo possa essere utile riportare qui i punti principali di questo confronto.

Nel suo saggio, Eva Cantarella adopera principalmente fonti letterarie e giuridiche. Già nel primo capitolo dell'opera, intitolato «Le origini della misoginia occidentale», la giurista pone lucidamente un problema di tipo metodologico, chiedendosi se sia possibile adoperare Omero come una fonte utile ai fini della sua ricerca. In effetti, già i poemi antichi mostrano in diversi passi l'idea di una sottomissione femminile al potere maschile e la topica del disprezzo e della diffidenza nei confronti dell'ambiguo sesso femminile. Oltre ad Omero (Cantarella fa riferimento in particolare al passo di *Od.* XV, 19-26), Esiodo con il mito di Pandora, presente sia nella *Teogonia* che nelle *Opere e i giorni*, e il lirico Simonide con il suo noto catalogo delle donne hanno contribuito a rafforzare l'idea di un γένος (razza) femminile infido e variegato nella sua multiforme perversione. Doni dati a Pandora sarebbero la grazia e il desiderio da parte di Afrodite, ma anche la mente sfrontata (κύνεος νόος) e i discorsi ingannatori (αίμυλίους τε λόγους) di Hermes.⁵⁴ La donna è in Semonide utile e buona solo quando somiglia a un'ape in grado di prendersi cura della casa e di dedicarsi a operosi lavori.

Nel suo confronto con i poemi epici, inoltre, Cantarella intende dimostrare infondate le teorie su un arcaico ordinamento matriarcale della società. I riferimenti a importanti personaggi femminili come Elena, Andromaca o Penelope non smentirebbero in alcun modo la loro subordinazione al potere maschile, poiché «Le radici della misoginia occidentale affondano in epoca assai più remota di quello che si suole affermare, e sono già ben salde nel documento più antico della letteratura europea» (Cantarella 1981, p. 43).

Nel terzo capitolo, intitolato «Esclusa dalla città», Cantarella segue dal punto di vista della giurista il percorso che, con la formazione della *polis*, portò alla codificazione della diversità delle donne in quanto tale. Dal diritto antico la storica prende il suo secondo tipo di fonte e in vero si dimostra decisamente consapevole della vasta differenziazione giuridica che intercorreva da una città-stato all'altra. Nel suo confronto tra le leggi di Draconte ad Atene e i codici della città di Locri e Gortina, la storica mette in evidenza la sostanziale differenza tra la condizione femminile nelle città ioniche e tra quelle doriche, dove le donne godevano in effetti di una libertà e di una tutela maggiore.

Nonostante ciò, in età classica le tappe fondamentali della vita di una donna greca rimanevano il fidanzamento e il matrimonio. Privata di qualsiasi forma di educazione, «la donna greca della classe media o alta trascorreva una vita vuota, priva di qualunque interesse o gratificazione» (Cantarella 1981, p. 62). È importante porre qui l'accento sul fatto che la condizione di totale segregazione

⁵⁴ Cfr. Hes., *Op.*, 76 ss.

caratterizzava soprattutto le classi medie e alte e molto meno quelle povere, presso cui il lavoro di tutti, donne comprese, era indispensabile alla sopravvivenza.

Altro aspetto fondamentale messo in luce da Eva Cantarella è l'asimmetria quantitativa nel rapporto tra uomo e donna. Per ogni uomo libero c'erano infatti non una, ma ben tre donne: la moglie con cui generare figli che fossero anche essi cittadini e che veniva scelta molto spesso per questioni economiche e sociali più che per affetto; la concubina, con cui veniva consumata la maggior parte dei rapporti sessuali; l'etera, che gratificava da un punto di vista intellettuale, definita dalla storica: «una specie di rimedio, organizzato da una società di uomini che, avendo segregato le donne, riteneva tuttavia che la loro presenza potesse rallegrare le attività sociali» (Cantarella 1981, p. 66).⁵⁵

Nel suo articolo sulla marginalità femminile, Luigi Gallo intende partire dai saggi di Pomeroy e Cantarella per ragionare criticamente su quello che ritiene essere un errore di metodo:

Da questo e da altri lavori prendo qui le mosse per qualche considerazione su alcuni problemi relativi alla condizione femminile nel mondo greco e alla sua più volte sottolineata marginalità. A me pare, in effetti, che anche per il mondo antico sia valida l'analisi critica a cui Chiara Saraceno⁵⁶ ha recentemente sottoposto il concetto di marginalità applicato alla condizione della donna: tale concetto si rivela, in pratica, "estremamente generico e sostanzialmente inadeguato a dar conto della condizione femminile", a descrivere la "non-centralità" di tale condizione e l'"asimmetria di potere" nel rapporto uomini-donne; in questo campo lo statuto di marginalità si può definire in relazione a un determinato sottosistema, mentre non appare appropriato usare tale concetto in senso assoluto. In sostanza, mi sembra piuttosto discutibile, come punto di partenza, il presupposto secondo cui la condizione femminile sempre e ovunque subordinata e marginale (Gallo 1984, pp. 4-5)

Gallo si mostra scettico nei confronti delle fonti di tipo letterario, che ritiene contraddittorie e spesso deformanti della figura della donna a causa del loro filtro ideologico. Meno ambiguo è il diritto, che però non andrebbe sopravvalutato, in quanto il «rigore astratto della legge» restituisce un modello ben lontano dalla concretezza del quotidiano. A queste fonti, dunque, Gallo predilige quelle archeologiche, in grado di testimoniare al meglio le condizioni di vita quotidiana di una parte della società caratterizzata storicamente dal silenzio, e quelle epigrafico-documentarie, poiché: «mostrano la routine invece che "the breakdown of normal

⁵⁵ Caso a parte può essere considerato il tiaso, associazione a carattere religioso che praticava il culto di un dio. È noto che la poetessa Saffo, sacerdotessa del tiaso di Afrodite a Lesbo, racconti una vita femminile profondamente diversa da quanto detto. È però importante sottolineare come l'affidamento dell'istruzione di una giovane a un tiaso rappresentasse una parentesi nella vita di una donna ed era comunque finalizzata a un suo rientro in società in vista delle nozze.

⁵⁶ Gallo fa qui riferimento a C.Saraceno, «La condizione femminile come caso specifico di emarginazione?», *Quad. di sociol.* 3, 1980-1981, pp. 524-534, con un commento di G. Martinotti, pp. 534-535, e una risposta dell'autrice, pp. 535-537.

life", come il dramma e le orazioni giudiziarie, e non mi sembra casuale che ne risulti un'immagine di integrazione tra i due sessi piuttosto che di segregazione o conflittualità» (Gallo 1984, p. 9).

Oltre alla questione delle fonti da adoperare, lo storico si dimostra scettico nei confronti dell'allargamento a tutta la Grecia di una condizione peculiare solo di alcune città e di una determinata epoca come appunto l'Atene dell'età classica. Sebbene anche Cantarella abbia fatto riferimento a questa varietà e differenziazione, Gallo insiste sul tema e sostiene che nelle società doriche, caratterizzate da una condizione di guerra permanente e di *oligandria*, la donna rappresentasse la colonna portante della stabilità dell'*oikos*. Più che una marginalità assoluta, dunque, saremmo di fronte a una divisione delle sfere di competenza. Le caratteristiche di marginalità nell'ambito della politica e del *formal power* sarebbero compensate da un ruolo di primo piano nelle sfere private i cui vige un potere informale. Sebbene in maniera un po' controversa Gallo affermi che ad Atene: «La separazione tra gli spazi di competenza non significa, però, discriminazione» (Gallo 1984, 18), adottare l'ipotesi dell'integrazione potrebbe illuminare di nuova luce la *Lisistrata* di Aristofane. Se infatti, con Gallo, si fa riferimento a Raepsaet (Raepsaet 1981): «Ne risulta che "les liens affectifs dans la vie conjugale athénienne sont une réalité indéniable », e che nelle famiglie ateniesi sembra prevalere dunque un clima di forte attaccamento affettivo tra i coniugi» (Gallo 1984, p. 21).⁵⁷

2.2.3 Reciprocità in Aristofane: *Lisistrata e Simposio*

2.2.3.1 Reciprocità in un passo straniato di *Lisistrata*

Dal momento che «da varie fonti di tipo propriamente documentario, si ricava, infatti, un quadro di integrazione tra i sessi invece che di antagonismo» (Gallo 1984, 45), si può ipotizzare ancora più fortemente il valore effettivamente straniante di *Lisistrata*. Se infatti la consuetudine ha fatto perdere la paura della guerra, una guerra che ha strappato agli esseri umani la loro naturale condizione di affetto e vicinanza, e la mentalità agonistica di quanti questa guerra la fanno, ossia gli uomini, non risulta in grado di svincolarsi da questa innaturale follia, ecco

⁵⁷ Resta comunque da problematizzare il punto di vista da cui Gallo scriveva: uomo potente e di successo, occorre chiedersi se questa posizione non fosse in grado di condizionare la sua percezione della marginalità femminile facendogliela apparire meno grave di quanto non fosse in realtà.

che il poeta si fa portavoce del punto di vista obliquo di quanti la guerra non la facevano sul campo di battaglia, ma nella dimensione privata della sofferenza e del dolore: le donne.

Che Aristofane si faccia portavoce di un'idea di parità complice tra uomo e donna nel sentimento d'amore, d'altronde, è possibile desumerlo da un passo della stessa *Lisistrata*⁵⁸:

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

τί δ' ἦν ἀφιῶσ' ἄνδρες ἡμᾶς ὦ μέλε;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

τὸ τοῦ Φερεκράτους, κύνα δέρειν δεδαρμένην.

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

φλυαρία ταῦτ' ἐστὶ τὰ μεμιμημένα.
ἐὰν λαβόντες δ' ἐς τὸ δωμάτιον βία
ἔλκωσιν ἡμᾶς;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ἀντέχου σὺ τῶν θυρῶν.

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

ἐὰν δὲ τύπτωσιν;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

παρέχειν χρή κακὰ κακῶς.
οὐ γὰρ ἔνι τούτοις ἡδονὴ τοῖς πρὸς βίαν.
κἄλλως ὀδυνᾶν χρή: κάμελει ταχέως πάνυ
ἀπεροῦσιν. οὐ γὰρ οὐδέποτ' εὐφρανθήσεται
ἀνήρ, ἐὰν μὴ τῆ γυναικὶ συμφέρη.

Cleonice: Amica, e se gli uomini ci lasciano [ἀφίημι]?

Lisistrata: come dice Ferecrate, faremo arrappare il cuoio [lett. "scuoire un cane scuoiato", ossia consumare l'olisbo già di suo molto usato, ma anche permanere in una situazione che di fatto già è presente].

Cleonice: Queste imitazioni sono sciocchezze, palliativi. E se prendendoci ci portassero con la forza in casa?

Lisistrata: Attaccati alla porta.

Cleonice: E si ci picchiano?

Lisistrata: Allora bisogna cedere malvolentieri [παρέχειν χρή κακὰ letteralmente: bisogna consentire le violenze]. Ma non c'è alcun piacere in queste cose a farle a forza [οὐ γὰρ ἔνι τούτοις ἡδονὴ τοῖς πρὸς βίαν.] e bisogna che soffrano e per nulla: e non temere che presto cederanno.

⁵⁸ Ar., *Lys.*, 158-166. Riporto la traduzione di Guido Paduano per l'edizione Rizzoli 1981 con alcune modifiche.

L' uomo non può mai e poi mai [οὐδέποτε'] godere se non gode anche la donna [ἐὰν μὴ τῆ γυναικὶ συμφέρῃ].

Il brano qui riportato è, a mio parere, una chiave di lettura importante della commedia. Per prima cosa, infatti, come fa notare Guido Paduano nelle note all'edizione BUR Rizzoli del 1981, questo è un brano eccezionale nell'economia dei ruoli all'interno del dramma. In esso, infatti, la citazione a Ferecrate (v.159), poeta comico contemporaneo di Aristofane, proietta subito il discorso di Lisistrata in una dimensione metaletteraria. Con una sensibilità molto vicina a quella della poetica postmoderna di fine novecento, qui Lisistrata ha bisogno di menzionare un poeta noto per le suo volgarità per poi permettersi di adoperare un linguaggio basso. L'inserzione polifonica realizza una presa di distanza ironica da parte del personaggio che traduce anche la visione poetica ed estetica dell'autore. Nello *skaz* comico si realizza una rottura distanziante, una sorta di «a parte» che gioca non tanto col dialogo tra personaggio e pubblico, ma tra personaggio e orizzonte conoscitivo del pubblico, e che isola in tal modo questo passo e conferendogli un valore programmatico. Capuano fa notare che l'atteggiamento di Lisistrata: «realizza una figura straniante di schermo e di imbarazzo, e sottolinea appunto l'occasionalità di questa discesa del grande progetto nel facile regno della comicità volgare, fino ad ora e in generale monopolio di Cleonice». È infatti Cleonice il personaggio basso della commedia, quello che maggiormente incarna i valori goderecci del ventre e della carne, ma qui si realizza un'inversione di ruolo in grado di generare un equivoco decisamente interessante. Cleonice, dal suo punto di vista carnale, rifiuta la meccanicizzazione dell'autoerotismo che le donne erano costrette a procurarsi attraverso l'olisbo, il fallo di cuoio antesignano dei moderni *sex toys*, definito un'imitazione, τὰ μιμημένα, un palliativo che non sostituisce il piacere del vero contatto umano.

Segue il riferimento alla violenza maschile. Ecco, questo è forse il passaggio più delicato per capire quale sia il punto di vista dell'autore. Cleonice parla della violenza dell'uomo sulla donna come di una possibilità effettivamente realizzabile e ciò testimonia ancora una volta l'asimmetria del rapporto di forza tra i due sessi. La prepotenza maschile si esercita nel pubblico quanto nel privato e alla donna è impedito qualsiasi tipo di resistenza, come afferma Lisistrata. Ancora una volta, come accade per tutta la commedia, le donne devono rinunciare senza resistere per ottenere un cambiamento negli uomini: rinunciare al sesso per il bene dello stato, rinunciare alla reciprocità del piacere, subendo passivamente la violenza, per ricordare agli uomini quanto un amore non condiviso sia sterile. Come dimostra l'ultima frase di Lisistrata, l'amore in grado di soddisfare veramente il desiderio è quello fondato sulla reciprocità del godimento sessuale. La comune partecipazione all'atto d'amore parifica il rapporto tra uomo e donna e la prepotenza della violenza

maschile è qui annullata e vanificata con straordinaria sensibilità. Aristofane, uomo del suo tempo, sta forse denunciando il permanere di uno squilibrio non più sostenibile e concepibile o sta solo riportando la realtà dei fatti? Ecco, la frase con cui Lisistrata chiude questo brano isolato nella commedia, straniato dalla commedia stessa, fa propendere più verso la prima ipotesi. Aristofane si dimostra lucidamente conscio dello squilibrio vigente tra i due sessi, conscio dell'inibizione a cui le donne erano costrette e del fatto che il loro campo di azione fosse talmente limitato da rendere concepibile come unica forma di resistenza la rinuncia.

Io non credo che la commedia di Aristofane possa essere definita propriamente femminista, in essa l'idea che le donne possano governare al posto degli uomini o occupare sfere di competenza diverse è puramente funzionale al contesto carnevalesco del rito dionisiaco, ma non sono nemmeno d'accordo con Cantarella quando, parlando della Lisistrata, sostiene che il primo motore dell'ispirazione del poeta sia «la crisi della *polis*». Come abbiamo visto nel capitolo precedente, la Guerra del Peloponneso ha sancito l'inizio del periodo delle guerre egemoniche e di una nuova concezione di pace. Adottando la teoria dello straniamento come elemento di critica, ci risulta ben chiaro come in quel preciso momento storico l'artista stesse non solo parlando alla contemporaneità, ma anche intercettando nuove traiettorie ed esigenze, tentando di superare un momento di "algebrizzazione" della vita e ribadendo attraverso il cronotopo folklorico del carnevale la naturale direzione di rinnovamento che invece dovrebbe caratterizzare la vita umana nella mentalità antica. In questo ordine armonico, l'universalità del messaggio umanistico viene incarnato dalle donne poiché il loro punto di vista non solo è utile, ma è necessario al ristabilimento di un nuovo equilibrio. Aristofane, insomma, non starebbe parlando di un mondo in cui addirittura le donne sarebbero capaci di salvare Atene, ma di una necessità umana che solo le donne *riescono* a intercettare perché gli spazi in cui sono inserite permettono loro una posizione obliqua rispetto agli uomini anneriti dalla violenza.

2.2.3.2 Reciprocità nel discorso di Aristofane nel *Simposio* di Platone

Nel *Simposio* di Platone, come noto, Aristofane parla dopo il medico Erissimaco e introduce, con un linguaggio che rimanda i riti misterici, una verità sapienziale

sull'origine dell'uomo: il mito dell'androgino.⁵⁹ Un rapido sguardo su alcuni estratti del discorso di Aristofane può aiutarci a problematizzare meglio la questione dell'*eros*, tenendo conto appunto che l'opera è di Platone, che il livello di incassamento narrativo è triplice e che le parole di Aristofane sono riportate da Apollodoro dopo averle sentite da Aristodemo e vengono messe per iscritto nel dialogo platonico. Il filosofo pone dunque una distanza triplice dai discorsi dei personaggi che mette in scena, ma quel che più ci interessa qui è notare come proprio al comico Aristofane vengano fatte esprimere certe idee al posto di altre.

Il mito dell'androgino è noto: gli uomini in tempi ancestrali, rivela Aristofane, erano esseri dalle quattro braccia e quattro gambe, uniti sul dorso e con due volti sullo stesso capo. La loro forza era a tal punto temuta dagli dei che Zeus, il quale non voleva rinunciare ai sacrifici che gli venivano fatti, piuttosto che eliminare la stirpe decise di dividerla in due e porle i genitali non sul fianco, ma sul davanti. Tre erano i generi di questi uomini ancestrali: l'uomo, la donna e l'androgino, misto di uomo e donna. Attraverso questa eziologia, Aristofane giustifica la diversità del comportamento sessuale: poiché da sempre una metà va alla ricerca dell'altra per sentirsi completa, a seconda del sesso dell'altra metà originale si hanno preferenze di tipo eterosessuale o omosessuale. Oltre a narrare l'origine dei comportamenti umani, però, Aristofane costruisce una vera e propria tassonomia degli orientamenti sessuali.

Gli eterosessuali sono definiti in questi termini:⁶⁰

ὄσοι μὲν οὖν τῶν ἀνδρῶν τοῦ κοινοῦ τμήμα εἰσιν, ὃ δὴ τότε ἀνδρόγυνον ἐκαλεῖτο, φιλογύναικές τέ εἰσι καὶ οἱ πολλοὶ τῶν μοιχῶν ἐκ τούτου τοῦ γένους γεγόνασιν, καὶ [191ε] ὄσαι αὖ γυναικες φίλανδροί τε καὶ μοιχεύτριαι ἐκ τούτου τοῦ γένους γίνονται.⁶¹

Quanto tra gli uomini dunque sono una parte del sesso comune, il quale all'epoca era chiamato androgino, sono amanti delle donne [φιλογύναικές] e da questa stirpe derivano la maggior parte degli adulteri [οἱ πολλοὶ τῶν μοιχῶν], e da questa stirpe derivano pure tutte le donne amanti degli uomini e adultere.

L'amore eterosessuale è connotato negativamente dalla parola "adultero" o "amante", riprendendo il tema dell'amore volgare introdotto da Pausania poco prima,⁶² un amore basso e popolare che porterebbe a preferire le donne ai fanciulli.

⁵⁹ Pl., *Smp.* 189c-193e

⁶⁰ L'edizione di riferimento per il testo del *Simposio* è: Plato. *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903. Le traduzioni sono mie

⁶¹ Pl., *Smp.* 191d-e

⁶² Pl., *Smp.* 181a-e

Subito dopo, si passa all'analisi e alla categorizzazione dell'omosessualità femminile:

ὄσαι δὲ τῶν γυναικῶν γυναικὸς τμημά εἰσιν, οὐ πάνυ αὖται τοῖς ἀνδράσι τὸν νοῦν προσέχουσιν, ἀλλὰ μᾶλλον πρὸς τὰς γυναῖκας τετραμμένα εἰσὶ, καὶ αἱ ἑταιρίστρια ἐκ τούτου τοῦ γένους γίνονται.

Quante tra le donne, invece, sono una parte del sesso femminile, non rivolgono la mente agli uomini, ma maggiormente sono attratte piuttosto dalle donne, e da questa stirpe discendono le donne lascive [αἱ ἑταιρίστρια].

Ancora una volta un sostantivo permette di cogliere il giudizio implicito insito nella categorizzazione. Si tratta del plurale αἱ ἑταιρίστρια, letteralmente "tribade", "lesbica", sostantivo che condivide la radice con il maschile ἑταιριστής, "scostumato", dal verbo ἑταιρίζω, "fare l'etera" o "prostituirsi".

Si arriva infine all'omosessualità maschile, più precisamente la pederastia che l'*eros celeste* del discorso di Pausania incoronava in quanto strumento della catena maschile di passaggio intergenerazionale della virtù:⁶³

καὶ εἰσιν οὗτοι βέλτιστοι τῶν παίδων καὶ μειρακίων, ἅτε ἀνδρείοτατοι ὄντες φύσει. φασι δὲ δὴ τινες αὐτοὺς ἀναισχύντους εἶναι, ψευδόμενοι: οὐ γὰρ ὑπ' ἀναισχυντίας τοῦτο δρῶσιν ἀλλ' ὑπὸ θάρρους καὶ ἀνδρείας καὶ ἀρρενωπίας, τὸ ὅμοιον αὐτοῖς ἀσπαζόμενοι.

E sono questi [coloro che si coricano con altri uomini] i migliori tra i ragazzi e tra gli adolescenti, essendo per natura i più virili. Dicono alcuni che questi siano degli svergognati, ma mentono: si comportano in questo odo infatti non per impudenza, ma perché spinti dal coraggio e dall'ardore virile, preferendo ciò che a loro è simile.

Nuovamente l'omosessualità maschile è marcata positivamente da virtù tutte legate alla sfera dei valori del maschio greco: coraggio, arditezza [ἀνδρεία], bell'aspetto. Il vero uomo di valore non pone attenzione al matrimonio se non per imposizione di legge, poiché parte dei suoi doveri di cittadino. Rispetto ai discorsi precedenti, Aristofane non sembra aggiungere molto se non appunto una tassonomia ragionata e spiegata attraverso il mito eziologico.

C'è, però, subito dopo, quello che sembrerebbe un allargamento del discorso a tutti i tipi di relazione:⁶⁴

ὅταν μὲν οὖν καὶ αὐτῷ ἐκείνῳ ἐντύχη τῷ αὐτοῦ ἡμίσει καὶ ὁ παιδεραστής καὶ ἄλλος πᾶς, τότε καὶ θαυμαστὰ ἐκπλήττονται φιλία τε καὶ [192ξ] οἰκειότητι καὶ ἔρωτι, οὐκ ἐθέλοντες ὡς ἔπος εἰπεῖν χωρίζεσθαι ἀλλήλων οὐδὲ σμικρὸν χρόνον.

⁶³ Pl. *Smp.*, 192°.

⁶⁴ Pl., *Smp.*, 192b-c.

Qualora dunque sia l'amante dei fanciulli sia qualsiasi altra persona [καὶ ἄλλος πᾶς] si imbatte in quella sua stessa esatta metà, vengono mirabilmente presi dall'amicizia e dalla familiarità e dall'amore, non volendo, come si dice, separarsi l'uno dall'altro nemmeno un minuto.

Che questo estratto rappresenti un allargamento dei sentimenti di amore e amicizia dalla sfera della pederastia a quella dell'essere umano in generale lo si può desumere dalla costruzione καὶ... καὶ con cui i due soggetti, il pederasta [ὁ παιδεραστής] e tutti gli altri tipi di amante [ἄλλος πᾶς], vengono posti sullo stesso piano. Tutti gli esseri umani partecipano ai sentimenti di amicizia [φιλία], familiarità [οἰκειότης] e amore.

Tutti, uomini e donne, omosessuali ed eterosessuali, dunque, darebbero al dio Efesto la medesima risposta:

καὶ εἰ αὐτοῖς ἐν τῷ αὐτῷ κατακειμένοις ἐπιστὰς ὁ Ἥφαιστος, ἔχων τὰ ὄργανα, ἔροιτο: 'τί ἔσθ' ὃ βούλεσθε, ὦ ἄνθρωποι, ὑμῖν παρ' ἀλλήλων γενέσθαι;' καὶ εἰ ἀποροῦντας αὐτοὺς πάλιν ἔροιτο: 'ἄρα γε τοῦδε ἐπιθυμεῖτε, ἐν τῷ αὐτῷ γενέσθαι ὅτι μάλιστα ἀλλήλοις, ὥστε καὶ νύκτα καὶ ἡμέραν μὴ ἀπολείπεσθαι ἀλλήλων; εἰ γὰρ τούτου ἐπιθυμεῖτε, θέλω ὑμᾶς συντῆξαι καὶ [192ε] συμφυσῆσαι εἰς τὸ αὐτό, ὥστε δύο ὄντας ἕνα γεγονέναι καὶ ἕως τ' ἂν ζητε, ὡς ἕνα ὄντα, κοινῇ ἀμφοτέρους ζῆν [...]' ἴσμεν ὅτι οὐδ' ἂν εἷς ἐξαρνηθεῖν οὐδ' ἄλλο τι ἂν φανείη βουλόμενος, ἀλλ' ἀτεχνῶς οἴοιτ' ἂν ἀκηκοέναι τοῦτο ὃ πάλαι ἄρα ἐπεθύμει⁶⁵

e se da essi, mentre giacciono, giungesse il dio Efesto con tutti i suoi strumenti e chiedesse: «cos'è dunque ciò che volete ottenere, o uomini, l'uno dall'altro?» e di nuovo chiedesse a questi, imbarazzati: «forse questo desiderate, di trovarvi nello stesso luogo l'uno con l'altro per quanto più tempo possibile, in modo da non potervi separare l'uno dall'altro né di giorno né di notte? Se allora desiderate ciò, voglio fondervi e infondervi insieme la vita, in modo che da due che siete diventiate uno solo, e insieme uniti viviate» [...] sappiamo che, avendo sentito ciò, nessuno rifiuterebbe o mostrerebbe di volere altro, ma semplicemente riterrebbe di aver udito ciò che da tempo bramava.

Sebbene, come abbiamo detto, il dialogo platonico non sembra proporre un ripensamento della gerarchia sociale, ma anzi rinforza nell'amore omosessuale la posizione di assoluta superiorità del cittadino maschio greco sul resto,⁶⁶ è necessario a mio parere notare come il discorso maggiormente egualitario sia messo in bocca a un comico. Che si tratti di una mimesi tutta fondata sulle caratteristiche carnevalesche e dionisiache tipiche del commediante? Eppure la chiusura del discorso di Aristofane sembrerebbe proiettare al di fuori di questa semplice aderenza agli stilemi. Qui il comico si giustifica con il medico Erissimaco che, sghignazzando, crede che il poeta stia punzecchiando gli omosessuali Pausania e Agatone, tragediografo che parla dopo Aristofane nel dialogo e che compare come personaggio nelle *Donne alle Tesmoforie*, dove è rappresentato

⁶⁵ Pl., *Smp.*, 192d-e

⁶⁶ A tal proposito si vedano le considerazioni di Giulia Sissa in (Duby e Perrot 1990).

come un essere ancipite, partecipe tanto della natura maschile quanto di quella femminile:

καὶ μή μοι ὑπολάβῃ Ἐρυξίμαχος, κωμωδῶν τὸν λόγον, ὡς Πausανίαν καὶ Ἀγάθωνα λέγω—ἴσως μὲν [193ξ] γὰρ καὶ οὗτοι τούτων τυγχάνουσιν ὄντες καὶ εἰσιν ἀμφότεροι τὴν φύσιν ἄρρενες—λέγω δὲ οὔν ἔγωγε καθ' ἀπάντων καὶ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, ὅτι οὕτως ἂν ἡμῶν τὸ γένος εὐδαιμον γένοιτο, εἰ ἐκτελέσαιμεν τὸν ἔρωτα καὶ τῶν παιδικῶν τῶν αὐτοῦ ἕκαστος τύχοι εἰς τὴν ἀρχαίαν ἀπελθῶν φύσιν.⁶⁷

E non mi riprenda Erissimaco scherzando sul mio discorso [κωμωδῶν τὸν λόγον], come se mi rivolgessi a Pausania o ad Agatone – infatti può essere che essi ugualmente facciano parte di quelli e abbiano natura virile -, ma io dico questo per tutti, uomini e donne, e dico che la nostra stirpe sarebbe felice se portassimo a compimento, realizzandolo, l'amore, trovando ciascuno il proprio amato [τῶν παιδικῶν τῶν αὐτοῦ ἕκαστος τύχοι] e ritornando alla nostra antica natura.

L'allargamento del discorso è qui totale. Non solo Aristofane lo ribadisce esplicitamente all'inizio della sua considerazione, ma utilizza anche il sostantivo παιδικός, ἢ, ὄν "puerile", che diventa "ragazzo amato", slegando la parola dal suo contesto elitario e pederastico per riferirsi tanto agli uomini quanto alle donne.

Ripeto: tutto questo non implica che le relazioni omosessuali tra uomini non siano più considerate le migliori e le più alte tra le relazioni d'amore, e non è nemmeno una buona idea cedere al biografismo e credere che queste parole siano attribuibili all'uomo Aristofane biograficamente delineato. Quel che qui ci preme non è conoscere la vita dell'artista, ma notare come questo artista sia stato scelto per esprimere un'idea antitetica rispetto al clima intellettuale del dibattito in cui è inserito.

La musa comica di *Lisistrata* è presente, forte, anche nel dialogo platonico e ci permette di ribadire ancora una volta la nostra tesi. Il punto di vista comico e straniato del femminile in *Lisistrata* poteva essere costruito solo a partire da una necessità concreta e reale, da un'idea di amore meno maschilista di quanto siamo abituati a vedere nell'Atene del V secolo a.C.

2.2.4 Lo spazio femminile

2.2.4.1 Spazi concreti

Torniamo allora alla concretezza della vita femminile dell'Atene del V secolo a.C., per comprendere quale fosse il serbatoio di vita da cui la musa comica di Aristofane

⁶⁷ Pl., *Smp.*, 193b-c

ha attinto per il suo messaggio straniato. Per fare ciò, ci rifaremo nuovamente all'indagine sulle ceramiche dell'epoca svolta da Lissarague (Lissarague 1990).

Analizzando due pissidi su cui sono immortalate scene della vita quotidiana di una donna del popolo, Lissarague nota come la soglia che divide l'interno dall'esterno, la casa dalla vita pubblica, la nascita e la morte dalla vita, non sia in realtà totalmente ascrivibile a una divisione di genere, motivo per cui «non ci si può accontentare di proiettare l'opposizione maschile-femminile sulla doppia dimensione dello spazio figurato, interno-esterno» (Lissarague 1990, p.218). Esisteva, in particolare, un'attività svolta al di fuori del gineceo che era saldamente legata, nell'immaginario che stiamo esaminando, al genere femminile: la raccolta dell'acqua alla fontana. L'isotopia dell'acqua, elemento mobile e fluido, umido proprio come la medicina antica riteneva fosse la donna, tornerà nelle nostre riflessioni in un passo corale molto importante in *Lisistrata*. Non è difficile per chi, come chi scrive, ha frequentato paesi di montagna⁶⁸ in cui la pratica era ancora molto diffusa fino a pochi anni fa, immaginarsi un crocchio di donne riunite intorno alla fontana, dedite al bucato e alla conversazione. Momenti di socialità di questo tipo rappresentavano un'eccezione importante nella vita delle donne ateniesi, che dalla fontana raccoglievano l'acqua per potersi dedicare alla toeletta personale. Era in quest'ambito che si costruivano le coordinate della bellezza femminile secondo gli standard (maschili, ricordiamolo sempre) dell'epoca. Come ricorda Lissarague: «la bellezza femminile si costruisce tra la toeletta e il lavoro della lana» (p.220).

Ornarsi, depilarsi, vestirsi con abiti graziosi erano i tre imperativi per una giovane che volesse raggiungere la "vittoria" del matrimonio. Non è un caso, si noti, se la bellezza femminile, al contrario di quella maschile, appaia sempre velata. Rare sono le immagini di donne nude nell'arte ateniese. Quasi sempre si tratta di prostitute o di etere, mai di donne libere in grado di generare cittadini legittimi. Vedremo come la consapevolezza riguardo questo standard di bellezza femminile, e quindi dell'orizzonte d'attesa in cui le donne di *Lisistrata*, autrici sagaci, decidono di inserirsi per esercitare una continua frustrazione delle inferenze maschili, sia alla base di una delle più belle scene della commedia, quella in cui Mirrina, depilata a dovere e coperta da una veste leggera e quasi trasparente, seduce l'inebetito marito, Cinesia, e combatte contro i suoi stessi impulsi in nome di una riconciliazione universale.

La corporeità femminile è quindi velata e l'attrazione eterosessuale di un uomo verso una donna sembra giocare tutta su questo accesso possibile all'alterità. Si tratta di un desiderio diverso rispetto al godimento della pederastia tipica del

⁶⁸ Ma il legame tra la donna e l'acqua è una costante in molte popolazioni e culture, si veda ad esempio la massiccia presenza di questa isotopia (insieme a quella della voce, di cui ci occuperemo nel capitolo dedicato alle *Heroïdes*) nello splendido romanzo della scrittrice Nigeriana Abi Daré *The Girl with the Louding Voice*, tradotto in Italia con il titolo *La ladra di parole* (Daré 2021)

circolo maschile. Ne è un indizio anche la diversa iconografia dei momenti del matrimonio e del simposio.

Eccola là, la *Nike* con cui questo capitolo si è aperto. Svolazza tra i coniugi ed augura loro una buona riuscita del matrimonio. Essa, tuttavia, non è da sola. Analizzando un *epinetron*, strumento con cui le donne filavano la lana, sul quale compare il motivo iconografico delle nozze di Cadmo e Armonia, Lissargue pone l'accento sul corteo che circonda la sposa: Afrodite per prima, e poi divinità dai nomi parlanti come Peitho (persuasione), Ebe (la giovinezza) e soprattutto Eros e Himeros (desiderio). Sull'altro lato, Alceste, *exemplum* tipico della moglie fedele, circondata da cinque donne e pronta a sacrificarsi per Admeto. Su uno strumento femminile appaiono tutti i valori che gli ateniesi ritenevano dovessero essere incarnati dalle donne desiderose di portare a compimento un matrimonio vittorioso, loro massima aspirazione. Nota allora Lissarague:

L'immagine del ratto della sposa divina Tetide contrasta con le scene esaustivamente femminili che mettono in parallelo preparativo e ricevimento. Nessun corteo in questo caso, ma soltanto donne tra di loro. La scelta di questi due personaggi non è casuale: come Alceste è il modello della moglie devota fino alla morte, anche Armonia seguirà Cadmo fino alla fine e come lui sarà trasformata in serpente. Su un oggetto per filare la lana, immagini di donne, modelli mitici del matrimonio e metafora di alcuni dei valori che costituiscono. Il lavoro domestico è così associato a una visione del matrimonio che potremmo credere femminile, ma che, illustrandoli al femminile, è in realtà veicolo dei valori maschili nel matrimonio: violenza del rapimento da parte di Peleo, fedeltà allo sposo, bellezza e seduzione (Lissarague 1990, p. 195).

Veniamo allora alle scene del Simposio, rituale da cui le donne erano rigorosamente escluse. Le uniche presenze femminili visibili sono quelle delle etere e delle flautiste, spesso dedite anche a comportamenti lascivi e seducenti nei confronti dei banchettanti. Chi non appare, però, è proprio Eros. Questo perché le scene d'amore e sesso di questi cocchi rappresentano il godimento, non il desiderio. L'assenza di Eros nelle scene di accoppiamento simposiale sono dunque spie di una concezione diversa rispetto all'amore matrimoniale.⁶⁹ Le due polarità sono complementari e perfettamente in equilibrio tra loro. Lisistrata allora nega veramente solo il sesso agli uomini? Io credo la strategia della protagonista vada letta nell'ottica del terrore che gli antichi avevano per lo sbilanciamento, considerato sempre negativo e ben presente, ad esempio, nelle raffigurazioni dei nemici o dei malvagi (il persiano è sempre troppo opulento, troppo femminile; lo stolto è sempre zoppo, o presenta in fisiognomica parti del corpo sproporzionate).

⁶⁹ Non a caso il *Simposio* è proprio dedicato all'elogio di Eros, sentito come un qualcosa che manca nel patrimonio letterario antecedente e contemporaneo. Non solo, gli stessi discorsi che si alternano nel dialogo sostanzialmente falliscono nel mandato "elogio di Eros".

Agire sul terrore per lo squilibrio significa negare non tanto il godimento, ma il desiderio, l'attrazione oscura verso l'altro, un elemento perturbante, ma necessario. Analizzando le figure di uomini vestiti da donne in contesti simposiali commenta Lissarague:

attraverso l'esperienza del vino, l'uomo esplora diverse forme di alterità, trasformandosi in bestia, nel modo dei satiri, o in barbaro [...] uno dei termini di questa ricerca dell'Altro sembra proprio il mondo femminile: travestendosi, l'uomo diventa momentaneamente donna per gioco. Una dimostrazione in più che agli occhi dell'uomo ateniese la donna rappresenta una delle variabili dell'alterità (p. 232).

Possiamo allora ancora una volta chiederci in che modo questa commedia del corpo e della relazione sia in grado di parlare a noi contemporanei. Ritengo sia necessario scavare più in profondità nella *Lisistrata*, andando oltre il sesso, oltre il femminismo e persino oltre il pacifismo per poter nuovamente apprezzare il suo profondo valore. Lo sciopero del sesso indetto dall'eroina della commedia non fa che portare nella sfera del basso corporeo la necessità di alterità che è parte integrante e fondamentale dell'esistere umano e dell'eros; la nega poiché già negata (si veda il detto di Ferecrate di cui abbiamo scritto sopra), la strania insieme alla sua stessa negazione e solo così la ristabilisce, emancipando la società da una mentalità che inaridisce e deprime. A tal proposito, può essere illuminante fare riferimento a ciò che scrive il filosofo Byung-Chul Han nel suo *Eros in agonia*:

Viviamo, oggi, in una società che diventa sempre più narcisistica. La libido è investita, in via primaria, nella propria soggettività. Il narcisismo non è amor proprio: il soggetto dell'amor proprio si prefigge una delimitazione negativa dell'altro a proprio vantaggio. Il soggetto narcisistico, invece, non è in grado di stabilire con chiarezza i propri limiti; Si confonde, così, il confine tra lui e l'Altro. Il mondo gli appare solo per adombramenti del suo stesso sé. È incapace di riconoscere l'Altro nella sua alterità e di accettare questa alterità [...] il soggetto narcisistico-depressivo è esaurito e logorato da se stesso. È *senza mondo* e abbandonato dall'Altro. Eros depressione sono contrapposti tra loro: l'Eros strappa il soggetto da se stesso e lo volge verso l'Altro. La depressione, al contrario, lo precipita verso se stesso. L'odierno soggetto di prestazione narcisistico è teso soprattutto verso il risultato (*Erfolg*). I risultati implicano una conferma di un soggetto attraverso l'Altro, così l'Altro, privato della sua alterità, si degrada a specchio del soggetto, che conferma quest'ultimo nel suo ego [...] Si sviluppa, così, una *depressione da risultato*: il soggetto di prestazione affetto da depressione sprofonda e annega in se stesso. Al contrario, l'Eros rende possibile un'esperienza dell'Altro nella sua alterità che strappa il soggetto dal suo inferno narcisistico. (Han 2013)

Se l'inversione, l'ebbrezza, il vino e il simposio, come anche il terrore affascinato per l'Altro e per ciò che è oscuro rappresentano, come noto, caratteri dei culti rituali di Dioniso, al quale erano anche dedicate le feste Lenee e Dionisie in cui si svolgevano gli agoni tragici e comici, sarà ora necessario chiedersi quali fossero i

rituali tipicamente femminili di inversione e di scoperta dell'alterità all'interno del confine sicuro del rito.

2.2.4.2 Spazi rituali

Sola e disadattata, una nana deforme beve del vino accompagnata da rappresentazioni di Dioniso come fallo eretto. È uno dei motivi analizzati da Lissarague nella sua trattazione sull'iconografia della ritualità femminile. Si tratta, ovviamente, di un rovesciamento, di un'aberrazione comica che riporta al desiderio di una donna controllabile e morigerata:

Un dispositivo d'insieme uguale a quello della serie degli *στάμνοι* viene ripreso per mostrare una bevitrice indecente, isolata, in una parodia del rituale che fa della donna un'ubriacona, conformemente al modello spesso evocato nelle commedie di Aristofane (Lissarague 1990, p. 216).

Lo stereotipo della donna ubriacona è in effetti un *topos* ricorrente nella commedia di Aristofane. La donna, all'interno del rito dionisiaco e della messa in scena, viene liberata nei suoi istinti più selvaggi e appare continuamente affamata di cibo, vino e sesso. Vedremo più avanti come in *Lisistrata* tutte queste figure stereotipiche vengano evocate e al tempo stesso tradite con sorprendente sagacia. Solo la donna comica, quella dai desideri irrefrenabili, può svolgere al meglio la trama di una rinuncia che diventa ancora più insopportabile.

L'oscura selvatichezza del femminile, esorcizzata dalla commedia, rappresenta in realtà un'ossessione abbastanza ricorrente nella mentalità ateniese. Questo sentimento sinistro, quel misto di repulsione e attrazione che ben viene incarnato dal Penteo delle *Baccanti*, rende necessario un confinamento della furia femminile all'interno di contesti rituali. Lo nota Louise Bruit Zaidman nel suo *Le figlie di Pandora. Donne e rituali nella città* (Duby e Perrot 1990, pp. 374-422): l'esclusione delle donne dalla vita politica era compensata da una loro piena integrazione nella vita religiosa, in modo che:

Le modalità della presenza delle donne nella vita religiosa della città manifestano le tensioni sottostanti tra maschile e femminile, e le loro differenti risoluzioni, tensioni mascherate di fatto mascherate dall'egemonia maschile, in particolare ad Atene (Duby e Perrot, 1990, p.375).

Per smascherare queste tensioni e mettere in luce i passaggi del lento e graduale «ammaestramento» delle donne al modello della sposa operosa e fedele, Bruit Zaidman ripercorre le tappe della *Bildung* delle giovinette analizzando i rituali attraverso cui dovevano passare, tappe che il coro femminile nella *Lisistrata* decide

di ribadire per valorizzare e sottolineare la propria legittima posizione in un momento di confusione per la città:⁷⁰

X. ΓΥ.

ἡμεῖς γάρ, ὧ πάντες ἄστοι, λόγων
κατάρχομεν τῇ πόλει χρησίμων:
εἰκότως, ἐπεὶ χλιδῶσαν ἀγλαῶς ἔθρεψέ με:
ἐπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθύς ἡρρηφόρου:
εἴτ' ἀλετρις ἦ: δεκέτις οὔσα τάρχηγέτι
καταχέουσα⁷¹ τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἦ Βραυρωνίους:
κάκανηφόρου ποτ' οὔσα παῖς καλὴ 'χουσ'
ἰσάδων ὄρμαθόν:

ἄρα προύφειλω τι χρηστὸν τῇ πόλει παραινέσαι;
εἰ δ' ἐγὼ γυνὴ πέφυκα, τοῦτο μὴ φθονεῖτέ μοι,
ἦν ἀμείνω γ' εἰσενέγκω τῶν παρόντων πραγμάτων.

o cittadini, noi infatti diamo inizio a un discorso
utile per tutta la città
come giusto che sia, poiché mi ha cresciuto con delicatezza nello splendore:
all'età di sette anni ho celebrato le Arreforie
e ho raccolto il grano; a dieci anni, lasciando [καταχέουσα]
la veste gialla in onore della dea, sono stata orsa alle Brauronie;
e canefora quand'ero infine grande e bella, portando
la collana di fichi secchi.
Perciò devo alla mia città un consiglio utile;
e se anche sono donna, non rimproveratemi
se contribuisco con un rimedio alla situazione attuale [ἦν ἀμείνω γ' εἰσενέγκω τῶν παρόντων
πραγμάτων].

Come possiamo vedere, la crescita della donna ateniese era scandita da una serie di momenti fondamentali collocati tra la fine dell'infanzia e l'inizio della pubertà. Dopo le Arreforie, durante le quali due giovinette di buona famiglia di circa sette anni venivano elette dall'assemblea per portare in processione sulla testa delle ceste dal contenuto ignoto, ecco il fondamentale momento delle Brauronie. Riunite nel tempio di Artemide a Brauron, le giovani onoravano la dea della caccia dando sfogo alla loro selvatichezza e «facendo le orse» (ἀρκτηύω). È

⁷⁰ Ar., *Lys.*, 638-648

⁷¹ Qui abbiamo una correzione di Paduano con καταχέουσα al posto di κᾶτ' ἔχουσα. Paduano riporta la lezione di R rifacendosi al suggerimento di Sourvinou in «Classical Quarterly»1971 pp. 339 sgg. -> κᾶτ' ἔχουσα viene dalla facillior di Γ e collega con εἴτ' ἀλετρις ἦ δεκέτις οὔσα posizionando la cerimonia delle Brauronie dopo i dieci anni, nonostante le notizie che abbiamo sul culto non vadano in questa direzione. Bruit Zaidman si rifà a Sourvinou e pone le Brauronie prima della pubertà.

chiaro in questo rituale un primo tentativo di inquadramento della misteriosa furia femminile all'interno di una cornice rituale presieduta ancora da Artemide, la vergine cacciatrice:

conoscendo le funzioni di protettrice della giovinezza di Artemide [...] si è tentati di vedere nelle cerimonie del Brauron [...] un modo di esorcizzare "l'orsa" che è in essa, simbolo della "selvatichezza" dell'infanzia, per prepararsi alla tappa successiva della vita della giovinetta, quella in cui, divenuta canefora, affronterà l'ultimo periodo, che la deve condurre al suo destino di sposa, lo scopo vero di tutta questa educazione (Duby e Perrot 1990, p. 382).

La datazione del momento di passaggio successivo al rito dell'orsa ha dato luogo a un problema interpretativo di un verso della *Lisistrata*. La versione da noi riportata, infatti, è corretta da Paduano sulla base di un articolo di Christiane Sourinou apparso in «The Classical Quarterly»1971 (pp. 339 sgg.). Sourinou propone di rifarsi alla lezione di R per il verso 645 e interpretare il verbo con il participio καταχέουσα, "abbandonando", invece che il canonico κατ' ἔχουσα, "e avendo ancora", *facilior* tramandata da Γ che si collega a εἴτ' ἀλετρις ἢ δεκέτις οὔσα e posizionerebbe quindi il passaggio delle Brauronie dopo i dieci anni.⁷²

Segue il momento in cui, ormai pronte a diventare donne, le giovani potevano diventare canefore alle Grandi Panatenaiche, durante la cui sfilata avevano il delicato compito di portare le ceste con l'orzo che sarebbe stato sparso sull'altare e sul capo della vittima del sacrificio.

Tenendo conto che, come scrive Zaidman, «l'integrazione ai compiti e alle funzioni avviene nel gineceo» e che la partecipazione in prima persona ai rituali di cui si è parlato era prerogativa solo delle giovani delle classi più alte, possiamo comunque individuare due tappe fondamentali nel passaggio dall'infanzia al matrimonio: l'ἀρκτεία a dieci anni e la fine della pubertà intorno ai quattordici anni.

Una volta sposate e strappate alla casa paterna, però, le donne non erano del tutto addomesticate. Solo le spose cittadine, infatti, potevano partecipare alla cerimonia delle Tesmoforie, la cui dimensione politica è ben chiara in molti autori, Aristofane compreso con le *Tesmoforiazuse* dello stesso 411 a.C. Durante queste feste dedicate al Demetra Tesmofora, la divinità che presiede alla perpetuazione dei cittadini e al mantenimento della coesione interna, si verificava un vero e

⁷² Non concorda con questa versione Franca Perusino, che nella sua edizione della commedia (Perusino 2020 p.246) preferisce mantenere la lezione κατ' ἔχουσα sostenendo che: «il rito aveva certamente il compito di preparare le fanciulle al matrimonio, se le fonti sostengono ripetutamente che il suo svolgimento doveva avvenire prima delle nozze» e quindi durante il periodo della pubertà, tra i dieci e i quattordici anni. Per ulteriori approfondimenti sulle Brauronie, rimando all'approfondito volume a cura di Gentili e Perusino *Le orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide* (Gentili e Perusino 2002).

proprio rovesciamento rituale e carnevalesco. Situate tra l'undicesimo e il tredicesimo giorno del mese di Pianepsione (ottobre-novembre), la cerimonia si divideva in tre momenti: l'apertura e la processione al tempio di Demetra il primo giorno; il digiuno sulla stuoia (νηστεία) il secondo giorno; la καλλιγενεία, sacrificio e banchetto, il terzo giorno. Le Tesmoforie davano valore alla funzione procreatrice delle donne, come nota Zaidman:

la presenza dell'agnocasto, i cui rami costituivano le stuoie delle donne per tre giorni, con il suo valore di purificazione (la separazione dagli uomini esprime a suo modo la continenza sessuale prescritta durante la festa) e di fecondazione, conferma questo significato. Castità e fertilità, lungi dal contraddirsi, si rafforzano reciprocamente (Duby e Perrot 1990, p. 392).

È qui che possiamo cercare, allora, un'altra chiave interpretativa dello straniamento di *Lisistrata*. La guerra è anomala perché costringe le donne a un'astinenza sottratta alla cornice rituale della festa per la fertilità. La castità forzata dall'assenza dei mariti e la sterilità di una città in cui si respirava un clima di sfiducia e paura si rafforzano anch'esse a vicenda, degenerando in una condizione assurda, ma tollerata in quanto in linea con gli schemi della mentalità agonistica. Non a caso, nota Zaidman, parlando delle *Tesmoforiazuse*:

L'elogio delle donne, che comprende le loro qualità di madri, nella commedia di Aristofane fa eco alla serietà dei canti e delle preghiere poste sulla loro bocca, come riconoscimento da parte del poeta ateniese della dignità conferita loro dalla funzione rituale. Serietà e dignità che rendono ancora più evidente l'alternanza con le tradizionali canzonature (329-330).

Sebbene parlare di un «elogio delle donne» possa sembrare frutto più di una visione fin troppo ottimistica della commedia, dal momento che, come noto, la mentalità degli ateniesi del V secolo sembrerebbe tutt'altro che propensa alla tessitura delle lodi del sesso femminile, ritengo che un indizio a favore dell'espressione usata da Zaidman possa essere trovato proprio all'interno delle *Tesmoforiazuse*. Vediamo come, in un brevissimo scambio di battute, Aristofane sembri aver messo in scena una vera e propria introiezione del pregiudizio.⁷³

Ci troviamo nel bel mezzo dell'assemblea a rovescio durante la quale le donne stanno esponendo le proprie accuse contro il poeta Euripide, reo di dipingerle in maniera pessima nelle sue tragedie e di instillare nei mariti il dubbio, alimentando il loro comportamento soffocante e il loro controllo. Mnesiloco, parente del poeta, è lì tra loro, vestito da donna e pronto a prendere le parti del suo congiunto. Con un discorso assurdo e buffonesco, mette in lista una serie di *topoi* comici sulle

⁷³ L'edizione di riferimento per il testo delle *Tesmoforiazuse* in questa tesi è quella curata da V. Coulon, Les Belles Lettres, Paris, 1928. La traduzione è quella di Guido Paduano per l'edizione Rizzoli, Milano, 1983, con alcune modifiche.

donne: ubriacone, ninfomani, infedeli. Parlando in prima persona e aderendo allo stile della confessione, inserito abilmente da Aristofane all'interno di quello che dovrebbe essere effettivamente un'orazione di tipo deliberativo, calata in un contesto di politica rovesciata, Mnesiloco inventa un aneddoto raccontando della sua prima relazione extraconiugale al di fuori del matrimonio. Vediamo un estratto in italiano dalla traduzione di Guido Paduano per l'edizione Rizzoli del 1983:

Non c'è da meravigliarsi, donne, che siate così irritate, e la vostra collera ribollisca contro Euripide, che ha detto sul vostro conto tanto male. Io stessa – lo giuro sulla testa dei miei figli – odio quell'uomo: non sono mica matta! Però tra noi bisogna parlar chiaro: siamo sole e le nostre parole non usciranno da qui. Perché ci arrabbiamo e ce la prendiamo tanto con lui, che ha rivelato appena due o tre delle mille malefatte, di cui pure è a conoscenza? Io per prima, per non parlar d'altre, so bene quante ne ho combinate. E una grossa davvero: ero sposata da tre giorni e mio marito dormiva con me. Ma avevo un amante, che mi aveva sverginate a sette anni; e questo qui, preso dalla voglia, viene a grattare alla mia porta. Io capisco subito e scendo alla chetichella. «Dove vai?» mi chiede mio marito. Ed io: «Ho una colica al ventre, dolori terribili. Vado al cesso». «Vai, vai». Mentre lui si mette a pestare ginepro, aneto e salvia, io verso dell'acqua sui cardini e filo dall'amante, e mi chino sull'altare di Apollo, reggendomi all'alloro.⁷⁴

Magistrale autoaccusa fittizia sotto forma di confessione, il discorso di Mnesiloco assume ora i tratti del pettegolezzo e si apre allora alla collettività delle donne, abili a mascherare al marito i loro continui tradimenti e a sottrarsi al loro dovere di generatrici di eredi diretti adottando di nascosto bambini molto piccoli che si fingeva di partorire con l'aiuto della levatrice. Il discorso termina quindi con l'ennesima accusa a un noi che è in realtà un voi:

Non è vero che le facciamo queste cose? Senza dubbio, per Artemide! E abbiamo la faccia di prendercela con Euripide, quando il male che abbiamo ricevuto non è certo più grande di quello che abbiamo fatto?

Il punto di vista all'interno dello scambio appena riportato è sempre, costantemente quello del maschio tradito e vittima, *leitmotiv* che ha percorso i secoli, avvalorando per molto tempo la legittimità del delitto passionale.⁷⁵

La reazione del coro delle donne è emblematico: Aristofane dimostra di conoscere l'orizzonte d'attesa delle donne ateniesi e mette in scena una repentina introiezione del pregiudizio in un passaggio rapido dal biasimo verso il singolo a quello per l'intera categoria:

⁷⁴ Ar., *Th.*, 466 ss.

⁷⁵ Non è questa la sede per affrontare il tema, ma chi scrive ci tiene a ringraziare la propria fidanzata, la quale gli ha fatto notare come anche nel termine "femminicidio", oggi molto utilizzato nei media di qualsiasi tipo, sia implicito questo punto di vista sulla donna (il termine latino *femina* ha la stessa radice di *fecundus*, fruttifero), che, in questo caso, è il punto di vista di chi ha ucciso una persona per possessività.

Χορός

τουτὶ μέντοι θαυμαστόν,
ὀπόθεν ἠύρέθη τὸ χρῆμα,
χῆτις ἐξέθρεψε χώρα
τήνδε τὴν θρασεῖαν οὔτω.
τάδε γὰρ εἶπεῖν τὴν πανοῦργον
κατὰ τὸ φανερόν ὧδ' ἀναιδῶς
οὐκ ἂν ὠόμην ἐν ἡμῖν
οὐδὲ τολμῆσαι ποτ' ἂν.
ἀλλ' ἅπαν γένοιτ' ἂν ἤδη:
τὴν παροιμίαν δ' ἐπαινῶ
τὴν παλαιάν: ὑπὸ λίθῳ γὰρ
παντί νου χρῆ
μὴ δάκη ῥητῶρ ἀθρεῖν.
ἀλλ' οὐ γάρ ἐστι τῶν ἀναισχύτων φύσει γυναικῶν
οὐδὲν κάκιον εἰς ἅπαντα πλὴν ἄρ' εἰ γυναῖκες.⁷⁶

Questo è veramente incredibile!
Da dove è saltata fuori,
quale terra ha cresciuto una donna così tracotante!
Non avrei immaginato mai che una tale villana
Avesse il coraggio di dire queste cose
Apertamente e senza vergogna.
Ma oggi ogni cosa può succedere...
Condivido allora quanto dice quel vecchio proverbio:
bisogna guardare bene sotto ogni pietra
che non spunti fuori a morderti
un oratore!
Ma è vero che delle donne svergognate per natura
Non c'è male peggiore, salvo forse le donne.

Gli ultimi due versi di questo intervento del coro mettono in scena una rapida autoflagellazione. La donna villana (un uomo) è tale non tanto per aver detto delle fandonie, ma per aver parlato apertamente dei vizi di cui i pettegolezzi di ogni giorno erano probabilmente pieni. Il coro rappresenta qui una vera e propria voce collettiva, una folla che parla spinta dai moti dell'animo, convinta tanto dal pregiudizio quanto dalla forma del pettegolezzo, che segue alla confessione attraverso cui Mnesiloco ha dato per la prima volta un volto (fittizio) alle tante storie (fittizie? Forse esagerate, come ogni pettegolezzo) che probabilmente circolavano tra le vie di Atene. Il discorso primario manipolato da Mnesiloco e da

⁷⁶ Ar., Th., 520-532

lui incarnato comincia così ad assumere tratti di realtà, ad assumere una forte valenza performativa. Tanto basta a rinsaldare il giudizio negativo sulla donna, ma una di esse interviene repentina a sedare l'autocommiserazione. E lo fa in termini molto particolari:

Γυνή Α

οὐ τοι μὰ τὴν Ἄγλαυρον ὧ̃ γυναῖκες εὖ φρονεῖτε,
ἀλλ' ἢ πεφάρμαχθ' ἢ κακόν τι μέγα πεπόνθατ' ἄλλο,
ταύτην ἐῷσαι τὴν φθόρον τοιαῦτα περιυβρίζειν
ἡμᾶς ἀπάσας.⁷⁷

Donna 1

Per Aglauro, o donne, non pensate bene,
ma o siete state stregate o vi ha colpito qualche altro grande male,
dal momento che permettete che questa maledetta insulti liberamente
noi tutte.

Una ricerca testuale sul costrutto εὖ φρον*, “pensare bene” e quindi “essere sano di mente”, mostra come l’occorrenza maggiore di questa forma nel corpus greco sia proprio in Euripide, con 13 occorrenze totali⁷⁸, di cui ben 3 in una delle tragedie più “misogine” del poeta, quella della succitata espressione «ambiguo malanno» da cui Cantarella ha preso spunto per il titolo della sua opera: *l’Ippolito* (428 a.C.).⁷⁹ Il comico trionfa nel gioco dei ribaltamenti. Guardando alla struttura di questo episodio, caoticamente rovesciato, troviamo, appena dopo l’introduzione del pregiudizio da parte del coro, la definitiva difesa della dignità femminile, che prende forma attraverso un uso parodico e rovesciato di un costrutto euripideo. In particolare, a me pare sia ragionevole pensare che qui Aristofane stia manipolando con spietata sagacia il v. 921 della tragedia, quello in cui Ippolito, parlando con Teseo appena dopo che questi ha scoperto il suicidio della moglie Fedra, esclama: «è un formidabile sofista colui che sa portare a pensare bene quanti non hanno senno».⁸⁰

La ricerca sui testi, quindi, sembrerebbe permetterci di condividere con ancora più convinzione l’opinione di Bruit Zaidman.

⁷⁷ Ar., *Th.*, 533-536.

⁷⁸ <https://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/tsearch.jsp#s=5> (ultima consultazione: 01/05/2023)

⁷⁹ E., *Hipp.*, 313, 378, 921.

⁸⁰ Riporto qui il verso in greco dall’edizione di David Kovacs, Cambridge, Harvard University Press: δεινὸν σοφιστὴν εἶπας, ὅστις εὖ φρονεῖν / τοὺς μὴ φρονοῦντας δυνατός ἐστ’ ἀναγκάσαι.

Come abbiamo avuto modo di vedere, la cornice rituale da un lato integrava le donne nella vita della città, dall'altro arginava all'interno di momenti e spazi tutto il potenziale eversivo di questo «ambiguo malanno» che con la sua "selvatichezza" rappresentava la prima forma di alterità con cui l'uomo greco si trovava a confronto. Analizzando meglio il carattere selvaggio della donna agli occhi dei greci, abbiamo potuto comprendere la sua posizione liminare e possiamo ora tornare alla figura con cui si è aperto questo capitolo, la *Nike*, simbolo della vittoria del matrimonio, degli agoni e della guerra, a cui le donne partecipavano da un punto di vista molto peculiare.

2.2.4.3 Le donne e la guerra

Le caratteristiche "fisiologiche" proprie del sesso femminile a cui abbiamo avuto modo di accennare giocano un ruolo fondamentale nella divisione complementare dei ruoli di genere nella società greca e in particolare per quel che riguarda il rapporto con la morte, come spiega Zaidman:

poiché le donne a causa di questa "selvatichezza" che è in esse, altro modo di chiamare la loro "alterità" in rapporto agli uomini, possono accostarsi senza pericolo a questa fonte di impurità (nascita e morte), esse ne sono le intermediarie naturali.

In effetti, le iconografie funerarie prese in esame da Lissarague sono ben chiare nel mostrare come la divisione di genere sagomasse gli spazi del saluto al defunto. I momenti fondamentali erano due, la *πρόθεσις*, ossia l'esposizione del morto all'interno delle mura della casa, e la processione (*εκφορά*), momento riservato alla pietà pubblica e dei vivi. Mentre le rappresentazioni della processione mostrano uomini in composto silenzio, quelle dell'esposizione ritagliano uno spazio intimo del dolore, uno spazio privato coordinato dalle donne, le cui figure sono spesso completate dalla didascalia *οἶμοι*, onomatopea del lamento.

Anche se non partecipavano direttamente alle spedizioni militari, dunque, le donne erano comunque emotivamente implicate nel momento del saluto ai guerrieri caduti, privatamente o durante gli annuali riti funerari per i caduti dell'anno. Il ricongiungimento con il compagno o il figlioletto avveniva molto spesso in questi termini, ma la tragedia femminile iniziava in un altro momento liminare e di distacco, quello della partenza. Importante è la presenza femminile nelle scene di vestizione degli eroi e dei soldati pronti a partire per la guerra (Duby e Perrot 1990, pp. 203-206), momento di cui figure archetipiche sono le troiane Ecuba e Andromaca.

È però utile chiedersi se queste scene artisticamente elaborate possano rappresentare in toto l'esperienza femminile della guerra. Per farlo, guarderemo a due studi fondamentali sull'argomento: il classico di Schaps *The Women of Greece at Wartime* (Schaps 1982) e *No Woman No War: Women's Participation in Ancient Greek Warfare* di Pasi Loman (Loman 2004).

L'immagine letteraria e artistica delle donne greche, immagine per la maggior parte delle occasioni costruita da autori di sesso maschile, le rappresenta come favorevoli alla guerra e disposte a sostenere i loro uomini, ma passive. Come scrive Schaps, infatti (Schaps 1982, p. 5):

If the women might on occasion take part in defending the city, it is hardly surprising that they joined in the rejoicing over victory and the mourning over defeat; and one who observes the mass behavior of women gets the clear impression that they sided at least when the war got near to home very firmly with their men and behaved as if the city's salvation were their own. They had, as we shall see, very good reason for thinking so.

Come nota Loman, anche alcune delle rarissime voci femminili che ci sono giunte dal passato sembrano muoversi nel solco di questa idea. Sia gli epigrammi di Anite di Tegea che quelli di Nosside di Locri presi in esame da Loman glorificano la guerra e testimoniano un atteggiamento di ammirazione nei confronti delle manifestazioni di coraggio.

In effetti, il coinvolgimento delle donne nel sentimento guerresco assumeva varie sfumature a seconda del tipo di situazione in corso. Quando una città veniva attaccata e i nemici erano alle porte, le donne, consapevoli del destino di schiavitù che le avrebbe attese in caso di sconfitta, ma anche partecipi del sentimento di coesione di una città in difficoltà, spronavano i loro uomini, che nella difesa dei cari trovavano motivazioni per combattere fino alla fine. Schaps fornisce molti esempi di questo tipo:

Indeed, stories seem generally to have told of women encouraging their men to be more warlike, not less so: Plutarch tells us of one group of settlers-Chians around the year 600 who were forced to evacuate their land under a truce allowing them each one cloak and one himation. It was the women who objected to their leaving their arms behind; and when the men said that they had sworn, the women told them to take their arms and to tell their conquerors that a spear is the cloak, and a shield the tunic, of a man of spirit. The Chians took their arms, and the enemy did nothing (Schaps 1982, p. 7).

Con l'avanzare del pericolo, poi, la necessità spingeva le donne dar man forte ai mariti, spesso gettando mattonelle e tegole dai tetti contro i nemici che avevano fatto irruzione in città (Loman 2004, p. 10). Quando poi la situazione diventava estremamente critica e il destino di schiavitù sembrava segnato, diverse testimonianze parlano di suicidi di massa di donne e bambini (Loman 2004, p. 11).

Diversamente, quando le campagne si svolgevano lontano da casa, le donne vivevano una condizione di profonda solitudine, ma svolgevano anche altri ruoli fondamentali al sostentamento della città e dell'esercito lontano. Oltre alla produzione di cibo, che, come fa notare Loman, era affidato alle donne in quanto «slave labour would have required some soldiers to guard them», spesso finanziavano direttamente le campagne vendendo gioielli o inviando denaro.

La peculiare posizione della donna rispetto alla guerra appare evidente se si dà uno sguardo alla dimensione religiosa e rituale. Le donne, infatti, non avevano alcun ruolo in rituali specificamente indirizzati alla guerra, ma era necessario che, durante l'assenza degli uomini, esse continuassero a portare a termine i propri doveri religiosi, anche se nulla avevano a che fare con la guerra.

In conclusione, quindi, capiamo con Schaps che «the men and the women of a city were partners in war» e che quindi:

We have not a shred of evidence to dispute Lysistrata's assertion that they preferred peace to war, as most men do; but they do not seem ever to have formed a true body of opinion in favor of a policy of peace, and they had again, as most men do-a point at which they chose war and even death rather than submission (Schaps 1982, p. 22).

Credo che la tesi di Schaps possa essere fondamentale per capire ancora meglio il senso della *Lisistrata*. Attraverso le analisi svolte in questo capitolo e nel precedente abbiamo potuto contestualizzare la commedia all'interno dello scenario bellico e delle dinamiche di genere presenti nell'Atene del V secolo, ma tutto questo sembrerebbe non esaurire il senso profondo di questa straordinaria opera. All'interno del testo e del rituale teatrale per cui è stato pensato risulta a mio parere evidente come la guerra e la lotta tra i sessi altro non siano che dispositivi adottati autore per parlare sì di politica, di speranze di pace e di nuove traiettorie sociali, ma anche e soprattutto della necessità di far fronte a un cambiamento di mentalità che già in quegli anni stava emergendo. Il realismo tipico della commedia viene plasmato, le donne della *Lisistrata* parlano e pensano in maniera credibile, ma non come realmente facevano le donne in periodo di guerra. Esaurito il supporto, logorate dal lungo e insensato tempo della Guerra del Peloponneso, queste eroine del corpo intendono riportare alla dimensione più bassa gli esseri umani perché possano vedere l'insensatezza dei propri comportamenti da quella prospettiva e fare un passo in una direzione nuova.

2.2.5 Bibliografia

FONTI PRIMARIE

- Aristofane, *Lisistrata* (V. Coulon ed., Les Belles Lettres, Paris, 1928)
Aristofane, *Tesmoforiazuse* (V. Coulon ed., Les Belles Lettres, Paris, 1928)
Euripide, *Ippolito* (David Kovacs ed., Cambridge, Harvard University Press 1994)
Platone, *Simposio* (ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903.)

FONTI SECONDARIE

- Alonge, Roberto, a c. di. 2008. *Antigone, volti di un enigma: da Sofocle alle Brigate rosse*. Quaderni del D@MS di Torino 12. Bari: Edizioni di Pagina.
- Arrigoni, Giampiera, a c. di. 1985. *Le donne in Grecia*. Roma-Bari: Laterza.
- Beltrametti, Anna. 1997. «Immagini della donna,, maschere del logos». In *I greci. Storia cultura arte e società. 2. Una storia greca II. Definizione.*, 2, II:897–935. Torino: Einaudi.
- Bernard, Nadine. 2011. *Donne e società nella Grecia antica*. 2011^a ed. Roma: Carocci.
- Brulé, Pierre. 1987. *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*. Paris: Les Belles Lettres.
- Cantarella, Eva. 1981. *L'ambiguo malanno: condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Universale scienze sociali. Roma: Editori Riuniti.
- . 1985. *Tacita Muta - La donna nella città antica*. Roma: Editori Riuniti.
- Castiglioni, Maria Paola. 2019. *La donna greca*. Universale paperbacks Il mulino 752. Bologna: Il mulino.
- Daré, Abi. 2021. *La ladra di parole*. Tradotto da Elisa Banfi. Milano: Nord.
- De Bartolo, Diana. 2004. «Il Ruolo Della Donna Nell'antica Grecia : Un Nuovo Contributo». *Il Ruolo Della Donna Nell'antica Grecia, 1000–1003*. <https://doi.org/10.1400/17685>.
- Duby, Georges, e Michelle Perrot. 1990. *Storia delle donne in Occidente. L'Antichità (vol. 1)*. A cura di P. Schmitt Pantel. Bari: Laterza.

- Foley, Helene P. 1982. «The “Female Intruder” Reconsidered: Women in Aristophanes’ *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*». *Classical Philology* 77 (1): 1–21. <https://doi.org/10.1086/366672>.
- Gallo, Luigi. 1984. «La donna greca e la marginalità». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 18 (3): 7–51. <https://doi.org/10.2307/20538841>.
- Gentili, Bruno, e Franca Perusino, a c. di. 2002. *Le orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*. Pisa: ETS.
- Han, Byung-Chul. 2013. *Eros in agonia*. Milano: Nottetempo.
- Lissarague, François. 1990. «Uno sguardo ateniese». In *Storia delle donne in Occidente. L’Antichità (vol.1)*. Bari: Laterza.
- Loman, Pasi. 2004. «No Woman No War: Women’s Participation in Ancient Greek Warfare». *Greece & Rome* 51 (1): 34–54.
- Loroux, Nicole, a c. di. 1990. *La Grecia al femminile*. Storia e società. Roma: Laterza.
- Melis, Valeria, e Rita Fresu, a c. di. 2021. *Le amiche di Lisistrata: lingua, genere, comicità nel tempo*. Materiali e ricerche. Linguistica, filologia e letteratura 2. Perugia: Morlacchi editore U.P.
- Mossé, Claude. 1980. *La femme dans la Grèce antique*. Historiques Texte intégral 72. Paris: Albin Michel.
- Orfanos, Charalampos. 2018a. «Aristophane révolutionnaire ?» *Pallas*, fasc. 108: 65–78.
- . 2018b. «Les femmes, le théâtre et le pouvoir politique dans les Femmes à l’Assemblée d’Aristophane». *Pallas*, fasc. 108: 25–38.
- Peradotto, John, e J. P. Sullivan, a c. di. 1984. *Women in the ancient world: the Arethusa papers*. SUNY series in classical studies. Albany: State University of New York Press.
- Perusino, Franca, a c. di. 2020. *Lisistrata*. Tradotto da Simone Beta. I edizione. Scrittori greci e latini. Milan: Fondazione Lorenzo Valla : Mondadori.
- Pomeroy, Sarah B. 1975. *Goddesses, whores, wives, and slaves: women in classical antiquity*. New York: Schocken Books.
- Raepsaet, Georges. 1981. «Sentiments Coniugaux à Athènes aux V et IV siècles avant notre ère». *L’Antiquité Classique* 50 (1/2): 677–84.
- Savalli, Ivana. 1983. *La donna nella società della Grecia antica*. Bologna: Pàtron.

Schaps, David. 1982. «The Women of Greece in Wartime». *Classical Philology* 77 (3): 193–213.

Thébaud, Françoise. 2007. *Écrire l'histoire des femmes et du genre*. 2e. éd. rev. et augm. Sociétés, espaces, temps. Lyon: ENS Éditions.

Uglione, Renato, a c. di. 1990. *Atti del convegno nazionale di studi su: La donna nel mondo antico : Torino 21-22-23 aprile 1986*. Torino: Celid.

Vernant, Pour Jean-Pierre. 1978. «Sur La Race Des Femmes Et Quelques-Unes De Ses Tribus». *Arethusa* 11 (1/2): 43–87.

Westlake, H. D. 1980. «The “Lysistrata” and the War». *Phoenix* 34 (1): 38–54. <https://doi.org/10.2307/1087757>.

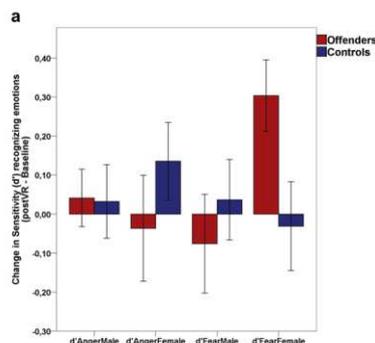
Capitolo 2.3

2.3.1 Introduzione

Indossato il visore, un gruppo di uomini si è ritrovato catapultato in un nuovo corpo. Le mani erano ora più lisce e affusolate e anche le braccia e le gambe e tutto il resto aveva mutato forma. Uno specchio appeso alla parete rimandava indietro l'immagine di una donna. Nella stanza, poco altro: un tappeto rosso sotto i piedi, un tavolo con una radio e un telefono sulla sinistra, di fianco allo specchio, e, poco più in là, una porta. D'un tratto, dalla quella porta spunta un uomo e inizia ad insultare. Si può provare a guardare altrove, ma questo lo fa arrabbiare ancora di più. Scaraventa il telefono a terra e si avvicina. Viola il nostro spazio personale, ci guarda da vicino e sbraitava.

La scena qui descritta è stata vissuta da due gruppi di uomini che nel 2017 hanno partecipato a un importante esperimento, i cui risultati sono stati pubblicati sulla rivista *Scientific Reports* in un articolo dal titolo: «Offenders become the victim in virtual reality: impact of changing perspective in domestic violence» (Seinfeld et al. 2018).

L'esperimento prevedeva la formazione di due gruppi di maschi: un gruppo era composto da maschi che avevano commesso violenza domestica e un altro, di controllo, composto da maschi senza precedenti in tal senso. Prima di vivere l'esperienza in realtà virtuale, entrambi i gruppi erano stati sottoposti a un test di riconoscimento delle espressioni facciali in maschi e femmine. Il gruppo degli *Offenders*, ossia quanti avevano commesso violenze in precedenza, riportava dei punteggi sensibilmente inferiori a quello di controllo quando si trattava di riconoscere volti di donne spaventate o arrabbiate. La forbice diminuiva dopo l'esperienza con il visore, come mostrato nell'immagine seguente (Seinfeld et al. 2018 p. 7):

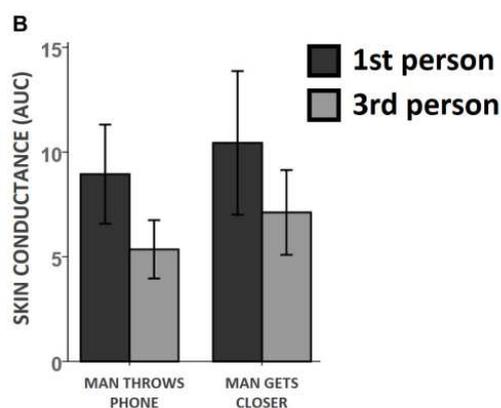


Il grafico riporta il cambiamento nell'indice di sensibilità d' rispetto al primo test di riconoscimento facciale. In termini relativi, appare subito evidente come gli *Offenders* abbiano riportato una crescita maggiore, che in valori assoluti rimane però inferiore ai punteggi del gruppo di controllo, nel riconoscimento dei volti di donne spaventate.

La crescita della risposta empatica, legata all'esperienza concreta ed emotiva dell'alterità, in questo caso femminile, ha portato gli autori dell'esperimento a sostenere che i programmi di riabilitazione di uomini violenti possano accrescere la loro efficacia attraverso un training empatico che possa passare non solo dalla VR, ma anche dall'esperienza estetica (visione di film o opere teatrali, lettura di libri e racconti...) nonostante quest'ultima presenti dei limiti (Seinfeld et al. 2018 p. 7):

Furthermore, this study also contributes to the development of new strategies aimed to improve the efficacy of rehabilitation programs, which include empathy training or perspective-taking techniques based on watching movies, reading testimonies or carrying out role-playing activities. These activities aim to help *Offenders* better understand the feelings of their victims by putting them in the female's shoes. A major drawback of such techniques is that they are explicit in their message, providing verbal information rather than actual experience, and therefore may not impact the *Offenders'* behaviors towards their victims.

Un ulteriore e più recente studio, in cui a essere messe a confronto sono state l'esperienza virtuale in prima o in terza persona⁸¹, ha confermato quanto espresso nel precedente, sottolineando come l'esperienza in prima persona abbia un'efficacia maggiore e generi una risposta empatica più forte, misurata anche sul piano fisiologico (Gonzalez-Liencre et al. 2020 p. 8):



Il grafico mostra infatti una maggiore risposta nella *skin conductance*, ossia nell'alterazione della traspirazione a livello delle pelle, ritenuta una risposta fisiologica

⁸¹ Al contrario dell'esperienza in prima persona, in cui il soggetto è protagonista dell'esperienza, quella in terza persona lo trasporta nella scena simulata come spettatore presente.

legata alla partecipazione empatica all'avvenimento, di quanti avevano vissuto l'esperienza in prima persona.

L'emozione e l'immedesimazione sono in grado quindi di generare un cambiamento non solo fisico, ma anche psicologico e ideologico in chi assiste a una rappresentazione. Nello scorso capitolo ho evidenziato la strutturale necessità degli uomini ateniesi di travestirsi e cambiare forma per poter sperimentare sulla propria pelle le forme dell'alterità; sarà proprio da questo, allora, che intendo partire per affrontare l'analisi di *Lisistrata*, un testo che intendo studiare tenendo conto soprattutto della sua dimensione performativa e cooperativa. Dopo un breve excursus sul potere psicagogico che gli antichi attribuivano al teatro, spesso così forte da portare gli spettatori a forti crisi di pianto o a totali cambiamenti di mentalità, passerò velocemente in rassegna le prospettive offerte dalle scienze cognitive nello studio delle tragedie e commedie del V secolo. Sarà grazie a questo punto di vista inedito che lo studio delle strategie testuali utilizzate dall'autore di *Lisistrata* potrà arricchirsi del soggetto che più di ogni altro ci interessa per comprendere come lo straniamento abbia agito in quest'opera: il pubblico – maschile, nel teatro antico - con le sue aspettative, le sue idee e le sue paure.

2.3.2 «Il teatro scoppiò in lacrime». I drammi, le emozioni e le decisioni

La forza emotiva del teatro antico era in grado di sconvolgere il pubblico al punto da generare manifestazioni collettive di angoscia. Sono molti gli autori antichi che raccontano di crisi di pianto occorse tra gli spettatori di un dramma. Come mai accadeva ciò? Le motivazioni sono le più disparate, ma è importante tenere presente delle differenze strutturali tra la commedia e la tragedia. Mentre la prima affrontava temi della contemporaneità, la seconda manipolava il mito, affidandosi al bacino delle conoscenze collettive, su cui ergeva le strutture e le trame in cui la *polis* si rispecchiava. In effetti, tra tutte le tragedie che sono giunte fino a noi solo una, la più antica, affronta un argomento storico: *I Persiani* di Eschilo (472 a.C.). I riferimenti ad eventi recenti o contemporanei nella tragedia rischiavano probabilmente di avere un effetto troppo dirompente sulla sensibilità del pubblico. Ne è prova quanto scrive Erodoto riguardo *La presa di Mileto*, un dramma di Frinico andato in scena nel 493 a.C. che, come da titolo, narrava le vicende della recentissima rivolta ionica:

[I] Ai Milesi, i quali patirono tutto questo da parte dei Persiani, non poterono rendere il contraccambio i Sibariti che, privati della loro città, abitavano Lao e Scidro. Quando Sibari infatti era stata distrutta dai Crotoniati, tutti i giovani di Mileto si tagliarono i capelli e manifestarono grande lutto, poiché queste due città erano legate da rapporti di amicizia più di tutte quelle che conosciamo. [II] Ma non similmente si comportarono gli Ateniesi. Infatti gli Ateniesi dimostrarono chiaramente in molti modi di essere stati sconvolti dalla presa di Mileto e in particolare quando Frinico scrisse un dramma *La presa di Mileto* e lo

mise in scena, il teatro scoppio in lacrime; e lo colpirono con una multa di mille dracme per aver ricordato sciagure familiari, e ordinarono che nessuno più utilizzasse quel dramma.⁸²

Abbiamo potuto capire come vita e finzione si legassero in un dialogo circolare durante gli spettacoli teatrali, che, è importante ricordarlo, necessitavano di uno spazio in grado non solo di raccogliere la collettività, ma anche di dislocarla dai luoghi del suo quotidiano, trasportandola attraverso la musica, la danza e le parole in uno spazio dissociato, straniante. L'espressione dell'emozione, derivando dall'immedesimazione, rafforzava l'empatia, provocando in chi assisteva allo spettacolo forti risposte fisiologiche (Meineck 2018 p.10):

An intense experience moves us and is often manifested physically by an affective state – we say we feel emotions, and indeed we do. Such feelings can involuntarily cause physical changes in that they affect our pulse, the temperature of our skin, our blood pressure, and rate of breathing.

Ce ne dà un esempio anche Plutarco:

Cosa sarà meglio: lasciar andare il nemico come fosse un amico, dando credito a una supposizione non corrispondente alla verità, ovvero uccidere un congiunto come fosse un amico, trascurando parole di non sicuro credito? Tutto lo riterrete terribile [e] considera quanta commozione genera in teatro il personaggio di Merope che nella tragedia solleva la scure contro il proprio figlio come fosse di quello l'assassino, mentre esclama «ti infliggo un colpo che più mi costa», suscitando grida per la paura che non arrivi in tempo il vecchio a strappargliela di mano e che questa uccida il fanciullo.⁸³

L'intreccio tra la vita quotidiana e il perenne stato di guerra delle *polis* potrebbe essere una chiave importante per capire le emozioni antiche, con le quali possiamo e dobbiamo porci in relazione tenendo conto delle grandi differenze sociali e culturali che intercorrono. Non posso, nelle prossime pagine, analizzare *Lisistrata* senza tener conto del fatto che qualsiasi cittadino ateniese fosse un soldato.⁸⁴ Lo stesso Aristofane dimostra di riflettere sul rapporto tra il teatro e l'accendersi dell'ardore bellico nei cittadini.⁸⁵

ESCHILO: Ho scritto un dramma pieno di Ares.

DIONISO: quale?

⁸² Hdt., VI, 21, 10. Riporto qui la traduzione di Nenci per l'edizione Valla del 2014 (Nenci 2014)

⁸³ Plu., *Moralia*, 998 d-e. Riporto qui la traduzione di Lorenzo Ciolfi per l'edizione Bompiani dei *Moralia* di Plutarco a cura di Emanuele Lelli e Giuliano Pisani.

⁸⁴ In tal senso, il trauma bellico (che si traduce spesso in un Disturbo da Stress Post-Traumatico) riguarda una minoranza di quanti studiano i classici antichi. Hanno approfondito questo argomento alcuni studiosi americani come Jonathan Shay (Shay 2003) e Lawrence Tritle (Tritle 2014).

⁸⁵ Ar., *Ra.*, 1021-1028. Riporto qui la Traduzione di Paduano sull'edizione di K.J. Dover. *Aristophanes Frogs*. Clarendon Press, Oxford, 1993. (Paduano 1996).

ESCHILO: *I Sette a Tebe*; vedendolo, ogni spettatore desiderava combattere.

DIONISO: E hai combinato un bel guaio, hai rappresentato i Tebani vincitori in guerra. Picchiarti bisognava.

ESCHILO: Anche voi potevate esaltarvi, ma ve ne siete infischiate. Poi, mettendo in scena *I Persiani*, e rappresentando una grande impresa, vi ho ispirato il desiderio di vincere sempre i nemici.

DIONISO: quale piacere mi ha dato [...] il pianto sul morto Dario, e il coro che batteva le mani e gridava «*lauoi*!»⁸⁶

Una forma di consolazione per la perdita in guerra di conoscenti, amici, figli e mariti era l'orazione che veniva tenuta durante gli annuali funerali pubblici dedicati ai caduti in guerra. Molto di quelle che erano le idee che gli Ateniesi avevano di loro stessi e del loro ruolo in Grecia lo conosciamo proprio grazie al più famoso di questi discorsi, quello tenuto da Pericle dopo il primo anno della Guerra del Peloponneso e riportato da Tucidide (Th., II, 35-46). La solennità degli epitaffi e l'abilità dei retori chiamati a pronunciarli avevano un forte impatto sulle ideologie della cittadinanza. Ne abbiamo idea grazie a un intervento ironico di Socrate nel *Menesseno* di Platone:

ἀλλὰ ἐκ πολλοῦ χρόνου λόγους παρεσκευασμένων], οἱ οὕτως καλῶς ἐπαινοῦσιν, ὥστε καὶ τὰ [235α] προσόντα καὶ τὰ μὴ περὶ ἐκάστου λέγοντες, κάλλιστὰ πως τοῖς ὀνόμασι ποικίλλοντες, γοητεύουσιν ἡμῶν τὰς ψυχάς, καὶ τὴν πόλιν ἐγκωμιάζοντες κατὰ πάντας τρόπους καὶ τοὺς τετελευτηκότας ἐν τῷ πολέμῳ καὶ τοὺς προγόνους ἡμῶν ἅπαντας τοὺς ἔμπροσθεν καὶ αὐτοὺς ἡμᾶς τοὺς ἔτι ζῶντας ἐπαινοῦντες, ὥστ' ἔγωγε, ὦ Μενέξενε, γενναίως πάνυ διατίθεμαι ἐπαινούμενος ὑπ' αὐτῶν, καὶ ἐκάστοτε ἐξέστηκα [235β] ἀκρόωμενος καὶ κηλούμενος, ἠγούμενος ἐν τῷ παραχρηῆμα μείζων καὶ γενναίωτερος καὶ καλλίω γεγονένα.⁸⁷

Questi [i retori] lodano così bene che, elencando i pregi presenti in ciascuno e anche quelli assenti, e ricamando finemente con le parole, stregano le nostre anime, ed elogiando la città in ogni maniera e i caduti in guerra e tutti i nostri progenitori che ci han preceduto, e lodando noi che ancora ci siamo, anche io, o Menesseno, elogiato da loro, mi sento come nato da nobile stirpe, ed ogni volta rimango fermo ascoltando incantato, ritenendo di essere diventato in quell'istante più grande, più nobile e più virtuoso.

Lo stesso Socrate, con la sua morte, rappresenta forse la vittima più illustre degli effetti persuasivi del teatro antico. In particolare, è interessante rendersi conto di come *Le Nuvole* di Aristofane, una commedia che non ebbe successo alla sua messa in scena⁸⁸ sia stata tuttavia in grado di influenzare le idee di un'intera generazione riguardo i filosofi e in particolare proprio Socrate. Lo afferma chiaramente lui stesso nell'*Apologia* di Platone: il potere del teatro (anche di quello comico) di modificare il pensiero e l'azione della cittadinanza era tanto maggiore quanto giovani e suggestionabili erano i suoi

⁸⁶ *lauoi* è un'esclamazione di dolore attestata solo in questo passo di Aristofane.

⁸⁷ Pl., *Mx.*, 234c-235b. Ed. Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903.

Traduzione mia

⁸⁸ Arrivò terza su tre alle Dionisie del 423 a.C.

spettatori. Non solo: la parola poetica entrava in stretto dialogo con le voci e i pettegolezzi, accrescendone l'autorità e facendo il gioco (politico) di quanti vollero schierarsi per lungo tempo contro il filosofo:

[18b] ἀλλ' ἐκεῖνοι δεινότεροι, ὧς ἄνδρες, οἱ ὑμῶν τοὺς πολλοὺς ἐκ παίδων παραλαμβάνοντες ἐπειθὸν τε καὶ κατηγοροῦν ἐμοῦ μᾶλλον οὐδὲν ἀληθές, ὡς ἔστιν τις Σωκράτης σοφὸς ἀνὴρ, τὰ τε μετέωρα φροντιστὴς καὶ τὰ ὑπὸ γῆς πάντα ἀνεζητηκῶς καὶ τὸν ἦττω λόγον κρείττω [18c] ποιῶν. οὗτοι, ὧς ἄνδρες Ἀθηναῖοι, οἱ ταύτην τὴν φήμην κατασκεδάσαντες, οἱ δεινοὶ εἰσὶν μου κατήγοροι: οἱ γὰρ ἀκούοντες ἡγοῦνται τοὺς ταῦτα ζητοῦντας οὐδὲ θεοὺς νομίζειν. ἔπειτὰ εἰσὶν οὗτοι οἱ κατήγοροι πολλοὶ καὶ πολὺν χρόνον ἤδη κατηγορηκότες, ἔτι δὲ καὶ ἐν ταύτῃ τῇ ἡλικίᾳ λέγοντες πρὸς ὑμᾶς ἐν ἧ ἂν μάλιστα ἐπιστεύσατε, παῖδες ὄντες ἔνιοι ὑμῶν καὶ μειράκια, ἀτεχνῶς ἐρήμην κατηγοροῦντες ἀπολογουμένου οὐδενός.⁸⁹

[19b] τί δὴ λέγοντες διέβαλλον οἱ διαβάλλοντες; ὥσπερ οὖν κατηγορῶν τὴν ἀντωμοσίαν δεῖ ἀναγνῶναι αὐτῶν: 'Σωκράτης ἀδικεῖ καὶ περιεργάζεται ζητῶν τὰ τε ὑπὸ γῆς καὶ οὐράνια καὶ τὸν ἦττω λόγον κρείττω [19c] ποιῶν καὶ ἄλλους ταῦτα ταῦτα διδάσκων.' τοιαύτη τίς ἐστίν: ταῦτα γὰρ ἐωρᾶτε καὶ αὐτοὶ ἐν τῇ Ἀριστοφάνους κωμῳδίᾳ, Σωκράτη τινὰ ἐκεῖ περιφερόμενον, φάσκοντά τε ἀεροβατεῖν καὶ ἄλλην πολλὴν φλυαρίαν φλυαροῦντα, ὧν ἐγὼ οὐδὲν οὔτε μέγα οὔτε μικρὸν πέρι ἐπαῖω.

[18b] Ma sono ancora peggiori quelli che, associandosi a voi fin da quando eravate bambini, vi persuadevano e parlavano contro di me, senza dire nulla di vero, ossia che c'è un certo Socrate, un uomo sapiente, che indaga i fenomeni del cielo e investiga su tutti quelli sotterranei e rende il peggior discorso il migliore. [18c] Questi, o Ateniesi, quelli che hanno sparso una tale fama, sono i miei peggiori accusatori. Infatti, quelli che ascoltano si convincono poi che quanti indagano su queste cose non credano agli dei. In più questi accusatori sono molti e puntano il dito contro di me da tempo, avendovi parlato in quell'età in cui vi sareste persuasi con più convinzione, poiché eravate bambini o adolescenti, accusandomi senza pudore, con nessuno che mi difendesse.

[19b] Cosa dicevano i miei accusatori? Come accusatori, dunque, bisogna conoscere le loro motivazioni: «Socrate commette reato e scavalca la legge poiché indaga le cose che stanno sotto terra e nel cielo, e rende migliore il discorso peggiore e insegna ad altri simili artifici». Bene o male, l'accusa è questa. Voi avevate infatti visto queste cose nella commedia di Aristofane, dove un Socrate, venendo portato in giro, affermava di camminare per aria e farneticava certe altre scempiaggini di cui io non sono per nulla a conoscenza.

Il giovane allievo Platone, segnato dalla consapevolezza dei pericoli della poesia e soprattutto del teatro, bandirà questi dalla sua città ideale. È azzardato ipotizzare ragioni biografiche, ma di certo sappiamo che Platone visse la sua infanzia e giovinezza nel pieno della Guerra del Peloponneso, mentre intorno a lui risuonavano gli epitaffi per i caduti, le eterie tramavano, la democrazia moriva e risorgeva e il teatro continuava, di anno in anno, ad accogliere opere in grado di influire sulla razionalità delle decisioni politiche. Una vera e propria «teatrocrasia»:

⁸⁹ Pl., *Ap.*, 18b-c, 19b-c. Ed. John Burnet, Oxford University Press 1903. Traduzioni mie

τοιαῦτα δὴ ποιῶντες ποιήματα, λόγους τε ἐπιλέγοντες τοιούτους, τοῖς πολλοῖς ἐνέθεσαν παρανομίαν εἰς τὴν μουσικὴν καὶ τόλμαν ὡς ἱκανοῖς οὔσιν κρίνειν: ὅθεν δὴ τὰ [701a] θέατρα ἐξ ἀφώνων φωνήεντ' ἐγένοντο, ὡς ἐπαῖοντα ἐν μούσαις τό τε καλὸν καὶ μὴ, καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν.⁹⁰

Facendo dunque queste cose e pronunciando discorsi di tal genere [i poeti] inculcarono in molti la licenza verso la musica e l'ardire di sentirsi in grado di giudicare: e quindi i teatri divennero da muti vocianti, come se fossero in grado di giudicare il bello e il brutto nella musica, e, in luogo di un aristocrazia, in questo campo sorse una cattiva teatrocrazia.

Ma in che modo il teatro agiva sulla mente del pubblico? I poeti avevano consapevolezza di questo potere? Risposte a questa domande possono essere cercate facendo ricorso alle neuroscienze cognitive.

2.3.3. Previsioni e sconvolgimenti: dire qualcosa di nuovo

In un recente volume intitolato *Theatrocracy. Greek drama, Cognition and the imperative for Theatre*, Peter Meineck ha tentato di indagare i drammi antichi attraverso la lente delle neuroscienze e delle teorie cognitive per poter comprendere come essi fossero in grado di incidere sulle idee della cittadinanza e quindi sulle loro decisioni. In particolare, attraverso il concetto di *distributed cognition*, Meineck sostiene che la mente dello spettatore non giocasse a teatro un ruolo di guida, ma fosse continuamente modificata dal dialogo con gli stimoli esterni in cui si estendeva. L'ambiente (il teatro, la musica, la danza, le maschere e l'azione scenica) influenzava la mente e quest'ultima riordinava gli stimoli in un continuo ciclo di *feedback*. Attraverso questo concetto, secondo Meineck, è possibile comprendere come il teatro, facendo leva sull'empatia e l'emozione e generando continui punti di vista nuovi sulle vicende del mito o della contemporaneità, fosse in grado di modificare la mentalità degli spettatori (Meineck 2018 p.1):

I approach Greek theatre from the perspective of the cognitive sciences as an embodied live-enacted event, and I analyze how certain different performative elements acted upon its audiences to create absorbing narrative action, emotional intensity, intellectual reflection, and strong feelings of empathy [...] I revisit what Plato found so unsettling about drama – its ability to produce a teatrocracy, a “government” of spectators – and argue that this was not a negative but an essential element of Athenian theatre. I hope to show that Athenian drama provided a place of alterity where audiences were exposed to different viewpoints and radical perspectives. [...] In order to achieve this goal, the theatre offered a dissociative and absorbing experience that enhanced emotionality, deepened understanding, and promoted empathy.

⁹⁰ Pl., *Lg.*, 700e-701a

Quel che più mi interessa sottolineare ai fini di questo studio è proprio la forza che una commedia come *Lisistrata* aveva in termini di immedesimazione e quindi di straniamento delle idee consolidate sulla vita e sulla guerra. Per questo motivo, non farò riferimento a tutti gli elementi che, secondo Meineck, costituiscono la *distributed cognition*, ma solo a uno di essi: il dialogo tra testo e aspettative del pubblico. Meineck afferma (Meineck 2018 pp. 30-31):

I want to focus on tragedy's ability to evoke a sense of wonder (*thaumasios*) by engaging probabilistic thinking (*eikos*), which can elicit powerful empathetic emotions (such as *eleos* and *phobos*), which in turn can result in a mind-changing experience (*catharsis*).

Se, però, la tragedia poteva costruire le sue trame sorprendenti facendo affidamento su un bacino di racconti tradizionali e comuni a tutta la Grecia, diverso era il caso della commedia, che raccontava la contemporaneità. A sopperire alla mancanza di un canovaccio mitico noto, fattore che avrebbe ostacolato la produzione di inferenze nel pubblico, interveniva la struttura fissa della commedia, che prevedeva un prologo, la parodo, uno o più agoni epirrematici⁹¹, parabasi, scene giambiche (episodi) intervallate da intermezzi corali ed esodo. L'efficacia della commedia di Aristofane è da cercare nella sua capacità di giocare con gli schemi canonici del genere e di modellarli ai fini del messaggio che l'autore voleva trasmettere. Come infatti sostiene Zimmermann (Zimmermann 2016 pp.43-44):

I commediografi del V secolo a.C. avevano a disposizione un repertorio fisso di forme e strutture tradizionali. I poeti, o i migliori tra loro, non seguivano tuttavia questi elementi strutturali pedissequamente; anzi, la loro arte consisteva appunto nel giocare con le aspettative e le esperienze del pubblico che frequentava abitualmente il teatro: i commediografi, cioè, potevano indurre lo spettatore, con determinate strutture, ad attendersi un preciso sviluppo dell'azione (un bisticcio o una discussione ad esempio) e poi, all'ultimo momento, tralasciando un elemento essenziale, come un *pnigos*, deludere a sorpresa le sue aspettative. Aristofane gioca magistralmente con le attese del pubblico.

Rifacendosi alle teorie di Aristotele⁹² e al concetto di εἰκός, Meineck sostiene che il tradimento delle aspettative del pubblico, oltre a generare sorpresa, influiva sui processi cognitivi legati alla predizione e poi al *decision-making* politico (Meineck 2018, pp. 46-47):

Surprises always elicit emotional responses as we quickly process the sensory information from our environment and then make predictions as to how to deal with what the world presents. The Greeks called this *eikos* and the Athenians based many of their social, political, and cultural institutions on the concept

⁹¹ L'agone, scontro dialettico tra due personaggi, è detto epirrematico per la sua costruzione simmetrica fondata sull'alternanza di parti cantate e parti recitate

⁹² Poetica, 60a, 13-30

of probabilistic/predictive thinking, group action, and error correction. In sizing up these probabilities, people had to be open to receiving novel information and changing their minds.

Non è mia intenzione utilizzare, per l'analisi del testo di *Lisistrata*, un approccio cognitivo, ma ritengo che un'analisi della relazione tra autore e lettore, integrata con quanto detto fino ad ora, possano essere con successo applicate in quest'ambito di ricerca, ai fini di comprendere come l'Autore abbia tessuto la propria tela per favorire l'immedesimazione del pubblico, la produzione di inferenze, lo straniamento e quindi l'apertura a nuove possibilità e idee.

Che Aristofane fosse programmaticamente intenzionato a tradire le aspettative del pubblico per quel che riguarda non solo le strutture, ma anche i contenuti e i meccanismi comici delle commedie, è possibile desumerlo da molti passi di natura metateatrale in cui i personaggi in scena criticano, mettendole in atto, le facezie e le semplici trovate che assicuravano la risata negli spettatori: pernacchie, flatulenze, scene di comicità fisica che prevedevano forti percosse o bruciature di un malcapitato personaggio eccetera. Queste spie permettono di ipotizzare quale fosse il tipo di rapporto che il poeta aveva col pubblico, un rapporto che oscillava tra la consapevolezza dell'efficacia e della popolarità di scherzi di bassa lega e la voglia di osare e di non adagiare la produzione poetica su questa efficacia garantita. Ne abbiamo un esempio efficace negli ultimi versi di *Lisistrata*, quando un servo, uscendo dai propilei dove si era svolto il banchetto di riappacificazione tra uomini e donne e ateniesi e spartani, caccia via una folla di curiosi ammassati lì nei pressi:⁹³

ΘΕΡΑΠΩΝ

ἄνοιγε τὴν θύραν: παραχωρεῖν οὐ θέλεις;
ὕμεῖς τί κάθησθε; μῶν ἐγὼ τῆ λαμπάδι
ὕμᾶς κατακαύσω; φορτικὸν τὸ χωρίον.
οὐκ ἂν ποιήσαιμι'. εἰ δὲ πάνυ δεῖ τοῦτο δρᾶν,
ὕμῖν χαρίσασθαι, προσταλαιπωρήσομεν.⁹⁴

SERVO: (al portinaio) Apri la porta! Non vuoi lasciarmi passare? (a un gruppo di schiavi) E voi, che fate qui seduti? Vi devo forse bruciare con la lampada [τῆ λαμπάδι ὕμᾶς κατακαύσω]. Lo so, la scena è banale [φορτικὸν]. Preferirei non farlo, allora. Se proprio devo farlo, sappiate che lo faccio facendomi forza, e solo per farvi un favore.

Il giudizio della voce autoriale traspare dal discorso del servo in quello che ritengo possa essere considerato a tutti gli effetti un genere del discorso caratterizzato da quella che Bachtin definisce «parola bivoca»; un discorso che sarà cifra stilistica fondamentale del

⁹³ Per *Lisistrata* mi riferirò, da qui in poi, all'edizione Lorenzo Valla a cura di Franca Perusino (Perusino 2020). Traduzione di Simone Beta salvo eccezioni dove indicato.

⁹⁴ Ar., *Lys.*, 1216-1220

romanzo moderno, in particolare di quello umoristico (Bachtin 1979). La bivolità è qui tutta condensata nell'aggettivo φορτικός che, come segnala Perusino (Perusino 2020, p. 311), non qualifica solo la volgarità dell'espedito comico, ma si contrappone a σοφός e δεξιός (intelligente) «che possono qualificare sia il poeta comico [...] sia la commedia [...] sia il pubblico in grado di apprezzarla».

Il caso non è assolutamente isolato, anzi, la commedia di Aristofane si presenta spesso come una riflessione sulla commedia e sul teatro in sé. Un altro esempio giunge dalla più metaletteraria⁹⁵ di queste, *Le Rane*:⁹⁶

ΞΑΝΘΙΑΣ

Εἶπω τι τῶν εἰωθότων ᾧ δέσποτα,
ἐφ' οἷς αἰεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

νῆ τὸν Δί' ὃ τι Βούλει γε, πλήν 'πιέζομαι,'
τοῦτο δὲ φύλαξαι: πάνυ γάρ ἐστ' ἤδη χολή.

ΞΑΝΘΙΑΣ

μηδ' ἕτερον ἀστεῖόν τι;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

πλήν γ' ὥς θλίβομαι.'

ΞΑΝΘΙΑΣ

τί δαί; τὸ πάνυ γέλοιοι εἶπω;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

νῆ Δία
θαρρῶν γε: μόνον ἐκεῖν' ὅπως μὴ 'ρεῖς,

ΞΑΝΘΙΑΣ

τὸ τί;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

μεταβαλλόμενος τάνάφορον ὅτι 'χεζητιᾶς.'

ΞΑΝΘΙΑΣ

μηδ' ὅτι τοσοῦτον ἄχθος ἐπ' ἐμαυτῷ φέρων,
εἰ μὴ καθαιρήσει τις, ἀποπαρδήσομαι;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

⁹⁵ Nelle *Rane* il viaggio di Dionisio negli inferi alla ricerca dei grandi poeti tragici ormai defunti è espedito funzionale alla riflessione sul ruolo della tragedia nella società ateniese e sull'evoluzione delle sue forme da Eschilo ad Euripide.

⁹⁶ Traduzione di Paduano.

μὴ δῆθ', ἰκετεύω, πλήν γ' ὅταν μέλλω 'ξεμεῖν.⁹⁷

XANTIA: La devo dire qualcuna delle solite, padrone, di quelle che fanno ridere gli spettatori?

DIONISO: Di' quello che ti pare, tranne «scoppio». Questa no, è venuta a noia.

XANTIA: E qualche altra di quelle fini?

DIONISO: purché non sia «crepo».

XANTIA: E quella più spiritosa di tutte?

DIONISO: Coraggio, L'unica che non devi dire...

XANTIA: Cioè?

DIONISO: Cioè, spostando il carico da una spalla all'altra, che te la fai sotto.

XANTIA: E neanche che con tutto questo peso, se qualcuno non mi dà una mano, saranno scoregge?

DIONISO: Ti prego: questa la dirai quando ho bisogno di vomitare.

Rinunciare agli espedienti da quattro soldi significa, per Aristofane, appellarsi al pubblico affinché riesca ad apprezzare lo sforzo creativo attraverso cui il poeta si impegna a produrre commedie sempre innovative e, aggiungo, a proporre idee nuove, non solo in ambito teatrale. Spia evidente di questa spinta che Aristofane mostrava verso un dialogo costruttivo e produttivo con il pubblico è la parabasi della commedia socratica *Le Nuvole*.⁹⁸

ΧΟΡΟΣ

ῶ θεώμενοι κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
τάληθῆ νῆ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.
οὔτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός,
ὡς ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιούς
καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν,
πρώτους ἤξιωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἢ παρέσχε μοι
ἔργον πλεῖστον: εἴτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
ἠττηθεὶς οὐκ ἄξιος ὢν: ταῦτ' οὔν ὑμῖν μέμφομαι
τοῖς σοφοῖς, ὧν οὔνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.
ἀλλ' οὐδ' ὡς ὑμῶν ποθ' ἐκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς.
ἐξ ὅτου γὰρ ἐνθάδ' ὑπ' ἀνδρῶν, οἷς ἠδὺ καὶ λέγειν,
ὁ σῶφρων τε χῶ καταπύγων ἄριστ' ἠκουσάτην,
κάγῳ, παρθένος γὰρ ἔτ' ἦν, κοῦκ ἐξῆν πῶ μοι τεκεῖν,
ἐξέθηκα, παῖς δ' ἐτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο,
ὕμεῖς δ' ἐξεθρέψατε γενναίως κάπαιδεύσατε:
ἐκ τούτου μοι πιστὰ παρ' ὑμῖν γνώμης ἔσθ' ὄρκια.
νῦν οὔν Ἥλέκτραν κατ' ἐκείνην ἠδ' ἡ κωμωδία
ζητοῦσ' ἦλθ', ἣν που 'πιτύχη θεαταῖς οὔτω σοφοῖς:
γνώσεται γάρ, ἦνπερ ἴδῃ, τὰδελφοῦ τὸν βόστρυχον.
ὡς δὲ σῶφρων ἐστὶ φύσει σκέψασθ': ἦτις πρῶτα μὲν
οὐδὲν ἦλθε ῥαψαμένη σκυτίον καθειμένον

⁹⁷ *Ar., Ra.*, 1-10

⁹⁸ Riporto la traduzione curata da Alessandro Grilli per l'edizione BUR (Grilli 2001). Il testo in greco è tratto dall'edizione di F.W. Hall e W.M. Geldart. Oxford, Clarendon Press, 1907.

έρυθρον ἐξ ἄκρου παχύ, τοῖς παιδίοις ἴν' ἦ γέλως:
οὐδ' ἔσκωψε τοὺς φαλακρούς, οὐδὲ κόρδαχ' εἴλικυεν,
οὐδὲ πρεσβύτης ὁ λέγων τᾶπη τῆ βακτηρία
τύπτει τὸν παρόντ' ἀφανίζων πονηρὰ σκώμματα,
οὐδ' εἰσηῖξε δᾶδας ἔχουσ', οὐδ' ἰοῦ ἰοῦ βοᾶ,
ἀλλ' αὐτῆ καὶ τοῖς ἔπεσιν πιστεύουσ' ἐλήλυθεν.
κάγῳ μὲν τοιοῦτος ἀνὴρ ὦν ποιητῆς οὐ κομῶ,
οὐδ' ὑμᾶς ζητῶ 'ξαπατᾶν δις καὶ τρίς ταῦτ' εἰσάγων,
ἀλλ' ἀεὶ καινὰς ιδέας ἐσφέρων σοφίζομαι,
οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς.⁹⁹

CORO: Cari spettatori, vi dirò la verità senza peli sulla lingua, per Dioniso che mi ha fatto grande. Spero davvero di ottenere il primo premio e una reputazione di sapienza per aver scelto di far riassaggiare a voi per primi – pensando foste un pubblico competente – questa, che a mio parere è la commedia più profonda che ho scritto, quella che mi è costata più fatica. Allora, senza meritarmelo, ho dovuto cedere il passo a quei tipi volgari che hanno vinto. È di questo che do la colpa a voi, gli esperti, quelli per cui mi sono dato tanto da fare. Tuttavia, anche così, non tradirò mai di mia iniziativa chi di voi ha mostrato di intendersene. Già una volta, su queste stesse scene, due miei personaggi, “il casto e lo scostumato”, ebbero tanto successo di fronte a un pubblico di uomini che è un onore solo nominare; io all’epoca ero ancora ragazza e non mi era permesso avere figli, così li esposi e un’altra li raccolse e li adottò.¹⁰⁰ Voi li avete generosamente allevati ed educati: da quel momento fra me e voi c’è un patto giurato di considerazione. Come la famosa Elettra, questa commedia viene dunque a cercare spettatori altrettanto competenti. Riconoscerà, se lo vede, il ricciolo del fratello. E voi osservate come è composta e pudica: non s’è attaccata davanti a un affare di cuoio pendente, ritto e rosso in punta, per far ridere i bambini. Non prende in giro i calvi, né balla il salterello; e non c’è un vecchio che, mentre recita la sua parte, prende l’altro a bastonate, solo per coprire battute da quattro soldi. Non prevede fiaccole in scena né grida di confusione: si presenta confidando esclusivamente su se stessa e sulla bellezza dei versi. E io, che sono un poeta di tale levatura, non vanto una chioma che non ho, né cerco di prendervi in giro mettendo in scena due o tre volte le stesse cose: anzi, sto sempre a lambiccarmi il cervello per proporre idee nuove, tutte valide e mai uguali a se stesse.

Non ritengo si debba leggere, in questi versi, una dichiarazione di superiorità intellettuale e morale, dal momento che tutti gli espedienti biasimati in questi versi sono utilizzati nella medesima commedia. Forse la parabasi, momento di dialogo tra il coro/autore e il pubblico, andrebbe letta in termini di ricontrattazione dei ruoli nel dialogo interpretativo. Come direbbe Eco,¹⁰¹ qui l’autore empirico sta parlando a un Lettore Modello, ideale fruitore in grado di attualizzare tutti i messaggi del testo. Conformemente alla mentalità greca, anche questo dialogo interpretativo poteva avere valore in un contesto agonistico. La buona riuscita dell’interpretazione riceveva infatti un

⁹⁹ Ar., Nu., 520-548

¹⁰⁰ Il riferimento è alla prima commedia di Aristofane, *I Banchettanti*, andata in scena nel 428 a.C. Dal momento che il poeta era all’epoca troppo giovane per partecipare all’agone, la commedia venne presentata da un prestanome, Callistrato.

¹⁰¹ Si veda *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. (Eco 1979)

immediato riscontro nei risultati della gara, ma è molto probabile che Aristofane non fosse consapevole di come gli spettatori più giovani, citati in questa parabasi, avrebbero colto, probabilmente in modo implicito, la novità e la straordinarietà delle *Nuvole* e ne sarebbero stati influenzati molti anni dopo, quando, persuasi anche dalla rappresentazione che del filosofo viene data nella commedia, avrebbero condannato Socrate.

Manipolare gli schemi della commedia e proporre soluzioni drammatiche sempre nuove e diverse, come abbiamo visto, sono operazioni in grado di agire direttamente sulla mente dello spettatore, favorendo l'immedesimazione e l'empatia e contemporaneamente straniando e allontanando dalle idee pregresse. Aristofane è consapevole di essere in grado di influenzare il pubblico e di stimolarlo a una messa in discussione delle proprie certezze, ed è in quest'ottica che ritengo vada letta l'accusa che il coro delle Vespri rivolge agli Ateniesi, rimproverandoli di non aver compreso e premiato, l'anno precedente, *Le Nuvole*:¹⁰²

ΧΟΡΟΣ

τοιόνδ' εὐρόντες ἀλεξίκακον τῆς χώρας τῆσδε καθαρτὴν,
πέρουσιν καταπροὔδοτε καινοτάταις σπεύραντ' αὐτὸν διανοίαις,
ἄς ὑπὸ τοῦ μὴ γνῶναι καθαρῶς ὑμεῖς ἐποιήσατ' ἀναλδεῖς:
καίτοι σπένδων πόλλ' ἐπὶ πολλοῖς ὄμνυσιν τὸν Διόνυσον
μὴ πώποτ' ἀμείνον' ἔπη τούτων κωμωδικὰ μηδέν' ἀκοῦσαι.
τοῦτο μὲν οὖν ἔσθ' ὑμῖν αἰσχρὸν τοῖς μὴ γνοῦσιν παραχρῆμα,
ὁ δὲ ποιητὴς οὐδὲν χείρων παρὰ τοῖσι σοφοῖς νενόμισται,
εἰ παρελάυνων τοὺς ἀντιπάλους τὴν ἐπίνοιαν ξυνέτριψεν.
ἀλλὰ τὸ λοιπὸν τῶν ποιητῶν
ᾧ δαιμόνιοι τοὺς ζητοῦντας
καινόν τι λέγειν κάξευρίσκειν
στέργετε μᾶλλον καὶ θεραπεύετε,
1055καὶ τὰ νοήματα σώζεσθ' αὐτῶν,
ἐσβάλλετε τ' ἐς τὰς κιβωτοὺς
μετὰ τῶν μῆλων. κἄν ταῦτα ποιῆθ',
ὑμῖν δι' ἔτους τῶν ἱματίων
ὀζήσει δεξιότητος.¹⁰³

CORO: Avevate trovato un tale protettore, purificatore di questo paese, e l'anno scorso l'avete tradito: lui seminò idee nuovissime che voi non lasciate germogliare perché non le avete capite. E tuttavia, solennemente libando, [il poeta] giura più e più volte su Dioniso che nessuno ha mai ascoltato versi comici migliori di quelli. È dunque una vergogna per voi non averli capiti subito; ma il poeta non ha perso la stima della gente competente, se, nel sorpassare gli avversari, ha visto infrangersi la sua invenzione poetica.

¹⁰² Riporto qui la traduzione di Giuseppe Mastromarco per l'edizione UTET del 1983 delle *Commedie di Aristofane* (Mastromarco 1983)

¹⁰³ Ar., V., 1044-1059

Per il futuro, egregi signori, abbiate maggiormente a cuore e onorate quei poeti che cercano di dire e di inventare qualcosa di nuovo: conservate i loro pensieri, riponeteli nelle casse con i cedri. E se lo farete, per tutto l'anno dai vostri mantelli spirerà un profumo...d'intelligenza.

Alla luce di quanto detto fino ad ora, dunque, è giunto il momento di analizzare il testo di *Lisistrata*, una commedia pervasa in ogni suo verso dell'urgenza di spostare i punti di vista del pubblico per poter agire concretamente sulla disastrosa situazione politica e bellica del 411 a.C.

Come anticipato, lo straniamento messo in scena da Aristofane non può essere del tutto compreso se ci si limita a un'analisi testuale, utile a seguire passo passo come l'autore abbia tessuto la sua tela, ma non sufficiente a illuminare sulle dinamiche della relazione tra questo e il suo lettore-spettatore. Avrò bisogno, in alcuni momenti, di sedermi sugli spalti del teatro dell'acropoli e di chiedermi non solo come le persone tutte intorno a me reagissero agli strani eventi rappresentati, ma anche come potessero, al pari degli uomini degli esperimenti sopracitati, immedesimarsi in una donna.

2.3.3 Primo passo: lo straniamento e l'immedesimazione tradita (prologo e parodo)

2.3.3.1 Cleonice, il primo *ponte empatico*.

Quel che, dagli spalti del teatro, il pubblico si trovò davanti fu sicuramente spiazzante. La scena, come nota Perusino nel suo commento (Perusino 2020 p. 153), presentava elementi in forte contrasto tra loro. Sul palco, un attore travestito da donna, Lisistrata, che passeggia nervosa; alle sue spalle, i Propilei, porta d'accesso all'acropoli, luogo del comando e della direzione politica. Fin da principio, dunque, *Lisistrata* presenta una situazione straniante per chi guarda, sorprendendo con una struttura in contrappunto nel momento di attenzione massima, ossia durante le prime battute del prologo. Davanti a una tale scena, è facile immaginare come nella mente di ogni spettatore si aprisse il ventaglio delle possibilità. La generazione di inferenze e previsioni è qui stimolata dalla necessità di dare un senso e un ordine a qualcosa che, stando alla mentalità ateniese del V secolo a.c., non poteva apparire logico. Lo smarrimento di questo inizio *ex abrupto* è alimentato da uno stratagemma dell'autore, che mette in scena un monologo iniziato dietro le quinte. I primi cinque versi di *Lisistrata* sfruttano lo straniamento della scena e, cavalcando la lista degli stereotipi femminili della commedia, suggeriscono a chi guarda

una possibile spiegazione alla sua sorpresa. Le donne fanno paura, soprattutto in questo contesto:¹⁰⁴

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ἀλλ' εἴ τις ἐς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,
ἢ 'ς Πανός ἢ 'πὶ Κωλιάδ' ἢ 'ς Γενετυλλίδος,
οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.
νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἔνταυθοῖ γυνή,
πλήν ἢ γ' ἐμή κωμῆτις ἥδ' ἐξέρχεται.¹⁰⁵

LISISTRATA: Ma se qualcuno le avesse chiamate alla festa di Bacco o alla grotta di Pan o al tempio di Coliade Afrodite o di Genetillide, non sarebbe possibile passare a causa del rumore dei timpani. Invece non c'è una singola donna, fatta eccezione per la mia vicina, che sta uscendo ora di casa.

Da sottolineare, in questi cinque versi, la maestria della climax costruita da Aristofane. Vengono citati inizialmente Dioniso e Pan, in rappresentanza della stereotipica lussuria delle donne e del loro amore per il vino, ma subito seguono Afrodite Coliade e Genetillide, due divinità legate alla fertilità i cui culti erano guardati con sospetto dagli uomini, poiché si riteneva potessero suscitare una sfrenatezza selvaggia. Ci si sente al sicuro durante il primo verso, ci si accorge di avere paura nel secondo. Inoltre, è possibile, nei primi tre versi, pensare che la donna sulla scena sia una sacerdotessa o la rappresentante di un gruppo femminile ristretto, ma le aspettative vengono tradite dal posizionamento strategico di γυνή alla fine del quarto verso. Non alcune, ma tutte le donne saranno coinvolte in questo piano di occupazione dell'acropoli.

La strategia viene perseguita anche nei versi successivi all'inizio *ex abrupto*, quelli in cui si introduce Cleonice, classico βωμολόχος della commedia antica, la spalla comica con forti connotazioni corporali, importante motore comico della commedia attica.¹⁰⁶ Riducendo e abbassando con continui doppi sensi le intenzioni della protagonista, Cleonice riporta lo spettatore alla confortevole dimensione degli schemi noti, ma non solo: troviamo nelle sue prime battute tutti gli elementi stereotipici del pregiudizio maschile nei confronti delle donne. Il pubblico ha ora un personaggio in cui potersi immedesimare, una donna che ha introiettato il pregiudizio e si è cucita addosso l'abito voluto dagli uomini. Prendiamo ad esempio proprio l'entrata di Cleonice e la scena immediatamente successiva:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

¹⁰⁴ Farò riferimento, per tutto il capitolo, all'edizione di Franca Perusino (Perusino 2020). Le traduzioni, salvo dove indicato, sono mie.

¹⁰⁵ Ar., *Lys.*, 1-5

¹⁰⁶ Personaggi simili a Cleonice sono, per esempio, Xantia, il servo di Dioniso nelle *Rane* o il vecchio parente di Euripide nelle *Donne alle Tesmoforie*.

ἀλλ' ὦ Καλονίκη κάομαι τὴν καρδίαν,
καὶ πόλλ' ὑπὲρ ἡμῶν τῶν γυναικῶν ἄχθομαι,
ὅτι ἡ παρὰ μὲν τοῖς ἀνδράσιν νενομίσμεθα
εἶναι πανοῦργοι—

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

καὶ γὰρ ἐσμεν νῆ Δία.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

εἰρημένον δ' αὐταῖς ἀπαντᾶν ἐνθάδε
βουλευσομέναισιν οὐ περὶ φαύλου πράγματος,
εὐδουσι κούχ ἤκουσιν.

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

ἀλλ' ὦ φιλότατη
ἤξουσι: χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος.
ἢ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν,
ἢ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἢ δὲ παιδίον
κατέκλινεν, ἢ δ' ἔλουσεν, ἢ δ' ἐψώμισεν.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ἀλλ' ἕτερά τ' ἄρ' ἦν τῶνδε προϋργαίτερα
αὐταῖς.¹⁰⁷

LISISTRATA: Cleonice mia, sento il cuore in fiamme e sono irritata con noi donne, mentre gli uomini ci pensano capaci di tutto [πανοῦργοι] –

CLEONICE: E hanno ragione, per Zeus!

LISISTRATA: Era stato detto loro di trovarci qui per prendere una decisione di somma importanza e loro? Dormono! E non vengono.

CLEONICE: Ma amica mia, verranno, sai com'è difficile per le donne uscire di casa. Qualcuna si dà da fare piegata sul marito, qualcun'altra sveglia lo schiavo, un'altra mette a dormire il figlio, chi lo lava, chi gli dà da mangiare...

LISISTRATA: Ma c'erano cose più importanti da fare prima di queste!

Cleonice rappresenta, a mio parere, il primo di tre *ponti empatici* che l'Autore ha voluto costruire al fine di favorire l'immedesimazione ideologica dello spettatore. Un'operazione di grande arguzia, utile anzitutto a mantenere alta l'attenzione e la verosimiglianza dell'opera, che altrimenti sarebbe parsa troppo fantasiosa e utopistica, più vicina agli *Uccelli* che agli *Acarnesi*. Serve poi anche ad accrescere l'effetto spiazzante e straniante della messa in scena con rapidi tradimenti delle aspettative e delle rassicuranti posizioni ideologiche acquisite.

Il serio-comico dello scambio tra l'idealista e determinata protagonista e la spalla si gioca intorno al doppio significato di πανοῦργος, che è lo stesso equivoco su cui si sta

¹⁰⁷ Ar., *Lys.*, 8-21

costruendo il rapporto tra autore e pubblico. L'aggettivo, infatti, viene inteso da Lisistrata con il suo significato di «abile», «intelligente», da Cleonice con il più prosaico «furbo», «intrigante», a cui fa seguito tutta una lista di faccende femminili in perenne equilibrio tra l'intrattenimento sessuale col marito o con l'amante e tra la cura dei figli (maschi). A questa entrata, fa seguito una prima svolta verso il riconoscimento della razionalità del valore dello sguardo critico femminile, l'unico in grado di muoversi verso un'idea di salvezza comune:

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

τί δ' ἐστὶν ὧ φίλη Λυσιστράτη,
ἐφ' ὃ τι ποθ' ἡμᾶς τὰς γυναῖκας συγκαλεῖς;
τί τὸ πρᾶγμα; πηλίκον τι;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

μέγα.

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

μῶν καὶ παχύ;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

καὶ νῆ Δία παχύ.

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

κᾶτα πῶς οὐχ ἤκομεν;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

οὐχ οὗτος ὁ τρόπος: ταχύ γὰρ ἂν ξυνήλομεν.
ἀλλ' ἔστιν ὑπ' ἐμοῦ πρᾶγμ' ἀνεζητημένον
πολλαῖσί τ' ἀγρυπνίαισιν ἐρριπτασμένον.

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

ἦ πού τι λεπτόν ἐστι τούρριπτασμένον.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

οὕτω γε λεπτόν ὥσθ' ὅλης τῆς Ἑλλάδος
ἐν ταῖς γυναξίν ἐστιν ἡ σωτηρία.¹⁰⁸

CLEONICE: Per quale motivo, mia cara Lisistrata, hai voluto radunare noi donne? Che affare è? È importante?

LISISTRATA: Grande.

CLEONICE: E anche grosso?

LISISTRATA: Per Zeus, è anche grosso!

¹⁰⁸ Ar., *Lys.*, 23-30

CLEONICE: E allora perché ancora non ci siamo tutte!?

LISISTRATA: Ma l'argomento non è quello, altrimenti ci saremmo fiondate. No, no... è un affare su cui ho pensato e dibattuto per molte notti insonni.

CLEONICE: E non è diventata sottile, questa cosa, per quanto l'hai dibattuta?

LISISTRATA: Tanto sottile che la salvezza della Grecia intera poggia sulle donne.

Come fa notare Perusino «ὕπ' ἔμοῦ in posizione enfatica segnala nella protagonista una capacità razionale che contrasta con le attività alle quali si dedicano generalmente le donne» (p.160). Lo straniamento è avviato: a partire da questo momento, il pubblico è condotto, attraverso vari *step* graduali, a una profonda messa in discussione delle proprie idee, che troverà il suo apice nell'agone tra Lisistrata e il Probulo (par. 2.3.5).

Dopo aver accennato, in una prolessi efficacissima per la sua bizzarria, al ruolo di primaria importanza che verrà rivestito dagli oggetti della quotidianità femminile (profumi, tuniche, scarpini) nel piano di ristabilimento della pace (vv. 42-48)¹⁰⁹, Lisistrata si prepara ad accogliere le altre donne della Grecia. Prima di soffermarmi sul secondo *ponte empatico* utilizzato da Aristofane per favorire l'immedesimazione e il coinvolgimento empatico, ritengo sia necessario soffermarsi sul panellenismo delle donne di *Lisistrata*, accomunate da una sofferenza umana e universale che non può essere arginata dalle dinamiche agonistiche della mentalità greca.

2.3.3.2 Lampitò, si può dire «pace» in dorico

La quarta parte del prologo (vv. 78-256) introduce la prospettiva panellenica a cui avevo accennato poco sopra. Oltre alle donne di Atene, giungono sull'acropoli rappresentanti femminili delle maggiori città dell'Ellade, a partire dalla Spartana Lampitò, l'unico personaggio parlante. Introdotta con toni beffardi e canzonatori, le straniere rispettano le attese e i pregiudizi del pubblico Ateniese, come nel caso di Lampitò, in grado di colpire con la sua forma fisica anche le stesse donne dell'Attica:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ὦ φιλότατη Λάκαινα χαῖρε Λαμπιτοῖ.

οἶον τὸ κάλλος γλυκυτάτη σου φαίνεται.

ὡς δ' εὐχροεῖς, ὡς δὲ σφριγᾷ τὸ σῶμά σου.

κἂν ταῦρον ἄγχοις.

¹⁰⁹ CALONICE Ma come potrebbero le donne fare qualcosa di sensato o di meraviglioso, noi che ce ne stiamo sedute a casa con le mani in mano, tutte imbellettate e truccate, con gli abiti trasparenti color zafferano, i vestiti importati dall'Oriente, le ciabattine a punta...

LISISTRATA E non lo capisci? Sono proprio queste le cose che ci salveranno - almeno credo: gli abitini color zafferano, i profumi, le ciabattine a punta, il trucco, i vestiti trasparenti.
(traduzione di Simone Beta).

ΛΑΜΠΙΤΩ

μάλα γ' οἶῶ ναὶ τῷ σιώ:

γυμνάδομαι γὰρ καὶ ποτὶ πυγὰν ἄλλομαι.

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

ὥς δὴ καλὸν τὸ χρῆμα τιθίῳν ἔχεις.

ΛΑΜΠΙΤΩ

ἄπερ ἱερεῖόν τοί μ' ὑποψαλάσσετε.¹¹⁰

LISISTRATA: Ecco Lampitò, la bellissima Spartana, salve! La tua bellezza è sempre più splendente! Che bel colorito! E che corpo tonico! Potresti ammazzare un toro!

LAMPITÒ: Certo, è merito della ginnastica. Quando salto, riesco a toccarmi le chiappe coi talloni!

CLEONICE: E che belle tette sode!

LAMPITÒ: Mi state palpando come un animale da sacrificare.

Nel piccolo scambio introduttivo è subito evocata una delle abitudini delle donne spartane che più era guardata con sospetto ad Atene: la pratica dell'esercizio fisico e della ginnastica. Seguono Lampitò una donna Tebana e una Corinzia, introdotte anche esse con il medesimo procedimento dello stereotipo mitigato dalla battuta a sfondo sessuale.¹¹¹

La messa in scena delle straniere, in realtà, si rivela programmatica della proposta dell'intera commedia. Come nota Luca Fezzi (Fezzi 1996 p. 553):

L'unione, o meglio, la riunione dell'Ellade si presenta dalle prime battute come un punto di partenza dei disegni di Lisistrata e punto di arrivo dell'azione comica; l'unione delle donne è in tal modo preludio all'unione del mondo ellenico quale riscoperta, seppur in chiave rivoluzionaria, di un dato inconfutabile: la fondamentale unità del popolo greco.

¹¹⁰ Ar., *Lys.*, 78-84

¹¹¹ Si tratta dei versi 85 ss., in cui le donne della Beozia e di Corinto vengono introdotte con doppi sensi sessuali legati alle caratteristiche delle loro terre di origine: le pianure della Beozia e l'istmo di Corinto. Riporto la traduzione di Simone Beta:

LISISTRATA (*indicando una donna*) E questa ragazza da dove viene?

LAMPITÒ È venuta con me dalla Beozia, per gli dèi. La sua famiglia è nobile.

MIRRINA (*toccandole il pube*) Si vede che viene dai campi della Beozia, per Zeus! Qui sotto vedo una pianura bellissima.

CALONICE L'erbetta è rasata alla perfezione, per Zeus!

LISISTRATA (*indicando un'altra donna*) E quest'altra ragazza chi è?

LAMPITÒ Una ragazza altolocata, per gli dèi. Viene da Corinto.

CALONICE Davvero altolocata, per Zeus! E si vede che viene da Corinto: una ragazza aperta, sia davanti che di dietro.

In questo segmento, però, l'unione delle donne è resa possibile da una comune condizione di privazione e sofferenza, che l'autore sottolinea con un'anafora in grado di abbattere tutte quelle barriere imposte dalla mentalità guerriera degli uomini:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

τοὺς πατέρας οὐ ποθεῖτε τοὺς τῶν παιδίων
ἐπὶ στρατιᾶς ἀπόντας; εἶ γὰρ οἶδ' ὅτι
πάσαισιν ὑμῖν ἐστὶν ἀποδημῶν ἀνὴρ.

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

ὁ γοῦν ἐμός ἀνὴρ πέντε μῆνας, ὧ τάλαν,
ἄπεστιν ἐπὶ Θράκης φυλάττων Εὐκράτη.

ΜΥΡΡΙΝΗ

ὁ δ' ἐμός γε τελέους ἑπτὰ μῆνας ἐν Πύλῳ.

ΛΑΜΠΙΤΩ

ὁ δ' ἐμός γὰρ καὶ κ' ἐκ τᾶς ταγᾶς ἔλση ποκά,
πορπακισάμενος φροῦδος ἀμπτάμενος ἔβα.¹¹²

LISISTRATA: Non avete desiderio dei padri dei vostri figli, lontani a causa della guerra? So bene infatti che tutte voi avete i vostri uomini lontani.

CLEONICE: Il mio è da cinque mesi in Tracia, povero caro, a sorvegliare Eucrate.

MIRRINA: Il mio è da sette mesi che sta a Pilo.

LAMPITÒ: Il mio, anche se gli capita di lasciare l'esercito, subito deve imbracciare lo scudo e ripartire.

Le città sono svuotate di qualsiasi elemento maschile, in uno stato di assurda sospensione rimarcata, secondo Perusino (p. 173) dal riferimento agli olisbi con cui le donne cercavano di procurarsi un piacere meccanizzato e frustrato.¹¹³ Appare dunque incomprensibile, alla protagonista, la dura reazione delle donne alla sua proposta:¹¹⁴

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ πέους.
τί μοι μεταστρέφεσθε; ποῖ βαδίζετε;
αὗται, τί μοιμουᾶτε κάνανεύετε;
τί χρώς τέτραπται; τί δάκρυον κατείβεται;
ποιήσετ' ἢ οὐ ποιήσετ'; ἢ τί μέλλετε;

LISISTRATA: Dobbiamo rinunciare al cazzo. Perché vi voltate? Dove andate? Insomma, perché storcete la bocca e scuotete la testa? Perché cambiate colore? Piangete? Lo farete o no? Perché non rispondete?

¹¹² Ar., *Lys.*, 99-106

¹¹³ Cfr. *supra* par. 2.2.3.1

¹¹⁴ Ar., *Lys.*, 124-128

Unica, tra le donne, a comprendere è proprio Lampitò, che ammette di comprendere i dubbi delle compagne, ma pronuncia finalmente, nel suo bel dialetto dorico, la tanto attesa parola «pace»:

ΛΑΜΠΙΤΩ

χαλεπὰ μὲν ναὶ τῷ σιῶ
γυναϊκάς ἐσθ' ὑπνῶν ἄνευ ψωλᾶς μόνας.
ὄμως γὰ μάν: δεῖ τᾶς γὰρ εἰράνας μάλ' αὔ.¹¹⁵

LAMPITÒ: Per Castore e Polluce, è difficile per le donne dormire da sole, lontane dall'uccello. Eppure serve, c'è troppo bisogno di pace.

Superando il particolarismo tipico della mentalità maschile, le donne di tutta la Grecia si associano in un patto e finalmente il pubblico scopre a cosa si riferiva la misteriosa prolessi di Lisistrata:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

πολύ γε νῆ τῷ θεῷ.
εἰ γὰρ καθοίμεθ' ἔνδον ἐντετριμμένα,
κάν τοῖς χιτωνίοισι τοῖς Ἄμοργίνοις
γυμναί παρίοιμεν δέλτα παρατετιλμένα,
στύοιντο δ' ἄνδρες κάπιθυμοῖεν σπλεκοῦν,
ἡμεῖς δὲ μὴ προσίδοιμεν ἀλλ' ἀπεχοίμεθα,
σπονδάς ποιήσαιντ' ἂν ταχέως, εὔ οἶδ' ὅτι.¹¹⁶

LISISTRATA: Per le due Dee, ce ne sarebbe! Se infatti ce ne stiamo in casa tutte agghindate, e nude sotto il lino trasparente di Amorgo, con il triangolino depilato a delta: gli uomini si arraperebbero e vorrebbero saltarci addosso, ma noi non dovremmo cedere al desiderio, ma negare il tutto finché non correranno a stipulare la pace, e di questo sono certa.

È molto importante qui sottolineare la lezione accettata da Perusino, che al v. 153 sceglie *προσίδοιμεν*, «resistere» invece di *προσίοιμεν* «avvicinarsi con intenzioni erotiche». Personalmente, concordo con questa versione, poiché ritengo che possa essere letta in modo coerente con il gioco di immedesimazione e tradimento delle aspettative messo in piedi dall'autore. Giocando con le presupposizioni del pubblico e con la sua enciclopedia comica, Aristofane instilla l'idea che le lussuose donne debbano solo rinunciare, ma questo chiarimento mostra quanto la strategia sia invece attiva: Lisistrata non fa solo lo sciopero del sesso, ma riprogramma l'azione politica attraverso la corporeità. D'altronde, tutto questo è coerente con quanto fanno le donne occupando il

¹¹⁵ Ar., *Lys.*, 142-144

¹¹⁶ Ar., *Lys.*, 148-154

luogo del comando per eccellenza, l'Acropoli.¹¹⁷ Come scrive infatti Paduano in riferimento ai versi 162-166¹¹⁸: «La sessualizzazione del problema politico, tema basilare della commedia, non impedisce ad Aristofane di scorgere con lucidità la sede inalienabile dei meccanismi di potere: né l'ipotesi fantastica rinuncia a fare i conti con la realtà» (Paduano 1981 n.25 pp. 81-83).

Stipulato il sommo giuramento, che, in ottica parodica e straniante, avviene qui non su uno scudo rovesciato, ma su una coppa di vino,¹¹⁹ le donne passano alla fase successiva, occupando l'Acropoli. A questo punto, si interrompe anche il primo ponte empatico con il pubblico. In risposta a Lisistrata, che si mostra indifferente alla minaccia di un assalto maschile all'Acropoli, Cleonice esclama al verso 252¹²⁰:

¹¹⁷ Occorre quindi notare che le donne di Aristofane possono occupare le sedi del potere solo in conseguenza della mancanza di uno sfogo sessuale, ma serve anche chiedersi se la sessualità rappresenti lo strumento comico e basso attraverso cui riportare uomini e donne alla dimensione naturale e terrena del vivere che anni di guerre e ideologie avevano fatto mancare.

¹¹⁸ Cfr. *supra* par. 2.2.3.1

¹¹⁹ Versi 209 – 237, riporto la traduzione di Simone Beta:

LISISTRATA Lampitò, venite tutte qui a toccare il calice. Ognuna di voi dovrà ripetere le formule che pronuncerò io. Giurando, ratificherete il nostro patto. Non ci sarà nessuno, né amante né marito ...

MIRRINA Non ci sarà nessuno, né amante né marito ...

LISISTRATA ... che mi si avvicinerà diritto come un palo. Ripeti!

MIRRINA che mi si avvicinerà diritto come un palo. Mamma mia, mi cedono le gambe, Lisistrata.

LISISTRATA Passerò la vita in casa senza mai vedere un uomo...

MIRRINA Passerò la vita in casa senza mai vedere un uomo...

LISISTRATA ...tutta truccata, con l'abito trasparente color zafferano...

MIRRINA ... tutta truccata, con l' abito trasparente color zafferano...

LISISTRATA ... così che mio marito bruci dal desiderio di avermi.

MIRRINA così che mio marito bruci dal desiderio di avermi.

LISISTRATA Non cederò mai volontariamente a mio marito.

MIRRINA Non cederò mai volontariamente a mio marito.

LISISTRATA E se mi violenta, contro la mia volontà...

MIRRINA E se mi violenta, contro la mia volontà...

LISISTRATA cederò di malavoglia, fredda come il marmo.

MIRRINA cederò di malavoglia, fredda come il marmo.

LISISTRATA Non solleverò le pantofole persiane verso il soffitto...

MIRRINA Non solleverò le pantofole persiane verso il soffitto...

LISISTRATA e non me ne starò accucciata come una leonessa sulla grattugia.

MIRRINA e non me ne starò accucciata come una leonessa

sulla grattugia.

LISISTRATA Se manterrò fede al giuramento, potrò bere da questo calice.

MIRRINA Se manterrò fede al giuramento, potrò bere da questo calice.

LISISTRATA Se invece non lo rispetterò, il calice si riempirà d'acqua.

MIRRINA Se invece non lo rispetterò, il calice si riempirà d'acqua.

LISISTRATA Lo giurate tutte?

TUTTE Sì, per Zeus!

¹²⁰ Mi sono qui discostato dall'edizione di Perusino, che attribuisce i versi a Mirrina.

ΚΑΛΟΝΙΚΗ

μὰ τὴν Ἀφροδίτην οὐδέποτε γ': ἄλλως γὰρ ἂν
ἄμαχοι γυναῖκες καὶ μιαραὶ κεκλήμεθ' ἂν.

CLEONICE: Non ci riusciranno mai, per Afrodite; o avrebbero torto a chiamarci maledette, indomabili e così via.

L'identificazione con la spalla comica che all'inizio della commedia aveva introiettato tutti i pregiudizi maschili si rompe. Con l'aumento della tensione e della drammaticità, a rispecchiare le ideologie degli spettatori non sarà più il βωμολοχος, ma il ben più crudele semicoro maschile.

2.3.3.3 «un rogo per bruciare le tue amiche». Parola autoritaria nel semicoro maschile

La parodo di *Lisistrata* (vv. 254 – 386) presenta una struttura inedita, l'ennesima trovata spiazzante dell'autore. Il coro, infatti, si presenta sulla scena sdoppiato e diviso in due semicori: uno maschile e uno femminile, entrambi composti da persone anziane. I vecchi, da un lato, tentano di assaltare l'Acropoli per sedare la rivolta delle donne; le vecchie, dall'altro, danno manforte alla difesa della rocca. Come accennavo in precedenza, ritengo che il semicoro maschile rappresenti il secondo ponte empatico costruito dall'autore col pubblico. Se con Cleonice lo spettatore veniva cullato dalle consuete e conosciute facezie sulle donne, dopo la cesura del verso 252, e con l'avvento dei primi personaggi maschili sulla scena, ora esso viene chiamato maggiormente in causa affinché possa riconoscere in quel gruppo di vecchi scandalizzati e violenti i propri limiti ideologici. In particolare, a segnare il collegamento tra Cleonice e il semicoro è uno dei primi versi della sezione, che riprendono il biasimo dei vizi femminili:

ΧΟΡΟΣ ΓΕΡΟΝΤΩΝ

ἢ πόλλ' ἄελπτ' ἔνεστιν ἐν τῷ μακρῷ βίῳ φεῦ,
ἐπεὶ τίς ἂν ποτ' ἦλπισ' ὧ Στρυμόδωρ' ἀκοῦσαι
γυναῖκας, ἃς ἐβόσκομεν
κατ' οἶκον ἐμφανές κακόν,
κατὰ μὲν ἅγιον ἔχειν βρέτας [...] ¹²¹

¹²¹ Ar., *Lys.*, 256 – 262

CORO DI VECCHI: Molte cose inattese capitano nel lungo corso della vita, ma chi lo avrebbe detto, Stemidoto, che le donne, malanno che nutriamo apertamente nelle nostre case, si sarebbero impossessate della statua sacra [...].

Attraverso questo ritornello, la staffetta passa da Cleonice al semicoro dei vecchi, ma qui sopraggiunge una nota di pesantezza maggiore: si scorge, dietro le parole maschili, quella paura profonda verso le donne. Come sottolinea Paduano, infatti «l'irrompere nella vita pubblica suscita quell'oscuro terrore che, come già il *Prometeo* di Eschilo aveva indicato, sta dentro ad ogni potere e ad ogni prevaricazione» (Paduano 1981 n. 32 p. 91). Il nuovo elemento di immedesimazione costringe il pubblico, ormai assorbito dallo straniamento iniziale, a guardare con occhi rinnovati al proprio ruolo di potere e domandarsi disorientato quanto effettivamente quei vecchi sulla scena siano diversi dagli spettatori. I rappresentanti del potere sulla scena non incarnano affatto gli ideali democratici di cui Pericle parlava nel suo epitaffio, anzi, la parola del semicoro maschile è a tutti gli effetti quella che Bachtin chiama «parola autoritaria», una parola anti-dialogica, isolata e valorizzata solo dalla fonte da cui essa scaturisce, ma non per questo internamente convincente. Scrive infatti Bachtin (Bachtin 1979 p.150):

Sia l'autorità della parola sia l'interna sua forza di convinzione, nonostante le profonde differenze tra queste due categorie della parola altrui, possono unirsi in una sola parola, nello stesso tempo autoritaria e internamente convincente. Ma questa unione raramente è data: di solito il processo del divenire ideologico è caratterizzato da una netta divergenza di queste categorie: la parola autoritaria (religiosa, politica, morale, la parola del padre, degli adulti, dei maestri ecc.) non ha, per la coscienza, un'interna forza di convinzione, mentre la parola internamente convincente non è autoritaria, non è sostenuta da alcuna autorità e spesso è del tutto priva di riconoscimento sociale (da parte dell'opinione pubblica, della scienza ufficiale, della critica) e persino di legalità.

Tutte le ragioni apportate dal coro maschile durante il loro assalto all'Acropoli rimandano a un passato glorioso, al quale però nessuno dei presenti, per quanto anziano, ha partecipato in prima persona. È il passato dei padri di cui gli uomini si sentono continuatori, ma la sua evocazione contrasta con le ridicole e pietose movenze messe in scena: i vecchi stanno tentando di trasportare a fatica un tronco a cui vorrebbero dare fuoco, ma le loro spalle cedono; intanto, si cerca di ravvivare la fiamma della lampada da cui scaturirà l'incendio, ma il fumo sale negli occhi e offusca per un attimo la vista (vv. 296 - 301). Inoltre, ad accrescere il ridicolo concorre il tono iperbolico con cui i grandi avvenimenti del passato sono amplificati e ingigantiti in maniera esagerata (vv. 271 - 285).¹²² La parola autoritaria degli uomini si avvale anche del riferimento alla divinità Atena, che è ritenuta in grave pericolo.

¹²² Si veda per esempio il riferimento al re spartano Cleomene I nei versi 271-280. Questi nel 508 era intervenuto nella politica ateniese sostenendo Isagora contro Clistene, ma, insieme allo stesso Isagora, era stato scacciato dal popolo ateniese dopo un assedio di due giorni dell'acropoli

Lo straniamento accresce la propria portata con l'ingresso del semicoro femminile a partire dal verso 326. Viene ora proposta una parola diversa, convincente senza necessità di alcuna autorità, generosa e solidale. La corifea si esprime con un vocabolario mutuato direttamente dall'epica e da Eschilo:

ΧΟΡὸς ΓΥΝΑΙΚΩΝ

ἀλλὰ φοβοῦμαι τόδε, μῶν ὑστερόπους βοηθῶ.
νῦν δὴ γὰρ ἐμπλησαμένη τὴν ὑδρίαν κνεφαία
μόλις ἀπὸ κρήνης ὑπ' ὄχλου καὶ θορύβου καὶ πατάγου χυτρείου,
δούλαισιν ὠστιζομένη
στιγματίαις θ', ἀρπαλέως
ἀραμένη ταῖσιν ἐμαῖς
δημότισιν καομέναις
φέρουσ' ὕδωρ βοηθῶ.¹²³

CORO DI VECCHIE: Ma ho paura proprio di questo, di arrivare tardi [ὑστερόπους] a dare una mano. Stamane ho riempito a fatica [κνεφαία]¹²⁴ la brocca alla fontana, a causa della ressa e del chiasso, e del rumore dei cocci. Ero spinta qua e là da una folla di serve e di schiavi marchiati, ma sollevandola giungo veloce in aiuto alle mie compagne che bruciano portando dell'acqua.

Tra i vari vocaboli alti, Perusino sottolinea ὑστερόπους, «tardare», da Eschilo, e l'avverbio ἀρπαλέως «veloce» o «veemente», da Omero.

Lo scontro tra i due tipi di parola viene incarnato sulla scena dalla lotta tra il fuoco dei vecchi, elemento tipicamente maschile, e l'acqua, elemento umido e quindi femminile, con cui le vecchie spengono i roghi e, come vedremo accadere, inaffiano gli uomini. È una lotta simbolica, dietro cui si nascondono significati legati al culto della rinascita dei campi e del ringiovanimento ciclico da cui la commedia nacque e di cui la commedia

dove i due si erano rifugiati. Nel racconto dei coreuti, Cleomene appare come un invasore straniero sconfitto dopo anni e anni di valorosa guerra. Riporto la traduzione di Simone Beta:

C. VECCHI No, per Demetra, finché sarò vivo
non potranno mai ridere di me!
Neanche Cleomene,
che fu il primo che conquistò l'acropoli,
riuscì a tornare in patria senza danni:
anche se, come tutti gli Spartani,
era molto orgoglioso,
prima di andarsene
dovette consegnarmi le sue armi.
E se ne andò indossando un mantelluccio,
morto di fame, con la barba lunga,
sporco, senza lavarsi da sei anni.

¹²³ Ar., *Lys.*, 326-334.

¹²⁴ Il termine viene da Eschilo, *Prometeus Victus*, v. 1029 e può essere tradotto con l'italiano «alla cieca» o «al buio».

ripropone i valori. Nell'Atene assurda della *Lisistrata* l'ordine naturale delle cose è invertito: i vecchi vivono, i giovani muoiono in guerra. Mancando dunque quest'ultima categoria, si tratta di una terra desolata, la cui sterilità è denunciata nella parabasi, di cui mi occuperò successivamente. Vediamo ora in che termini si sviluppa lo scontro tra i due semicori:

X. ΓΕ.

τί δ' ὦ θεοῖς ἐχθρὰ σὺ δεῦρ' ὕδωρ ἔχουσ' ἀφίκου;

X. ΓΥ.

τί δαί σὺ πῦρ ὦ τύμβ' ἔχων; ὡς σαυτὸν ἐμπυρεύσων;

X. ΓΕ.

ἐγὼ μὲν ἵνα νήσας πυρὰν τὰς σὰς φίλας ὑφάψω.

X. ΓΥ.

ἐγὼ δέ γ' ἵνα τὴν σὴν πυρὰν τούτῳ κατασβέσαιμι.

X. ΓΕ.

τούμὸν σὺ πῦρ κατασβέσεις;

X. ΓΥ.

τοῦργον τάχ' αὐτὸ δείξει.

X. ΓΕ.

οὐκ οἶδά σ' εἰ τῆδ' ὡς ἔχω τῆ λαμπάδι σταθεύσω.

X. ΓΥ.

εἰ ρύμμα τυγχάνεις ἔχων, λουτρὸν γ' ἐγὼ παρέξω.

X.ΓΕ.

ἐμοὶ σὺ λουτρὸν ὦ σαπρά;

X. ΓΥ.

καὶ ταῦτα νυμφικόν γε.

X. ΓΕ.

ἤκουσας αὐτῆς τοῦ θράσους;

X. ΓΥ.

ἐλευθέρα γάρ εἰμι.

X. ΓΕ.

σχήσω σ' ἐγὼ τῆς νῦν βοῆς.

X. ΓΥ.

ἀλλ' οὐκέθ' ἠλιάζει.

Χ. ΓΕ.

ἔμπρησον αὐτῆς τὰς κόμας.

Χ. ΓΥ.

σὸν ἔργον ὤχελῶε.

Χ. ΓΕ.

οἴμοι τάλας.

Χ. ΓΥ.

μῶν θερμὸν ἦν;

Χ. ΓΕ.

ποῖ θερμὸν; οὐ παύσει; τί δρᾷς;

Χ. ΓΥ.

ἄρδω σ' ὅπως ἂν βλαστάνης.

Χ. ΓΕ.

ἀλλ' αὐὸς εἰμ' ἤδη τρέμων.

Χ. ΓΥ.

οὐκοῦν ἐπειδὴ πῦρ ἔχεις,
σὺ χλιανεῖς σεαυτὸν¹²⁵

CORO DI VECCHI: Perché, essere odioso agli dei, sei venuta qui con l'acqua?

CORO DI VECCHIE: E tu, morto che cammina, perché sei venuto col fuoco? Per costruirti finalmente una pira dove bruciare?

CORO DI VECCHI: No, voglio tirare su un rogo per bruciare le tue amiche.

CORO DI VECCHIE: Ed io son qui per spegnere la tua pira con quest'acqua.

CORO DI VECCHI: Tu vorresti spegnere il mio fuoco?

CORO DI VECCHIE: Te lo dimostro all'istante.

CORO DI VECCHI: Non so se darti subito fuoco con questa lampada.

CORO DI VECCHIE: Se per caso hai del sapone, ti preparo al volo un bagno.

CORO DI VECCHI: Tu un bagno a me, putrida?

CORO DI VECCHIE: Come per la festa delle nozze!

CORO DI VECCHI: Hai sentito che insolenza?

CORO DI VECCHIE: Io sono una donna libera.

CORO DI VECCHI: Ti faccio finire io di starnazzare.

CORO DI VECCHIE: Ma cosa credi? Di essere ancora nel tuo bel tribunale?

CORO DI VECCHI: Dai fuoco ai suoi capelli, subito!

¹²⁵ Ar., Lys., 371 – 386

CORO DI VECCHIE: Forza fiume Acheloo, ora tocca a te. (*svuota la brocca sui vecchi*)

CORO DI VECCHI: Ahimè che disastro.

CORO DI VECCHIE: Era troppo calda?

CORO DI VECCHI: Ma come calda? Non la vuoi smettere? Cosa fai?

CORO DI VECCHIE: Ti inaffio, affinché tu possa rifiorire.

CORO DI VECCHI: Ma sono secco e tremo.

CORO DI VECCHIE: Dato che il fuoco ce l'hai, riscaldati.

Il passo è di grande potenza espressiva, a partire dagli epiteti con cui le due parti si insultano. Le donne chiamano i vecchi τύμβοι «tombe»¹²⁶ e ironizzano sulla pira che stanno ergendo, che avrebbe senso se avesse uso funerario. Alla violenza autoritaria con cui gli uomini si esprimono, le donne rispondono con una forte negazione dei valori e dei ruoli sociali voluti dalla società Ateniese, a partire proprio dall'istituzione del matrimonio, richiamato qui nel riferimento al momento del bagno nuziale con cui era tradizione che la sposa si purificasse prima delle nozze.¹²⁷ Suona fortissima l'affermazione di libertà del v. 379: ἐλευθέρᾳ γὰρ εἶμι, che preannuncia l'imminente straniamento del verso successivo, nel quale si fa riferimento al tribunale dell'Eliea, il tribunale popolare di Atene. Al di fuori della cornice istituzionale, il discorso autoritario perde la sua efficacia e tutta la sua sclerosi diviene manifesta. Aristofane ha coinvolto il pubblico creando immedesimazione e di nuovo ha straniato la sua prospettiva mettendolo di fronte a una situazione paradossale in cui appare innegabile tutta la limitatezza di una *forma mentis* ormai deleteria e incapace di rinnovarsi. La messa in scena del discorso autoritario e del suo svuotamento è funzionale alle finalità critiche e politiche della commedia. Scrive Bachtin:

Quando essa [la parola autoritaria] si priva interamente della propria autorità, diventa semplicemente oggetto, *reliquia, cosa*. Essa entra in un contesto artistico come un corpo eterogeneo, intorno a sé non ha gioco, non ha emozioni pluridiscorsive, non è circondata dalla vita dialogica agitata e ricca di risonanze, intorno a essa il contesto muore e le parole si inaridiscono. (Bachtin 1979 p. 152).

Con la chiusura della parodo, i tempi sono maturi per l'ultimo ribaltamento straniato delle sicurezze ideologiche del pubblico ateniese. Tutto questo avviene nuovamente grazie a un ultimo ponte empatico, il probulo, contro il quale si scatenerà la dialettica di

¹²⁶ Il termine appare spesso nei poemi omerici per indicare le tombe a tumulo riservate agli eroi, si veda ad esempio i versi 239-240 del primo libro dell'Odissea [Hom., *Od.*, I, 239-240]:

τῷ κέν οἱ τύμβον μὲν ἐποίησαν Παναχαῖοί,
ἦδέ κε καὶ ᾧ παιδί μέγα κλέος ἦρατ' ὀπίσσω.

[Gli Achei riuniti gli avrebbero fatto una tomba
E anche al figlio, grande fama avrebbe acquisito nel futuro]. (Traduzione mia)

¹²⁷ Sul riferimento al bagno nuziale si veda Perusino (Perusino 1999, p.74).

Lisistrata nel momento centrale e di maggiore tensione dell'intera commedia: l'agone epirrematico.

2.3.4 Secondo Passo: rovesciare la follia (agone)

L'entrata in scena del probulo (v. 387 - 398) segna, come afferma Perusino «un *crescendo* dell'azione drammatica che, imperniata nel prologo su un progetto limitato all'ambito familiare e privato, si sposta ora sul piano civile e politico» (Perusino 2020 p. 207). In effetti, il discorso con cui esso si presenta è intriso di pregiudizio e false supposizioni. Ritengo che lo schema adottato da Aristofane nel prologo e nella parodo giunga qui alla sua risoluzione finale, in una climax di violenza e rabbia a cui fa seguito una sempre più decisa e seria risposta femminile. Se nel prologo Cleonice incarnava lo stereotipo più comico e basso, legato alla tradizionale raffigurazione della donna ubriaca e lussuriosa, e nella parodo i vecchi ringhiavano la loro rabbia accecati dalla loro autorità, il probulo rappresenta l'ultima e più alta manifestazione di autorità e del pregiudizio nei confronti delle donne, dipinte come violente serve di Dioniso e Adone, dedite a riti orgiastici e a danze sfrenate.

E il terzo, ultimo ponte empatico, quello che rispecchia da un lato i più oscuri e irrazionali sentimenti di paura e terrore sepolti nelle profondità delle coscienze del pubblico, dall'altro la spinta coercitiva alla soppressione di tali paure sotto una rassicurante e illusoria figura di ordine e autorità.

Per stemperare l'inquietudine di questo avvio e riportare momentaneamente il discorso su binari più quotidiani e facilmente condivisibili, Aristofane mette in bocca al probulo un discorso pieno di doppi sensi su un altro argomento topico della misoginia antica: le esagerate attenzioni rivolte alle spose dai loro mariti, attenzioni che, inevitabilmente, si ritorcono contro i mariti stessi.¹²⁸

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

νή τὸν Ποσειδῶ τὸν ἀλυκὸν δίκαιά γε.
ὅταν γὰρ αὐτοὶ ξυμπονηρεῦόμεθα
ταῖσιν γυναιξὶ καὶ διδάσκωμεν τρυφᾶν,
τοιαῦτ' ἀπ' αὐτῶν βλαστάνει βουλευμάτα.
οἱ λέγομεν ἐν τῶν δημιουργῶν τοιαδί:
ᾧ χρυσοχόε τὸν ὄρμον ὃν ἐπεσκεύασας,
ὄρχουμένης μου τῆς γυναικὸς ἐσπέρας
ἢ βάλανος ἐκπέπτωκεν ἐκ τοῦ τρήματος.
ἐμοὶ μὲν οὖν ἔστ' ἐς Σαλαμίνα πλευστέα:
σὺ δ' ἦν σχολάσης, πάση τέχνῃ πρὸς ἐσπέραν

¹²⁸ Per mantenere la ricca varietà di doppi sensi di questa sezione, riporto la precisa traduzione di Simone Beta in Perusino 2020.

ἐλθῶν ἐκείνη τὴν βάλανον ἐνάρμοσον.
ἕτερος δέ τις πρὸς σκυτοτόμον ταδί λέγει
νεανίαν καὶ πέος ἔχοντ' οὐ παιδικόν:
ᾧ σκυτοτόμε μου τῆς γυναικὸς τοῦ ποδὸς
τὸ δακτυλίδιον ξυμπιέζει τὸ ζυγὸν
ἄθ' ἀπαλὸν ὄν: τοῦτ' οὔν σὺ τῆς μεσημβρίας
ἐλθῶν χάλασον, ὅπως ἂν εὐρυτέρως ἔχη.
τοιαῦτ' ἀπήνηκ' ἐς τοιαυτὰ πράγματα,
ὅτε γ' ὦν ἐγὼ πρόβουλος, ἐκπορίσας ὅπως
κωπῆς ἔσσονται, τάργυριον νυνὶ δέον,
ὑπὸ τῶν γυναικῶν ἀποκέκλημαι ταῖς πύλαις.
ἀλλ' οὐδὲν ἔργον ἐστάναι. φέρε τοὺς μοχλοὺς,
ὅπως ἂν αὐτὰς τῆς ὕβρεως ἐγὼ σχέθω.
τί κέχηνας ᾧ δύστηνε; ποῖ δ' αὖ σὺ βλέπεις,
οὐδὲν ποιῶν ἀλλ' ἢ καπηλεῖον σκοπῶν;
οὐχ ὑποβαλόντες τοὺς μοχλοὺς ὑπὸ τὰς πύλας
ἐντεῦθεν ἐκμοχλεύσετ'; ἐνθενδὶ δ' ἐγὼ
ξυνεκμοχλεύσω.¹²⁹

PROBULO: E hanno fatto bene, per Poseidone salato e marino! È naturale che dalle donne vengano fuori simili comportamenti, se noi siamo complici delle loro malefatte e ci piace insegnare loro a vivere senza limiti. Siamo noi che andiamo nella bottega di un artigiano e gli diciamo «Signor gioielliere, l'altra sera, mentre mia moglie ballava, il pirolino della collana che le avevo chiesto di aggiustare è uscito dal buco. Io devo partire per Salamina: se lei ha un attimo di tempo, non è che verso sera può andare da lei e, servendosi della sua riconosciuta abilità, metterle il pirolino nel buco?». Poi ce n'è un altro che dice queste cose al ciabattino, che tra parentesi è anche un bel ragazzone, e con un cazzo molto più lungo di quello di un ragazzino: «Signor ciabattino, la fascia di cuoio del sandalo stringe il ditino del piede di mia moglie, che è delicato: non è che verso mezzogiorno può andare da lei per allentargliela, in modo che sia più larga?». Comportamenti di questo tipo non possono avere come conseguenza esiti diversi da quelli che io, che pure ricopro l'alta carica di probulo, sono costretto a subire: a me, che sono venuto qui a prendere il denaro che permetterò agli Ateniesi di avere il predominio sul mare (ora abbiamo bisogno di soldi per comperare il legno per i remi), le donne impediscono di avvicinarmi alle porte dell'acropoli. Ma non serve a nulla stare qui in piedi a guardare. Porta i pali! Usandoli come leve metterò fine al comportamento insolente delle donne. Perché te ne stai lì con la bocca aperta, disgraziato? E tu dove stai guardando? Non hai di meglio da fare che fissare l'insegna di un'osteria? Su, mettete i pali sotto le porte e fate forza verso l'alto! Spingerò anche io con voi da questa parte.

Il discorso segna l'avvento di un'isotopia che avrà valore centrale nell'agone successivo, quella della quotidianità e della vita di tutti i giorni, qui rappresentata dai bozzetti quasi ellenistici degli artigiani e delle osterie della città. Il quotidiano e il basso saranno una delle leve principali del discorso di Lisistrata. La violenza e l'ottusità con cui il probulo tenta di forzare la porta dell'acropoli viene disinnescata dall'entrata in scena di Lisistrata, che fin dalle sue prime battute si pone su un piano diverso rispetto al suo interlocutore.

¹²⁹ Ar., *Lys.*, 403 – 430

Il suo discorso e le sue ragioni non hanno bisogno di violenta follia per essere difese, ma di logica e assennatezza:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

μηδὲν ἐκμοχλεύετε

ἔξέρχομαι γὰρ αὐτομάτη. τί δεῖ μοχλῶν;

οὐ γὰρ μοχλῶν δεῖ μᾶλλον ἢ νοῦ καὶ φρενῶν.¹³⁰

LISISTRATA: Non dovete forzare proprio nulla, esco da sola. Perché poi i pali? Non serve usare i pali, ma il giudizio e il cervello [νοῦ καὶ φρενῶν.].

Nel segno di questo ritorno all'assennatezza comincia l'agone tra Lisistrata e il probulo, momento centrale e di massima tensione della commedia. Ritengo che questo scontro viva di due momenti ben delineati. Come vedremo, il primo (vv. 467-567) è caratterizzato dall'acme dello straniamento della commedia, che si manifesta emozionalmente in un allargamento del dolore, da privato e solo femminile a universale, e in una riflessione nuova sulla bellicizzazione della vita quotidiana e sulla soppressione della legge della natura. Momento culmine di questa sezione è il travestimento del probulo in donna, in un rovesciamento dei ruoli che apre alla seconda parte dell'agone (vv. 568-613), quello della proposta di una nuova linea politica.

2.3.4.1 Lo straniamento di *Lisistrata*

L'agone tra il probulo e Lisistrata si apre con una prima, forte rivendicazione da parte della protagonista, la quale riafferma lo scopo dell'iniziativa di occupazione femminile dell'acropoli: lì c'è il denaro che gli uomini usano per fare la guerra:

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

καὶ μὴν αὐτῶν τοῦτ' ἐπιθυμῶ νῆ τὸν Δία πρῶτα πυθέσθαι,

ὄ τι βουλόμεναι τὴν πόλιν ἡμῶν ἀπεκλήσατε τοῖσι μοχλοῖσιν.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ἴνα τὰργύριον σῶν παρέχοιμεν καὶ μὴ πολεμοῖτε δι' αὐτό.

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

διὰ τὰργύριον πολεμοῦμεν γάρ,¹³¹

PROBULO: Per Zeus, come prima cosa vorrei sapere da queste: con quale intenzione avete deciso di chiudere la nostra acropoli con queste sbarre?

¹³⁰ Ar., *Lys.*, 430 – 432

¹³¹ Ar., *Lys.*, 486-489

LISISTRATA: Per custodire il vostro tesoro d'argento, perché non lo usiate per fare la guerra.

PROBULO: Perché, l'argento ci fa fare la guerra?

La risposta del probulo tradisce un'abitudine alla guerra a tal punto radicata nella sua mente da suscitare in lui stupore quando ricorda per quali ragioni o attraverso quali mezzi si svolga. Come sottolinea Paduano (Paduano 1981 n. 48 pp. 111-113):

non è facile decidere se domande come questa e come altre in seguito siano segnale di smarrita ingenuità, o di malafede diversiva. [...] la polemica contro l'avversario politico, sostenitore della guerra, non sottintende più nell'avversario stesso una feroce volontà imperialistica. Presuppone invece una stanchezza impotente, un'incapacità di sottrarsi a quella necessità bellica che pesa come una fatalità.

A questa algebrizzazione del pensiero, ormai deleteria e non più economica, non c'è altra soluzione che lo straniamento femminile. Gli uomini della città, ormai annebbiati e incapaci di liberarsi dall'incantesimo della fedeltà incondizionata alla propria mentalità, rischiano di portare alla distruzione se stessi e tutto il resto della cittadinanza, ma comunque non riescono a rendersi conto di quello che accade e continuano a vedere come un'assurdità la possibilità di un salvifico intervento femminile:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

τί δὲ δεινὸν τοῦτο νομίζεις;

οὐ καὶ τᾶνδον χρήματα πάντως ἡμεῖς ταμιεύομεν ὑμῖν;

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

ἀλλ' οὐ ταύτόν.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

πῶς οὐ ταύτόν;

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

πολεμητέον ἔστ' ἀπὸ τούτου.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ἀλλ' οὐδὲν δεῖ πρῶτον πολεμεῖν.

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

πῶς γὰρ σωθησόμεθ' ἄλλως;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ἡμεῖς ὑμᾶς σώσομεν.

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

ὕμεῖς;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ἡμεῖς μέντοι.

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

σχέτλιόν γε.¹³²

LISISTRATA: Perché pensi che questo sia strano? Non amministriamo noi tutti i beni della famiglia?

PROBULO: Ma non è la stessa cosa.

LISISTRATA: E perché non sarebbe la stessa cosa?

PROBULO: Ci dobbiamo far la guerra con quei soldi.

LISISTRATA: Ma non c'è bisogno di fare la guerra, non è la prima cosa.

PROBULO: E come ci salveremo?

LISISTRATA: Vi salveremo noi.

PROBULO: Voi!?

LISISTRATA: Noi, certo.

PROBULO: Semplicemente ridicolo!

Dal candido e deciso ἄλλ' οὐδὲν δεῖ πρῶτον πολεμεῖν prende il via il rovesciamento totale di tutte quelle strutture ideologiche ormai sclerotizzate. Il pubblico, empaticamente legato al probulo grazie alla sottile strategia dell'autore, si trova ora a dover rispondere alla medesima questione. Mentre il probulo tenta una sempre più grottesca e volgare risposta violenta e viene fermato con perentoria decisione dalla corifea, Lisistrata decide che è il momento di ribadire l'importanza della parte femminile della società e quindi della società. Una reciprocità innanzitutto sessuale (cfr. cap. 2.2.3.1) che, riconoscendo il ruolo attivo della donna in un'unione che non può definirsi tale senza il raggiungimento di un piacere condiviso, rivitalizza anche il ruolo politico delle donne che, come scrive Perusino (Perusino 1999): «ponendosi come soggetti attivi all'interno dell'unione sessuale, [...] non possono sottostare passivamente ai mariti nemmeno nell'ambito familiare, dove dovrebbero soltanto tessere, filare, tacere».

La svolta si concretizza in quelli che sono i versi più umani e toccanti della commedia, in cui il comico intercetta con sensibilità i moti dell'animo di chi sulla guerra non poteva esercitare nemmeno il diritto di sentirsi in apprensione. Un quadro seriamente realistico, che trasforma in universale l'esperienza rivoluzionaria di Lisistrata partendo dalla quotidianità della casa e passando poi a quella dei mercati e delle vie ormai pervase dalla guerra:

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

τοῦτο μὲν ὧ̃ γραῦ̃ σαυτῆ̃ κρώξαις: σὺ δέ μοι λέγε.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ταῦτα ποιήσω.

¹³² Ar., *Lys.*, 494-498

ἡμεῖς τὸν μὲν πρότερον πόλεμον καὶ χρόνον ἠνεσχόμεθ' ὑμῶν
ὑπὸ σωφροσύνης τῆς ἡμετέρας τῶν ἀνδρῶν ἄττ' ἐποιεῖτε
- οὐ γὰρ γρύζειν εἰᾶθ' ἡμᾶς - καί τοι κ' ἠρέσκετέ γ' ἡμᾶς.
ἀλλ' ἠσθανόμεσθα καλῶς ὑμῶν, καὶ πολλάκις ἔνδον ἂν οὔσαι
ἠκούσαμεν ἂν τι κακῶς ὑμᾶς βουλευσαμένους μέγα πρᾶγμα:
εἴτ' ἀλοῦσαι τᾶνδοθεν ὑμᾶς ἐπανηρόμεθ' ἂν γελάσασαι,
«τί βεβούλευται περὶ τῶν σπονδῶν ἐν τῇ στήλῃ παραγράψαι
ἐν τῷ δήμῳ τήμερον ὑμῖν;» «τίδ' ἐ σοὶ ταῦτ';» ἢ δ' ὅς ἂν ἀνήρ.
«οὐ σιγήσει;» κἀγὼ ἐσίγων.¹³³

PROBULO: Vecchia, tieniti per te questo starnazzare. E tu, parla!

LISISTRATA: Lo farò. Durante i primi tempi della guerra abbiamo sopportato con la nostra pazienza tutto quello che voi uomini facevate – non ci permettevate nemmeno di parlare – anche se non approvavamo. Ma stavamo bene attente e spesso, pur costrette a stare dentro casa, scoprivamo che, riuniti in consiglio, avevate preso una cattiva decisione su una questione importante. E così, anche se in petto piangevamo, sforzandoci di sorridere vi chiedevamo: «che cosa è stato deciso in assemblea sulla pace?» «Sono affari tuoi?» rispondeva l'uomo: «perché non taci?» E io tacevo.

La rottura del muro costrittivo del silenzio è per Lisistrata e le sue compagne liberatoria. Finalmente, prendendo la parola, esse possono intervenire con le proposte e i consigli che a lungo erano stati negati. Ora il pubblico non può non riconoscersi nel marito di Lisistrata, ma la farsa che pure temperava i momenti iniziali della commedia non è più presente. Le parole della protagonista sono serie e sofferte e lo straniamento raggiunge il suo punto culminante con un cambio di tono in grado di togliere il velo all'atteggiamento ottusamente algebrizzato degli ateniesi, atteggiamento riassunto dalla storpiatura del verso omerico πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει, «la guerra è una cosa per uomini» (Om., *Il.*, VI, 492), con cui Ettore, ormai consapevole della fine imminente per Ilio e per tutti i suoi abitanti, salutava la moglie Andromaca.

Con il travestimento del probulo, al quale vengono gettati addosso abiti femminili perché sia ora lui nel ruolo di silenzioso spettatore delle vicende¹³⁴, si realizza il definitivo ribaltamento dei ruoli. Ora la guerra è una cosa da donne, serve che sia così, e il coro delle vecchie elenca festoso le nuove qualità femminili che guideranno la città (vv. 545 – 548): χάρις (grazia), ἀρετή (coraggio, virtù tipicamente maschile) e saggezza coi due aggettivi σοφός e φρόνιμος. Quest'ultimo, in particolare, può essere tradotto con un interessante «showing presence of mind»,¹³⁵ un valore che supera la prudenza e si pone

¹³³ Ar., *Lys.*, 507-520

¹³⁴ Sul valore del cross-dressing in questa commedia si veda l'articolo di Natalia Tsoumpra «Undressing and cross-dressing: costume, ritual, and female empowerment in Aristophanes» (Tsoumpra 2020) e la prima parte dello studio sulle *Donne all'Assemblea* di Charalampos Orfanos (Orfanos 2018)

¹³⁵ Riporto l'URL del dizionario online LSJ disponibile sul sito del TLG: <https://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=115355> (ultima consultazione: 05/09/2023).

in netta contrapposizione alla deriva assunta dalla mentalità degli uomini, definiti, nella loro fame totale di guerra, μαινομένοι (folli) al v. 556.

Come abbiamo potuto capire, dunque, lo straniamento costruito in *Lisistrata* è il frutto di una strategia costruita con sapienza dall'autore, il quale ha deciso di agire sull'enciclopedia del suo pubblico, assecondandone i gusti e i pregiudizi e anticipandone le mosse predittive, per poi tradirli e generare uno stupore capace di illuminare quei pregiudizi di nuova luce. Questo schema è stato ripetuto tre volte, in una climax di serietà sempre crescente rappresentato dal trittico di personaggi-ganci Cleonice, Corifeo del semicoro maschile, Probulo, tutti e tre prontamente smentiti nelle loro convinzioni e portati dalla protagonista e dalle sue amiche su una nuova strada: se la scettica Cleonice chiude il prologo partecipando al solenne giuramento che la lega alle sue compagne, il corifeo viene nella parodo lavato dalla sua controparte femminile in una doccia dai forti valori metaforici. Infine, il probulo, massimo rappresentante dell'autorità vigente, viene vestito da donna e costretto al silenzio quando non riesce a smettere di agire con ottusa cecità contro le donne e quindi contro se stesso. Una volta raggiunto l'acme drammatico dell'agone, la commedia agirà sul pubblico riferendosi a situazioni della vita quotidiana e del corporeo, che non ritengo sia necessario chiamare «basso» quanto «naturale», vista l'assurda onnipresenza della guerra che, stando a quanto dice Lisistrata, permeava la vita di tutti i giorni:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ἦν παύσωμεν πρώτιστον μὲν ξὺν ὄπλοισιν
ἀγοράζοντας καὶ μαινομένους.

Χ.ΓΥ.

νῆ τὴν Παφίαν Ἀφροδίτην.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

νῦν μὲν γὰρ δὴ κὰν ταῖσι χύτραις κὰν τοῖς λαχάνοισιν ὁμοίως
περιέρχονται κατὰ τὴν ἀγορὰν ξὺν ὄπλοις ὥσπερ Κορύβαντες.

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

νῆ Δία: χρὴ γὰρ τοὺς ἀνδρείους.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

καὶ μὴν τό γε πρᾶγμα γέλοισιν,
ὅταν ἀσπίδ' ἔχων καὶ Γοργόνα τις κᾶτ' ὠνήται κορακίνους.

Χ.ΓΥ.

νῆ Δί' ἐγὼ γοῦν ἄνδρα κομήτην φυλαρχοῦντ' εἶδον ἐφ' ἵππου
ἐς τὸν χαλκοῦν ἐμβαλλόμενον πῖλον λέκιθον παρὰ γραός:
ἕτερος δ' αὖ Ἰθρᾶξ πέλτην σείων κάκόντιον ὥσπερ ὁ Τηρεύς,

ἔδεδίσκετο τὴν ἰσχαδόπωνιν καὶ τὰς δρυπεπεῖς κατέπινεν.¹³⁶

LISISTRATA: Per prima cosa vi faremo smettere di andare in giro armati per il mercato a fare i folli.

CORO DI VECCHIE: Giusto, per Afrodite!

LISISTRATA: Ora girano per il mercato delle ceramiche e tra le bancarelle delle verdure nella piazza armati fino ai denti come dei Coribanti.

PROBULO: Per le Dee, dei veri coraggiosi!

LISISTRATA: Mah, in realtà mi fa molto ridere che uno debba comprare il pesce imbracciando lo scudo e la Gorgone.

CORO DI VECCHIE: Per Zeus, io ho visto un capellone a cavallo che si faceva versare da una vecchia la zuppa di cereali nell'elmo di bronzo, e ne ho pure visto un altro, un fante Trace, che, agitando la lancia come Tereo, spaventava la venditrice di fichi e si mangiava i migliori.

Dal momento che la guerra si è impossessata del quotidiano, con i suoi rituali, le sue persone e i suoi impulsi, allora è su questo quotidiano che deve far leva la proposta di Lisistrata perché convinca definitivamente il pubblico, come scrive Luca Fezzi, infatti (Fezzi 1996):

A ben guardare, è proprio questo punto di vista femminile, attento più alle necessità dell'οἶκος che alle vicende politiche, a permettere ad Aristofane di trasmettere al pubblico, attraverso immagini tanto più efficaci quanto più legate alla vita di tutti i giorni, la nozione immediata dei danni provocati dalla guerra.

Ed è sugli impulsi, in particolare quello sessuale, che si articolerà la rivoluzione femminile nella seconda parte della commedia.

2.3.4.2 La proposta di *Lisistrata*

La tonalità popolare e folcloristica che permea i discorsi di Lisistrata caratterizza anche la sua concreta proposta politica, articolata seguendo i passaggi principali del processo di filatura. Dal momento che, come scrive Perusino «la situazione ad Atene è assimilata a una massa di lana grezza che per essere cardata, filata e tessuta deve essere liberata dalle impurità» (Perusino 2020 p. 232), è possibile individuare due principali punti nella proposta di Lisistrata: una fase di ripulitura della società da tutte quelle derive ideologiche tossiche che avevano inasprito la situazione politica e una fase di aggregazione politica che ristabilisca la concordia e la collaborazione. Più che un riferimento ai piani delle eterie che in quei giorni stavano architettando il colpo di stato oligarchico, a me pare di leggere in queste righe una più generale proposta di adesione

¹³⁶ Ar., *Lys.*, 555 – 564

alla naturale tendenza alla concordia e alla reciprocità su cui si espone l'Aristofane del *Simposio*. Vediamo il passo in questione¹³⁷:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ὥσπερ κλωστήρ', ὅταν ἡμῖν ἦ τεταραγμένος, ὧδε λαβοῦσαι,
ὕπενεγκοῦσαι τοῖσιν ἀτράκτοις τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκεῖσε,
οὕτως καὶ τὸν πόλεμον τοῦτον διαλύσομεν, ἦν τις ἐάσῃ,
διενεγκοῦσαι διὰ πρεσβειῶν τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκεῖσε.

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

ἐξ ἐρίων δὴ καὶ κλωστήρων καὶ ἀτράκτων πράγματα δεινὰ
παύσειν οἶεσθ' ὧ ἄνόητοι;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

κἂν ὑμῖν γ' εἴ τις ἐνῆν νοῦς,
ἐκ τῶν ἐρίων τῶν ἡμετέρων ἐπολιτεύεσθ' ἂν ἅπαντα.

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ

πῶς δὴ; φέρ' ἴδω.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

πρῶτον μὲν ἐχρῆν, ὥσπερ πόκου ἐν βαλανείῳ
ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην, ἐκ τῆς πόλεως ἐπὶ κλίνης
ἐκραβδίξειν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι,
καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς
ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαξῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτῖλαι:
εἴτα ξαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινήν εὖνοϊαν, ἅπαντας
καταμινύοντας τοὺς τε μετοίκους κεῖ τις ξένος ἢ φίλος ὑμῖν,
κεῖ τις ὀφείλει τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμεῖξαι:
καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι,
διαγιγνώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὥσπερ τὰ κατάγματα κεῖται
χωρὶς ἕκαστον: κἄτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κάταγμα λαβόντας
δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροίξειν εἰς ἓν, κάπειτα ποιῆσαι
τολύπην μεγάλην κἄτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι.¹³⁸

LISISTRATA: Come il gomito, quando lo dipaniamo, tenendolo in questo modo e tirando da una parte e dall'altra con l'aiuto del fuso, così porremo fine a questa guerra, se ce lo permetterete: tirando da una parte e dall'altra con l'aiuto degli ambasciatori.

PROBULO: Voi vorreste trovare una soluzione a un fatto così delicato nella lana, nei gomitoli e nei fusi? Pazze!

LISISTRATA: Se voi aveste avuto un briciolo di cervello, avreste amministrato ogni cosa seguendo la nostra lana!

PROBULO: E come? Dai, voglio proprio vedere.

¹³⁷ La traduzione dell'ultima battuta di Lisistrata è di Simone Beta.

¹³⁸ Ar., *Lys.*, 567 – 586

LISISTATA: Avreste dovuto per prima cosa togliere lo sporco dalla città, lavandola nell'acqua calda, come si fa con la lana grezza; poi, dopo averla distesa sul letto, avreste dovuto colpirla con un bastone, per togliere ed eliminare le spine fastidiose che la danneggiavano (mi riferisco ai cattivi politici, se per caso non l'hai capito); infine, avreste dovuto sfilacciarla, separando i bioccoli che si erano attaccati uno sull'altro (per occupare le principali cariche pubbliche) ed eliminando i capi. In un secondo momento, sarebbe stato necessario mescolare il tutto in un cestino per ricavare fuori da quest'operazione di cardatura una politica di concordia comune, mettendovi dentro i meteci, gli stranieri (sempre che fossero vostri amici), e pure i cittadini che erano debitori dello stato – senza dimenticare, per Zeus, i coloni, che vivevano nelle città fondate dagli Ateniesi lontano dall'Attica, distanti gli uni dagli altri, da considerare come i bioccoli che cadono fuori dal cesto. Insomma, tutta la lana raccolta in questo modo voi avreste dovuto prenderla, riunirla tutta insieme e fissarla alla conocchia; da questa lana avreste poi dovuto ricavare un grande gomito; infine con questo gomito avreste dovuto tessere un mantello per il popolo.

Nonostante la metafora sia prettamente femminile, in questa proposta le donne non appaiono come agenti dell'azione politica. Per quanto scritta da un autore evidentemente assai acuto e sensibile, la commedia rimane figlia del suo tempo. Sarebbe stato complesso mantenere il coinvolgimento empatico del pubblico offrendo un rovesciamento totale, che sarebbe stato probabilmente percepito come un'esagerazione fantasiosa. Quel che interessa di questi versi è la proposta di rinnovamento: la commedia e Lisistrata non si limitano a criticare, ma propongono e invitano a riconoscere la necessità di una naturale e sana messa in discussione.

Un ulteriore, importante ruolo viene giocato in questa sezione dalla memoria. Le donne sono le custodi della vera sofferenza portata dalla guerra, quella stessa sofferenza che gli uomini cercano di seppellire e dimenticare, come intima il probulo alla protagonista al verso 590: μή μνησικακήσης, non suscitare brutti ricordi nel pubblico. E invece, a partire dal verso successivo, la protagonista decide di ricordare a tutti un altro pesante fardello sulla quotidianità della popolazione: il terribile svanire della breve giovinezza risucchiata da eventi di maggiore entità:¹³⁹

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

εἶθ' ἠνίκα χρῆν εὐφρανθῆναι καὶ τῆς ἡβῆς ἀπολαῦσαι,
μονοκοιτοῦμεν διὰ τὰς στρατιάς. καὶ θήμέτερον μὲν ἔατε,
περὶ τῶν δὲ κορῶν ἐν τοῖς θαλάμοις γηρασκουσῶν ἀνιῶμαι.¹⁴⁰

¹³⁹ Chi scrive ci tiene ad esprimere una considerazione totalmente personale, come lo stile di questa tesi richiede (e spero il lettore non si indigni, ma la forza dei testi è tutta nelle possibilità che abbiamo di dialogarci). È importante notare come i versi che seguono risuonino nel mondo post-covid e in particolare nei giovani che a causa della pandemia hanno visto alcuni anni della loro giovinezza volare tra lockdown, quarantene e, nei casi peggiori, lutti. Ho vissuto in prima persona questa condizione e ho potuto discuterne in classe con gli studenti di quarta Liceo Classico coi quali ho letto e commentato questa commedia. La lettura condivisa di questo classico e delle *Heroides* è stato un importante spunto di rielaborazione e riflessione sul rapporto tra gli uomini e gli eventi incontrollabili e sul legame che essi costruiscono con gli errori umani, spesso frutto di ideologie poco lungimiranti. Si può far finta di dimenticare?

¹⁴⁰ Ar., *Lys.*, 591-593

LISISTRATA: E poi, quando dovrebbe toccare a noi godere e cogliere i frutti della giovinezza, dormiamo da sole per colpa delle spedizioni militari; e tralasciate quelle della nostra età, io soffro per le giovani che invecchiano da sole nei loro talami.

La guerra, penetrando nella vita quotidiana, l'ha ribaltata, svuotandola dei suoi riti e dei suoi bisogni. Raggiunto, con questo doloroso racconto, il punto di massima serietà del dramma, l'agone si chiude con la definitiva vittoria di Lisistrata e con il funerale allegorico del probulo. La solitudine delle donne e il loro crudele destino vengono accentuati anche dalla disparità del tempo tra i due generi. Per un uomo anziano era ancora possibile godere dei frutti della giovinezza sposando una giovane, ma difficile e poco probabile era il contrario. Proprio questa disparità segna l'avvio della presa di coscienza femminile che guiderà tutta la seconda parte della commedia, quella dell'effettivo sciopero del sesso. Il ribaltamento carnevalesco tradisce qualsiasi tradizione: non c'è sesso, non c'è cuccagna nel mondo al contrario di Lisistrata, ma solo e semplicemente la situazione già presente portata al suo limite estremo. Al sacrificio quotidiano, le donne devono aggiungerne un altro, rinunciando alle poche occasioni di intimità coi mariti. Solo in questo mondo anti-carnevalesco gli uomini potranno capire cosa provano e sentono le donne, tornare alla propria umanità e porre fine alla guerra.

Non analizzerò tutte le sezioni della seconda parte come ho fatto per la prima, ma ritengo sia necessario soffermarsi almeno su due di esse: la parabasi e la scena giambica di Mirrina e Cinesia.

2.3.5 Terzo passo: corpi di uomini e corpi di donne

2.3.5.1 Sterilità (parabasi)

Anche la parabasi di *Lisistrata* si costruisce su una violazione dello schema conosciuto ed è quindi legittimo aspettarsi di trovare in essa un ulteriore messaggio che l'autore ha deciso di lanciare al proprio pubblico, del quale ha appena tradito, per l'ennesima volta, le aspettative. Come afferma Perusino, infatti, «i versi 614 – 705 non presentano le caratteristiche che contraddistinguono le parabasi prime tra tutte la temporanea sospensione dell'azione drammatica e la parziale spersonalizzazione del coro che non di rado si trasforma in portavoce del poeta» (Perusino 2020 p. 236-237).

In questo momento apicale dello scontro tra generi, è interessante notare come l'autore abbia compreso il forte legame tra poesia orale e ideologia diffusa. Citando dei versi di

una poesia simposiale in onore di Armodio e Aristogitone,¹⁴¹ il corifeo si appresta a schiaffeggiare la sua controparte femminile, accusata di essere amica dei tiranni e degli spartani. Al perpetuarsi del delirio patriottico, la corifea risponde ribadendo la salda unione tra le donne e la città (vv. 638-648)¹⁴² e rovesciando ancora una volta l'illusione tutta maschile di essere dalla parte della città:

Χ. ΓΥ.

ἄρα προῦφείλω τι χρηστὸν τῇ πόλει παραινέσαι;
εἰ δ' ἐγὼ γυνὴ πέφυκα, τοῦτο μὴ φθονεῖτέ μοι,
ἦν ἀμείνω γ' εἰσενέγκω τῶν παρόντων πραγμάτα.
τούρανου γάρ μοι μέτεστι: καὶ γὰρ ἄνδρας ἐσφέρω,
τοῖς δὲ δυστήνοισι γέρουσιν οὐ μέτεσθ' ὑμῖν, ἐπεὶ
τὸν ἔρανον τὸν λεγόμενον παππῶον ἐκ τῶν Μηδικῶν
εἴτ' ἀναλώσαντες οὐκ ἀντεσφέρετε τὰς ἐσφοράς,
ἀλλ' ὑφ' ὑμῶν διαλυθῆναι προσέτι κινδυνεύομεν¹⁴³

CORO DI VECCHIE: Ma non sono in debito di un buon consiglio alla città? E se io sono nata donna, non rimproveratemi, dal momento che offro consigli migliori di quelli che si danno adesso. Anche noi partecipiamo al contributo volontario [τούρανου γάρ μοι μέτεστι]: diamo gli uomini! Non è così per voi, vecchi disgraziati, che avete scialacquato il tesoro degli avi, costruito dopo la sconfitta dei Persiani, e non avete apportato alcun contributo. Così per colpa vostra rischiamo di essere rovinati

Come sottolinea Vannicelli (Vannicelli 2002 pp. 66-67), il termine centrale di questo discorso è legato alla parola ἔρανος, contributo volontario, come avviene anche nel *logos epitaphios* di Pericle. L'uso metaforico di questa parola la decontestualizza dal significato originale, straniandola e rendendola la chiave di volta di una nuova comprensione: le donne contribuiscono alla guerra, ne fanno parte (come indica il verbo μέτειμι): forniscono gli uomini. Al tempo stesso, tale contributo è dilapidato dagli uomini, e nulla viene lasciato ai posteri. Vannicelli paragona questo passo ad uno simile presente nelle *Supplici* di Euripide (Vannicelli 2002 p.68):

A parlare è Teseo, personaggio che per più aspetti rinvia a Pericle. Mentre si avvia a uscire dalla scena offrendo il proprio sostegno alla madre Etra, di cui ha accolto l'invito ad aiutare Adrasto nel recupero e nella sepoltura dei corpi degli Argivi caduti a Tebe, Teseo afferma che è δύστηνος il figlio che non ricambia i genitori, offrendo così il suo κάλλιστον ἔρανον: chi lo offre ai genitori, lo riceverà a sua volta dai propri figli (vv. 361- 364) [...] Il confronto con il passo euripideo è interessante anche alla luce dell'opposizione istituita tra le donne e i vecchi ateniesi. Questi ultimi, che non offrono alcun contributo e anzi dilapidano l' ἔρανον ricevuto in eredità dai padri, sono δύστηνοι come δύστηνος è il figlio che non offre il suo κάλλιστον ἔρανον servendo i genitori.

¹⁴¹ V. *Carm. Conviv.* 893-6 Page.

¹⁴² Cfr. cap. 2.2.4.2.

¹⁴³ *Ar., Lys.*, 648-655

Vi è dunque, in questi versi che stranio, riprendendolo, il più noto dei discorsi politici dell'antichità, una netta affermazione etica strettamente legata al ciclico rinnovarsi delle generazioni. Si tratta di un modello ancora fortemente in grado di parlare alla contemporaneità,¹⁴⁴ paragonabile a quello che Hans Jonas chiama «dovere verso la discendenza» (Jonas 1990). Ritengo che l'insegnamento delle materie umanistiche da un'ottica complessa possa, dunque, non solo permettere di riappropriarsi della visione sistematica del pianeta su cui viviamo e del Tempo Profondo di cui facciamo parte, ma anche di apportare un fondamentale aiuto alla concreta costruzione di un'etica in grado di mettere al primo posto il discendente, *forma mentis* fondamentale per garantire continuità e per sviluppare l'attitudine alla Cura dalla cui mancanza nel passato sono sorte le nuove questioni climatiche.

In *Lisistrata*, il legame tra l'uomo e la natura di cui egli è partecipe si concretizza nei riferimenti al sesso e quindi al corpo. Una saggezza proveniente dal basso, più forte di qualsiasi ideologia, che la commedia celebrava, in continuità con le feste folcloristiche legate al raccolto, con la rappresentazione del mitico «paese di cuccagna» e del carnevale dove il mondo è a rovescio e si può mangiare, bere e godere all'infinito. Eppure anche qui questa commedia spiazza e decostruisce. Rovesciato il mondo con la vittoria dell'agone, Lisistrata non instaura un regime carnevalesco, anzi. Accentuando quel che già accadeva con il sacrificio dello sciopero sessuale, il nuovo mondo è caratterizzato da quello che definirei un anti-carnevale i cui segni appaiono concreti e colpiscono con furia i corpi tanto delle donne quanto degli uomini.

2.3.5.2 «Da quando se ne è andata non ho più gioie». Gli effetti dell'anti-carnevale su Cinesia e Mirrina.

Il linguaggio del godimento carnevalesco condisce tutta la scena giambica dell'incontro tra Mirrina e suo marito Cinesia, a partire proprio dai nomi parlanti dei due protagonisti. Lei prende il nome dal mirto, frutto con cui si usava indicare i genitali femminili; lui dal verbo κῑνέω, «scuotere», nel gergo volgare «fottere». Sono ormai giorni che le donne hanno asserragliato l'Acropoli e il loro sciopero inizia a diventare insostenibile per ambo i sessi (la scena giambica dei versi 706-780 mette in scena i vari e fantasiosi tentativi con cui le donne hanno provato a fuggire dall'acropoli). In preda a una sofferenza che inizia a manifestarsi con sintomi fisici talvolta imbarazzanti, come indica il χῶ τέτανος del v. 846 («che tensione»), mentre l'attore in scena presentava un vistoso fallo eretto), talvolta invece più inquietanti come testimonia lo σπασμός del v. 845, traducibile proprio con

¹⁴⁴ Cfr. quanto detto all'inizio di questo lavoro nel capitolo 1.1.

«spasmo», Cinesia, marito di Mirrina, si presenta alle porte dell'acropoli per chiedere alla moglie di avere pietà di lui.

Lisistrata, imperterrita, prepara Mirrina e intanto decide di accogliere lei stessa lo sventurato. In entrambi i casi, è importante sottolineare l'uso da parte della protagonista del gergo culinario. Nella situazione straniante rappresentata, il carnevale è presente in virtù della sua stessa negazione ed è fondamentale per l'Autore evocarlo, riferendosi al ventre e mantenendo l'isotopia del quotidiano, per continuare a giocare con le aspettative del suo pubblico e continuare a mettere di fronte agli occhi di chi guarda le estreme conseguenze della guerra. Queste le parole con cui Lisistrata prepara Mirrina all'incontro:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

σὸν ἔργον ἤδη τοῦτον ὀπτᾶν καὶ στρέφειν
κάξηπεροπεύειν καὶ φιλεῖν καὶ μὴ φιλεῖν,
καὶ πάνθ' ὑπέχειν πλὴν ὧν σύνοιδεν ἡ κύλιξ.¹⁴⁵

LISISTRATA: Il tuo compito è questo, ora: arrostitirlo [ὀπτᾶν], farlo girare bene sul fuoco [στρέφειν] e ingannarlo [κάξηπεροπεύει], amandolo e al tempo stesso non amandolo. Promettigli tutto, ma non quello per cui abbiamo giurato sul calice.

È un lessico specifico che prende a piene mani dagli usci delle osterie della città, salvo fatta eccezione per ἐξηπεροπεύω, verbo molto frequente in epica per indicare gli inganni della dea Afrodite.¹⁴⁶

Ulteriore accento sul legame assurdo tra guerra e quotidianità è creato con una delle tecniche principali del procedimento di straniamento, l'accostamento. Nei versi successivi, infatti, Lisistrata accoglie Cinesia dalle mura dell'acropoli con un linguaggio altrettanto specifico, ma questa volta legato all'arte militare:¹⁴⁷

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

τίς οὗτος οὐντὸς τῶν φυλάκων ἐστῶς;

ΚΙΝΗΣΙΑΣ

ἐγώ.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

άνήρ;

ΚΙΝΗΣΙΑΣ

άνήρ δῆτ'.

¹⁴⁵ Ar., *Lys.*, 839-841

¹⁴⁶ Riporto LSJ: ἡπεροπεύω: cheat of seduction (*Il.*, 5, 349; *Od.*, 15, 421; *Il.*, 3, 399).

¹⁴⁷ Traduzione di Simone Beta.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

οὐκ ἄπει δῆτ' ἐκποδῶν;

ΚΙΝΗΣΙΑΣ

σὺ δ' εἶ τίς ἠκβάλλουσά μ';

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ἡμεροσκόπος.¹⁴⁸

LISISTRATA: Chi è che è riuscito a penetrare nel recinto delle sentinelle?

CINESIA: Io.

LISISTRATA: Un uomo?

CINESIA: Un uomo, sì. (indicando il fallo eretto) Non lo vedi?

LISISTRATA: Lo vedo sì. Vattene via!

CINESIA: E tu chi sei, che vuoi mandarmi via?

LISISTRATA: Sono la sentinella diurna [ἡμεροσκόπος].

Con sapiente tecnica costruttiva, il linguaggio culinario ritorna come linguaggio del desiderio subito dopo, in un tripudio di doppi sensi che suonano ancora più forti alle orecchie dello sfortunato:¹⁴⁹

ΚΙΝΗΣΙΑΣ

ἄνηρ ἐκείνης, Παιονίδης Κινησίας.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ᾧ χαῖρε φίλτατ': οὐ γὰρ ἀκλεές τοῦνομ

τὸ σὸν παρ' ἡμῖν ἐστὶν οὐδ' ἀνώνυμον.

ἄει γὰρ ἡ γυνή σ' ἔχει διὰ στόμα.

κἂν ὦδὸν ἢ μῆλον λάβῃ, «Κινησία

τουτὶ γένοιτο,» φησί.¹⁵⁰

CINESIA: Io sono suo marito [di Mirrina], Cinesia, del demo di Peonide.

LISISTRATA: Salve carissimo! Il tuo nome è famoso qui tra noi: lo conosciamo bene! Tua moglie ti ha sempre in bocca. Sia che prenda un uovo, sia che prenda una mela, dice «Questo è per Cinesia».

Oltre al riferimento alle pratiche di sesso orale di ἀει γὰρ ἡ γυνή σ' ἔχει διὰ στόμα, qui è il cibo a indicare parti del corpo specifiche: l'uovo per i testicoli e le mele per i seni. Sebbene il doppio senso sia semplice e quasi puerile, la sua efficacia comica sottintende nuovamente un messaggio più serio, poiché nessuno si sta abbuffando e nessuno sta

¹⁴⁸ Ar., *Lys.*, vv. 846 – 849

¹⁴⁹ Traduzione di Simone Beta con alcune modifiche apportate da me.

¹⁵⁰ Ar., *Lys.*, 851-857

facendo sesso se non nella dimensione verbale. Il corpo è assente, frustrato solo dagli spasmi e dall'astinenza. La sterilità provocata dalla guerra è tale che la sua estirpazione può avvenire solo con una paradossale inibizione delle spinte corporee. Lo dice lui stesso in un lamento di fondamentale importanza nell'economia della commedia:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

φέρε νυν καλέσω καταβάσά σοι.

ΚΙΝΗΣΙΑΣ

ταχύ νυν πάνυ.

ὡς οὐδεμίαν ἔχω γε τῷ βίῳ χάριν,
ἐξ οὔπερ αὕτη 'ξήλθεν ἐκ τῆς οἰκίας:
ἀλλ' ἄχθομαι μὲν εἰσιῶν, ἔρημα δὲ
εἶναι δοκεῖ μοι πάντα, τοῖς δὲ σιτίοις
χάριν οὐδεμίαν οἶδ' ἐσθίων: ἔστυκα γάρ.¹⁵¹

LISISTRATA: Vado a chiamarla perché ti raggiunga.

CINESIA: Veloce, per piacere! Ormai non c'è nella mia vita alcuna gioia, da quando se ne è andata via di casa. Ormai quando ci entro mi sento un peso sullo stomaco e mi sembra che ogni cosa sia vuota e insensata. Nemmeno nel mangiare trovo più piacere: sono arrapatissimo!

Commenta Perusino: «c'è qualcosa di più, nello sfogo di Cinesia, dell'urgente necessità di ottenere le prestazioni di sessuali della moglie: c'è il senso del vuoto, del tedio provocato dalla solitudine, il rimpianto per non condividere i piccoli piaceri quotidiani» (Perusino 2020 p. 274). Io ritengo che siano proprio questi versi a confermare l'applicabilità critica del concetto di anti-carnevale a questa commedia: Cinesia, abituato all'idea di dominanza su Mirrina anche in ambito sessuale, scopre, mancando questo aspetto della vita, di fondare sul rapporto con la moglie gran parte della sua identità di uomo. L'assenza del sesso è una vera e propria performance in grado di illuminare di nuova luce non solo il senso delle relazioni coniugali, ma anche l'enorme importanza che la disparità interna ad esse aveva per la riproduzione dell'ideologia che stava affondando la città di Atene. La chiusura bassa e apparentemente volgare, oltre a tradire l'ottusità dell'uomo, che sente, ma non capisce, ha in realtà una forte valenza nel tentativo di riscoperta rinnovata del quotidiano presente in questa commedia. Citando Wilamowitz, infatti, Paduano sostiene che in questi versi è presente: «un incontro tra la scoperta del quotidiano, che Euripide legge con inusitato mordente dentro gli schemi illustri della disperazione tragica, e la scoperta del valore che Aristofane legge dentro il momento dell'azione comica» (Paduano 1981 n. 85 p. 147).

Lascio a chi legge il piacere di seguire i due sposi nella loro danza d'amore negato e mi soffermo in ultimo solo su alcuni versi, che a mio parere ancora una volta possono essere

¹⁵¹ Ar., *Lys.*, 864-869

visti compresi al meglio solo nell'ottica del procedimento straniante voluto dall'Autore. Uscita dalle mura, Mirrina ignora il marito e si lancia sul figlio, portato in un patetico tentativo di ricordare alla donna i suoi doveri trascurati di moglie e di madre. Tra questi rientra, ovviamente, anche il piacere sessuale, come abbiamo visto nel capitolo precedente. Accostando ancora una volta due parole, «Afrodite» e «guerra», Aristofane ribadisce la sua strategia straniante e invoca ancora una volta alla riscoperta dell'umanità in quel momento negata:¹⁵²

ΚΙΝΗΣΙΑΣ

τὰ δὲ τῆς Ἀφροδίτης ἰέρ' ἀνοργιάστὰ σοι
χρόνον τοσοῦτόν ἐστιν. οὐ βαδιεῖ πάλιν;

ΜΥΡΡΙΝΗ

μὰ Δί' οὐκ ἔγωγ', ἦν μὴ διαλλαχθῆτέ γε
καὶ τοῦ πολέμου παύσησθε.¹⁵³

CINESIA: è da tanto tempo che non celebri i riti di Afrodite. Non vuoi ritornare a casa?

MIRRINA: No, per Zeus, non voglio. A meno che non vi mettiate d'accordo e la facciate finita con la guerra.

Le parole di Mirrina e Cinesia in questa scena tradiscono continuamente la loro sofferenza a dover rinunciare a un affetto che non è riconducibile solo alla sfera sessuale. È un amore quotidiano, fatto di piccoli gesti, che ritroveremo nell'iconica scena con cui intendo chiudere questo studio su *Lisistrata*.

2. 3. 6 Hai un moscerino nell'occhio! (Ricostituzione dei semicori)

Lo sviluppo della commedia dopo la scena d'amore tra Mirrina e Cinesia volge rapidamente verso lo scioglimento della tensione. Un ruolo importante lo gioca in tal senso Lampitò, il cui sciopero a Sparta ha indotto il governo a inviare ambasciatori ad Atene perché si facesse chiarezza sulla situazione, ormai insostenibile. Al verso 1008 Cinesia, che ha appena avuto un incontro chiarificatore con un araldo spartano esclama «capisco!» (μανθάνω) e si mobilita in prima persona perché si organizzino ambasciate e si stipuli finalmente la pace. Non è mia intenzione soffermarmi sul finale della commedia, dal sapore panellenico e programmatico, in quanto è in esso che si inizia a materializzare il vero carnevale comico: ebbrezza, banchetti, danze e ritrovata vitalità.¹⁵⁴ Il ruolo delle donne appare qui via via sempre più marginale, anche se l'analogia tra piacere carnale e

¹⁵² Traduzione di Simone Beta.

¹⁵³ Ar., *Lys.*, 898-901

¹⁵⁴ Il finale di *Lisistrata* presenta un ritorno alla normalità in seguito alla riconciliazione tra le parti spartana e ateniese e al ritrovamento della pace. Da sottolineare come questo finale veda un nuovo eclissarsi della donna nel privato silenzio della casa.

pace è ancora fortemente ribadita nella scena dell'abboccamento tra Lisistrata e gli ambasciatori delle città, incarnato da un personaggio muto, la splendida Διαλλαγή, la Tregua, in grado di suscitare un desiderio ispiratore negli uomini e di apportare alla loro politica un nuovo tocco femminile (cfr. cap. 2.1).

Quel che mi interessa sottolineare in questa sede è che c'è un momento ben preciso nella commedia in cui il procedimento di straniamento viene esplicitato e termina di agire nella dinamica di cooperazione autore-pubblico.

Questo momento è posto programmaticamente dopo il μανθάνω di Cinesia, nella sezione lirica in cui i due semicori si riuniscono nuovamente, mettendo da parte le ostilità. Una sezione ambigua dal punto di vista metrico, ibrida tra una parabasi, per la presenza del tetrametro trocaico catalettico, ma con una variante tra i versi 1014 e 1035, in cui il secondo trocheo del terzo tetrametro assume la forma di un pirrichio (breve-breve al posto di breve-ancipite). Un passo dunque straniato, dall'andamento metrico particolare, che riprende la sua forma canonica solo dopo il bacio tra i due corifei.¹⁵⁵

A dare inizio alla riconciliazione è il semicoro delle vecchie, che decide di abbattere la dinamica di violenza con cui fino a quel momento aveva risposto agli oltraggi dei vecchi (cfr. Perusino 1999). La corifea si avvicina alla sua controparte maschile con delicata gentilezza per aiutarlo a rimettere la toga che era stata tolta in un momento di scontro precedente. È un gesto quotidiano tra due anziani, che Perusino commenta in questo modo (Perusino 2020 p. 289):

l'atto di spogliarsi, che si era configurato inizialmente come una prova di virilità (vv. 661-3), appare ora sotto una luce diversa: l'esibizione del corpo avvizzito dagli anni può essere solo oggetto di riso.

Non più scherno, ma sobria decenza accompagna il gesto della corifea, che viene accettato di buon grado dal vecchio. È in questo momento di avvicinamento fisico tra i due che avviene qualcosa. La commedia ci restituisce un'immagine plastica, in grado di riassumere in sé tutto il senso della riflessione in essa contenuta. Trovo sia necessario affrontare questa scena utilizzando non più il filtro della critica testuale o estetica, ma quella della «filosofia delle immagini» derivata dalla fenomenologia. A illuminare su questo concetto è Paolo Spinicci (Spinicci 2016 p. 11-12):

Spesso, per accordare ai prodotti immaginativi l'importanza e la serietà che loro compete, si dice che c'è una *verità* della poesia, della pittura o della musica e che in generale le forme dell'arte ci fanno *conoscere* qualcosa. Io non lo credo. Le poesie non sono vere e non sono false e un'immagine letteraria non dice che il mondo è fatto così, così come una successione di accordi non propone una qualche asserzione fattuale sulla natura delle cose o dell'esistenza. Le immagini non sono vere e non pretendono di conoscere nulla, ma sono egualmente importanti: ci mostrano quel che dobbiamo *fare* se vogliamo ritrovarci nella realtà

¹⁵⁵ Si veda quanto afferma Perusino nella sua edizione critica (Perusino 2020 p. 288).

che ci circonda, se vogliamo che il mondo ci sembri questo *nostro* mondo. Le immagini non sono asserzioni sul mondo, ma istruzioni per modificarlo – immaginativamente.

Avviciniamoci allora ai due vecchi, e stiamo a guardare:

X. ΓΥ.

πρῶτα μὲν φαίνει γ' ἀνὴρ, εἴτ' οὐ καταγέλαστος εἶ.
κεῖ με μὴ ἴλυπεις, ἐγὼ σου κἄν τόδε τὸ θηρίον
τοὔπι τῶφθαλμῶ λαβοῦσ' ἐξεῖλον ἄν ὁ νῦν ἔνι.

X. ΓΕ.

τοὔτ' ἄρ' ἦν με τοὔπιτρίβον, δακτύλιος οὔτοσί:
ἐκσκάλευσον αὐτό, κἄτα δεῖξον ἀφελούσά μοι:
ὡς τὸν ὀφθαλμόν γέ μου νῆ τὸν Δία πάλαι δάκνει.

X. ΓΥ.

ἀλλὰ δράσω ταῦτα: καίτοι δύσκολος ἔφυς ἀνὴρ.
ἦ μέγ' ὦ Ζεῦ χρῆμ' ἴδεῖν τῆς ἐμπίδος ἔνεστί σοι.
οὐχ ὀρᾶς; οὐκ ἐμπίς ἐστιν ἦδε Τρικουρσία;¹⁵⁶

CORO DI VECCHIE: Ora sembri davvero un uomo, e non sei più ridicolo. E se non ti fossi comportato male con me, ti avrei anche tolto dall'occhio quell'animaletto [τὸ θηρίον].

CORO DI VECCHI: Ecco cos'era che mi dava così fastidio! Toglímelo con questo anello e poi, una volta tolto, fammelo vedere. È da un bel po' che mi sta tormentando l'occhio, per Zeus!

CORO DI VECCHIE: Lo faccio subito, anche se sei stato un vero bisbetico. Per Zeus, potessi vedere che razza di zanzara avevi lì dentro. Non vedi, non è una zanzara di Tricorito?

L'occhio del corifeo era stato assalito da un animale, indicato inizialmente con un più vago θηρίον, «bestia» e poi, solo dopo l'estrazione, identificato come una zanzara (ἐμπίς). Gli elementi della scena si stagliano iconicamente: una donna sta liberando l'uomo da un oggetto che gli offuscava la vista e lo rendeva irritabile e irascibile, ma di cui lui non era consapevole. Non c'è più accusa o colpa in questa sezione. La zanzara identificata dalla corifea è simbolicamente riconducibile alla naturalità dell'algebrizzazione e dell'automazione del pensiero, ma la distanza creatasi aveva reso impossibile identificare la sorgente del problema. La donna, con la sua obliquità, ha svolto in *Lisistrata* una performance straniante il cui risultato non è stato un rovesciamento, ma nemmeno un ristabilimento dello status quo, come molte letture suggeriscono. La riflessione sottesa a questa immagine dolce e quotidiana non sarebbe possibile senza tutte le rivendicazioni femminili della sezione precedente e senza il riconoscimento della reciprocità sessuale e di genere; così, tutte le scene di pace e riconciliazione successive non sarebbero possibili senza che lo straniamento abbia

¹⁵⁶ Ar., *Lys.*, vv. 1024 – 1032

sortito il suo effetto, illuminando di nuova luce l'ossessione verso schemi irrigiditi e ormai non più funzionali alle nuove problematiche che la contemporaneità e il futuro della *polis* stavano proponendo.

2.3.7 Bibliografia

FONTI PRIMARIE

- Aristofane, *Lisistrata*, a cura di Franca Perusino. Lorenzo Valla, Milano, 2020.
Aristofane, *Rane*, ed. K.J. Dover. Clarendon Press, Oxford, 1993
Aristofane, *Vespe*, ed. F.W. Hall and W.M. Geldart. Clarendon Press, Oxford. 1907.
Aristofane, *Nuvole*, ed. F.W. Hall e W.M. Geldart. Oxford, Clarendon Press, 1907.
Platone, *Apologia di Socrate*, ed. John Burnet, Oxford University Press 1903.
Platone, *Menesseno*, ed. John Burnet, Oxford University Press 1903.
Platone, *Leggi*, ed. John Burnet, Oxford University Press 1903.
Plutarco, *Moralia*, a cura di Emanuele Lelli e Giuliano Pisani. Bompiani Milano, 2017

FONTI SECONDARIE

- Bachtin, Michail Michajlovič. 1979. *Estetica e romanzo*. A cura di Rossana Platone. Tradotto da Clara Strada Janovič. 6a rist. Torino: Einaudi.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Fezzi, Luca. 1996. «Gli Ateniesi E Gli Altri Nella “Lysistrata” Di Aristofane». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 1 (2): 549–77.
- Gonzalez-Liencred, Cristina, Luis E. Zapata, Guillermo Iruretagoyena, Sofia Seinfeld, Lorena Perez-Mendez, Jorge Arroyo-Palacios, David Borland, Mel Slater, e Maria V. Sanchez-Vives. 2020. «Being the Victim of Intimate Partner Violence in Virtual Reality: First- Versus Third-Person Perspective». *Frontiers in Psychology* 11. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.00820>.
- Grilli, Alessandro, a c. di. 2001. *Le nuvole*. Milano: BUR Rizzoli.
- Jonas, Hans. 1990. *Il Principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*. Torino: Einaudi.
- Mastromarco, Giuseppe, a c. di. 1983. *Aristofane. Commedie*. Vol. 1. Torino: UTET.
- Meineck, Peter. 2018. *Theatrocracy: Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. London: Routledge.

Nenci, Giuseppe, a c. di. 2014. *Erodoto. Le Storie. Libro VI. La battaglia di Maratona*. Scrittori greci e latini. Roma - Milano: Fondazione Lorenzo Valla : Mondadori.

Orfanos, Charalampos. 2018. «Les femmes, le théâtre et le pouvoir politique dans les Femmes à l'Assemblée d'Aristophane». *Pallas*, fasc. 108: 25–38.

Paduano, Guido, a c. di. 1981. *Lisistrata*. 2020^a ed. classici greci e latini. Milano: Biblioteca universale Rizzoli.

———, trad. 1996. *Le Rane*. Milano: BUR Rizzoli.

Perusino, Franca. 1999. «Violenza degli uomini e violenza delle donne nella "Lisistrata" di Aristofane». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 63 (3): 71–78. <https://doi.org/10.2307/20546608>.

———, a c. di. 2020. *Lisistrata*. Tradotto da Simone Beta. I edizione. Scrittori greci e latini. Milan: Fondazione Lorenzo Valla : Mondadori.

Seinfeld, S., J. Arroyo-Palacios, G. Iruretagoyena, R. Hortensius, L. E. Zapata, D. Borland, B. de Gelder, M. Slater, e M. V. Sanchez-Vives. 2018. «Offenders Become the Victim in Virtual Reality: Impact of Changing Perspective in Domestic Violence». *Scientific Reports* 8 (1): 2692. <https://doi.org/10.1038/s41598-018-19987-7>.

Shay, Jonathan. 2003. *Odysseus in America. COmbat trauma and the trials of homecoming*. New York: Simon and Schuster.

Spinicci, Paolo. 2016. *Itaca, infine: saggi sull'Odissea e la filosofia dell'immaginazione*. Problemi di filosofia dell'esperienza, n. 2. Milano: Mimesis.

Tritle, Lawrence A. 2014. «Ravished minds in ancient world». In *Combat Trauma and the Ancient Greeks*, a cura di Peter Meineck e David Konstan, 87–104. London: Palgrave Macmillan.

Tsoumpra, Natalia. 2020. «Undressing and cross-dressing: costume, ritual, and female empowerment in Aristophanes». *Illinois Classical Studies* 45 (2): 368–98.

Vannicelli, Pietro. 2002. «"Moritur et ridet": indizi di "logos epitaphios" nella "Lisistrata" di Aristofane». *Quaderni urbinati di cultura classica* 72 (3). <https://doi.org/10.1400/17608>.

Zimmermann, Bernhard. 2016. *La commedia greca: dalle origini all'età ellenistica*. Roma: Carocci.

FONTI CONSULTATE

Banakou, Domna, Raphaela Groten, e Mel Slater. 2013. «Illusory ownership of a virtual child body causes overestimation of object sizes and implicit attitude changes». *Proceedings of the National Academy of Sciences* 110 (31): 12846–51. <https://doi.org/10.1073/pnas.1306779110>.

Beltrametti, Anna. 1997. «Immagini della donna,, maschere del logos». In *I greci. Storia cultura arte e società. 2. Una storia greca II. Definizione.*, 2, II:897–935. Torino: Einaudi.

Bernard, Nadine. 2011. *Donne e società nella Grecia antica*. 2011^a ed. Roma: Carocci.

Bertelli, Lucio. 2014. «Donne aristofaniche». In *Donne che contano nella storia greca*, a cura di Umberto Bultrighini e Elisabetta Dimauro, 10:733–58. Koinos Logos. Lanciano: Carabba.

Beta, Simone. 2022. *La donna che sconfigge la guerra: Lisistrata racconta la sua storia*. 1a edizione. Roma: Carocci editore.

Bolton, Matthew Breay. 2020. «Act 3. Lysistrata: Meaningful Human Control». In *Imagining Disarmament, Enchanting International Relations*, a cura di Matthew Breay Bolton, 53–84. Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-17716-4_3.

Byl, Simon. 1991. «Le stéréotype de la femme athénienne dans Lysistrata». *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 69 (1): 33–43. <https://doi.org/10.3406/rbph.1991.3753>.

Canfora, Luciano. 2014. *La crisi dell'utopia: Aristofane contro Platone*. Prima edizione. I Robinson. Letture. Roma: GLF Editori Laterza.

———. 2015. «Sulla democrazia greca». In *Manuale di storia greca*, di Arnaldo Momigliano, a cura di Carlo Franco e Elisabetta Poddighe, 129–44. Novara: De Agostini Scuola.

———. 2017. *Cleofonte deve morire: teatro e politica in Aristofane*. Bari: Laterza.

Cantarella, Eva. 1981. *L'ambiguo malanno: condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Universale scienze sociali. Roma: Editori Riuniti.

———. 1985. *Tacita Muta - La donna nella città antica*. Roma: Editori Riuniti.

Ciani, Maria Grazia. 1986. Review of *Review of Le donne in Grecia*, di Giampiera Arrigoni. *Belfagor* 41 (5): 589–93.

De Bartolo, Diana. 2004. «Il Ruolo Della Donna Nell'antica Grecia : Un Nuovo Contributo». *Il Ruolo Della Donna Nell'antica Grecia*, 1000–1003. <https://doi.org/10.1400/17685>.

Decety, Jean, e Kalina Michalska. 2020. «A developmental neuroscience perspective on empathy». In , 485–503. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-814411-4.00022-6>.

Demont, Paul, e Anne Lebeau. 1996. *Introduction au théâtre grec antique*. Références 525. Paris: Librairie générale française.

Duby, Georges, e Michelle Perrot. 1990. *Storia delle donne in Occidente. L'Antichità (vol. 1)*. A cura di P. Schmitt Pantel. Bari: Laterza.

Fabbro, Elena. 2018. «La trasgressione felice nelle commedie “ pacifiste ” di Aristofane». *Dioniso: Rivista di Studi sul Teatro Antico : Annale della Fondazione INDA* N. S. 8: 121–64.

Favi, Federico. 2018. «Osservazioni sul prologo della Lisistrata». *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 146 (2): 325–33. <https://doi.org/10.1484/J.RFIC.5.123530>.

Fezzi, Luca. 1996a. «Gli Ateniesi E Gli Altri Nella “Lysistrata” Di Aristofane». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 1 (2): 549–77.

———. 1996b. «GLI ATENIESI E GLI ALTRI NELLA “LYSISTRATA” DI ARISTOFANE». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 1 (2): 549–77.

Foley, Helene P. 1982. «The “Female Intruder” Reconsidered: Women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae». *Classical Philology* 77 (1): 1–21.

Gallo, Luigi. 1984. «La donna greca e la marginalità». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 18 (3): 7–51. <https://doi.org/10.2307/20538841>.

Giovannelli, Maddalena. 2018. *Aristofane nostro contemporaneo: la commedia antica in scena oggi*. 1a edizione. Lingue e letterature Carocci 258. Roma: Carocci editore.

Gonzalez-Liencre, Cristina, Luis E. Zapata, Guillermo Iruretagoyena, Sofia Seinfeld, Lorena Perez-Mendez, Jorge Arroyo-Palacios, David Borland, Mel Slater, e Maria V. Sanchez-Vives. 2020. «Being the Victim of Intimate Partner Violence in Virtual Reality: First- Versus Third-Person Perspective». *Frontiers in Psychology* 11. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.00820>.

Harvey, David. 1994. «Lacomica: Aristophanes and the Spartans». In *The Shadow of Sparta*. Routledge.

Jedrkiewicz, Stefano. 1993. «Il pubblico del teatro antico». A cura di Heinz Kindermann. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 45 (3): 129–31. <https://doi.org/10.2307/20547217>.

Kopp, Hans. 2020. «Comic “euboulia” : deliberation, free speech, and the language of oligarchy in Aristophanes’ “Lysistrata”». In *Ancient Greek comedy : genre, texts, reception: essays in honour of Angus M. Bowie*, a cura di Almut Fries e Dimitrios Kanellakis, 101:151–68. Trends in Classics. Supplementary Volumes. Berlin ; Boston (Mass.): De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110646269-010>.

Kotini, Vassiliki, e 2010. فاسيليكي كوتيبي. «Aristophanes’s Response to the Peloponnesian War and the Defeat of the Comic Hero / استجابة أريستوفانيس للحرب / البلوپونيسية واندحار البطل الكوميدي». *Alif: Journal of Comparative Poetics*, fasc. 30: 134–49.

Kousoulini, Vasiliki. 2020. «Partheneia, hymenaioi, kinetic choreia, and the transference of joy in the exodoi of Aristophanes’ “Peace”, “Birds”, and “Lysistrata”». *Dionysus ex Machina: Rivista Online di Studi sul Teatro Antico* 11: 71–106.

Meineck, Peter. 2018. *Theatrocracy: Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. London: Routledge.

Melis, Valeria, e Rita Fresu, a c. di. 2021. *Le amiche di Lisistrata: lingua, genere, comicità nel tempo*. Materiali e ricerche. Linguistica, filologia e letteratura 2. Perugia: Morlacchi editore U.P.

Moretti, Jean-Charles. 2001. *Théâtre et société dans la Grèce antique: une archéologie des pratiques théâtrales*. Références 585. Paris: Librairie générale française.

Morosi, Francesco, e Guido Paduano. 2020. «Fenomenologia del piacere sessuale nel teatro di Aristofane». *Dioniso: Rivista di Studi sul Teatro Antico : Annale della Fondazione INDA* N. S. 10-11: 57–106.

Orfanos, Charalampos. 2018a. «Aristophane révolutionnaire ?» *Pallas*, fasc. 108: 65–78.

———. 2018b. «Les femmes, le théâtre et le pouvoir politique dans les Femmes à l’Assemblée d’Aristophane». *Pallas*, fasc. 108: 25–38.

Perusino, Franca. 1998. «I coreuti “Piedi di lupo” nella “Lisistrata” di Aristofane». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 58 (1): 57–67. <https://doi.org/10.2307/20546528>.

———. 1999. «Violenza degli uomini e violenza delle donne nella “Lisistrata” di Aristofane». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 63 (3): 71–78. <https://doi.org/10.2307/20546608>.

———. 2001. «Leggendo la Lisistrata di Aristofane». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 69 (3): 37–45. <https://doi.org/10.2307/20546697>.

———, a c. di. 2020. *Lisistrata*. Tradotto da Simone Beta. I edizione. Scrittori greci e latini. Milan: Fondazione Lorenzo Valla : Mondadori.

Platonius, e Platonius. 1989. *La commedia greca*. A cura di Franca Perusino. Il delfino 1. Urbino: Ed. Quattroventi.

Seinfeld, S., J. Arroyo-Palacios, G. Iruretagoyena, R. Hortensius, L. E. Zapata, D. Borland, B. de Gelder, M. Slater, e M. V. Sanchez-Vives. 2018. «Offenders Become the Victim in Virtual Reality: Impact of Changing Perspective in Domestic Violence». *Scientific Reports* 8 (1): 2692. <https://doi.org/10.1038/s41598-018-19987-7>.

Semel, Jay M. 1981. «Sexual Humor and Harmony in “Lysistrata”». *CLA Journal* 25 (1): 28–36.

Tsoumpra, Natalia. 2020. «Undressing and cross-dressing: costume, ritual, and female empowerment in Aristophanes». *Illinois Classical Studies* 45 (2): 368–98.

Uglione, Renato, a c. di. 1990. *Atti del convegno nazionale di studi su: La donna nel mondo antico : Torino 21-22-23 aprile 1986*. Torino: Celid.

Vannicelli, P. 2002. «“Moritur et ridet”: indizi di “logos epitaphios” nella “Lisistrata” di Aristofane». *Quaderni urbinati di cultura classica* 72 (3). <https://doi.org/10.1400/17608>.

Westlake, H. D. 1980. «The “Lysistrata” and the War». *Phoenix* 34 (1): 38–54. <https://doi.org/10.2307/1087757>.

Zimmermann, Bernhard, e Sotera Fornaro. 2016. *La commedia greca: dalle origini all'età ellenistica*. Roma: Carocci.

CAPITOLO 3 - *HEROIDES*

Capitolo 3.1

Dopo aver svolto un lavoro noiosissimo per un lasso di tempo indefinito, vide finalmente avvicinarsi lo sperimentatore. L'uomo non sapeva che gli avrebbe mentito. Lo psicologo gli disse che i gruppi su cui si era sperimentato erano due: uno di controllo, in cui si trovava lui, e un altro, dove, prima dello svolgimento del lavoro, era stato presentato un soggetto che aveva già partecipato a una sessione precedente e che aveva recensito molto positivamente l'esperienza. Ora che l'osservazione era conclusa, gli avrebbe dato un dollaro per fare lo stesso con il prossimo gruppo. L'uomo ci pensò su.

Quanto raccontato è avvenuto nel 1959 nell'ambito di un esperimento dello psicologo Leon Festinger, il padre del concetto di "dissonanza cognitiva", sul paradigma della *induced-compliance* (concetto che potremmo tradurre come "conformità indotta") (Festinger e Carlsmith 1959). L'ipotesi di partenza dello psicologo e del suo collega James Merrill Carlsmith era che ad una ricompensa più bassa sarebbe corrisposta una maggiore propensione a cambiare opinione su un argomento. Nonostante possa sembrare un controsenso, fu proprio così che andò. I soggetti su cui era stato condotto l'esperimento, infatti, avevano ricevuto o un dollaro o venti dollari per poter raccontare il lavoro svolto come «very enjoyable» a una complice di Festinger, che credevano avrebbe dovuto prendere il loro posto nella sessione successiva. Intervistati successivamente da un terzo elemento, apparentemente al di fuori dell'esperimento, quelli che avevano ricevuto una paga minore hanno definito divertente la loro esperienza, mentre chi aveva ricevuto i venti dollari si era mantenuto fedele alla propria reale opinione: «boring». Perché? La proporzionalità inversa tra la quantità di ricompensa in denaro e la disponibilità a cambiare idea è stata spiegata da alcuni psicologi anni più tardi con l'introduzione di un fattore fondamentale: la libertà di decisione (Linder, Cooper, e Jones 1967). Introducendo una forzatura ed eliminando la possibilità di scelta, il rapporto si inverte e diventa proporzionale, poiché la dissonanza tra pensiero e parola viene mitigata dall'impossibilità di percorrere vie alternative.

Una variante di questo esperimento è stata proposta qualche anno dopo (Aaronson e Carlsmith 1963) nell'ambito di quello che viene definito *forbidden toy paradigm*. Come da titolo, a fare da protagonista è un giocattolo estremamente affascinante e desiderabile. Durante l'esperimento, veniva concesso a dei bambini di divertirsi con qualsiasi tipo di giocattolo presente in sala, fatta eccezione per quello oggetto dell'esperimento. I bambini che si avvicinavano all'affascinante balocco ricevevano punizioni più o meno severe. Intervistati dopo l'esperienza, i bambini che avevano subito pene più blande si rivelavano meno attratti dal giocattolo. Per concludere:

Dissonance is aroused when a person does or says something that is contrary to a prior belief or attitude. From the cognition of the prior belief or attitude, it would follow that one would not engage in such behavior. On the other hand, inducements to engage in such behavior, promises of reward or threats of punishment, provide cognitions that are consonant with the behavior. Such cognitions provide justifications for the behavior. The greater the number and importance of the cognitions justifying the behavior, the less the dissonance aroused. (Harmon-Jones e Mills 2019)

Ritengo che l'*induced compliance paradigm*, ma in generale tutta la teoria della dissonanza cognitiva, possa rappresentare uno strumento di analisi fondamentale per studiare da un punto di vista nuovo e sperimentale la letteratura superstite dell'età augustea. Non solo nelle istituzioni, ma anche nella mente dei senatori, dei poeti e dello stesso *princeps* lo scontro tra nuove tendenze e il recupero di antichi valori ha segnato un'epoca di forti contraddizioni. Spero che questa suggestione possa essere fruttifera per futuri studi, poiché non è questa l'occasione per approfondire ulteriormente il tema.¹⁵⁷

In questo capitolo e nel successivo, infatti, ho intenzione di analizzare come il poeta Ovidio abbia deciso di affrontare queste contraddizioni attraverso il procedimento di straniamento presente in un'opera unica nel panorama della letteratura antica, le *Heroides*, lettere in forma elegiaca in cui le eroine del mito tradizionale forniscono la loro versione dei racconti che erano di dominio pubblico.

Per comprendere la scelta artistica che il poeta ha compiuto decidendo di nascondersi dietro la figura femminile è necessario diventare consapevoli di quanto essa fosse una vera e propria incarnazione delle dissonanze e delle contraddizioni di cui ho parlato. In questo capitolo, in particolare, dopo aver ricostruito la posizione della donna nella società romana, voglio soffermarmi sulla centralità della sua figura nel corpus delle leggi matrimoniali emanate dall'imperatore Augusto, sistema di controllo demografico e morale che, alla luce di quanto detto sopra, possiamo considerare un vero e proprio strumento per indurre conformità, ma che, come vedremo, non trovò riscontro e seguito. Infine, mi soffermerò su come la dissonanza generata dalla doppia morale dell'età augustea provocasse ironia e al tempo stesso paura nelle classi più alte, pubblico privilegiato da Ovidio, per poi capire come questo ambiguo sentimento influì sul rapporto tra il principe e Ovidio stesso.

¹⁵⁷ D'altro canto, la critica si è già ampiamente occupata della relazione tra la produzione letteraria dei poeti e l'ideologia ufficiale del principato. Segnalo a tal proposito gli studi fondamentali di Antonio La Penna *Orazio e l'ideologia del principato* (La Penna 1963) e *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio* (La Penna 1977)

3.1.1 Casta, modesta e Tacita

Da sempre, le migliori cose che vengono dette sugli uomini e sulle donne, a meno che non si tratti di terribili dittatori (ma anche in questi casi è purtroppo facile trovare eccezioni), vengono dette dopo il loro trapasso. Così, anche il corpus delle epigrafi funerarie romane permette di immergersi in quella che era la convenzione nel celebrare una donna appena defunta. È quello che ha scelto di fare Moses Finley in un suo classico studio sulla condizione della donna a Roma, *The Silent Women of Rome*, recentemente ripubblicato (Finley 2008)¹⁵⁸. Quel che emerge dalle parole con cui i mariti decidevano di commemorare le proprie defunte moglie è un ventaglio di qualità strettamente legato alla dimensione privata e morale. Caratteristiche fondamentali per una donna romana erano la *modestia*, la riservatezza, la laboriosità e l'assoluta fedeltà al marito. Poteva dirsi felice una donna che aveva cresciuto dei figli, dimostrato cura delle faccende domestiche e, soprattutto, si era dimostrata fedele nei confronti del marito. Private del nome proprio, la loro esistenza veniva avvalorata dall'iscrizione in un sistema familiare di cui potevano garantire la continuità (Finley 2008 p. 149):

No great genius was needed to think up the idea of giving every girl a personal name, as was done with boys. It is as if the Romans wished to suggest very pointedly that women were not, or ought not to be, genuine individuals but only fractions of a family. Anonymous and passive fractions at that, for the virtues which were stressed were decorum, chastity, gracefulness, even temper and childbearing.

In una società come quella romana, in cui, come sottolinea Maurizio Bettini (Bettini 2022), la parola costituiva il fondamento su cui si ergeva l'intero complesso degli usi e delle tradizioni religiose, politiche e culturali, l'elemento femminile era caratterizzato dal silenzio, dall'assenza di voce. Una buona sposa poteva essere celebrata, una volta deceduta, per la sua vita matrimoniale *sine una querella* (Finley 2008 p.148). Vi era, in Roma, un culto emblematico in questo senso, quello di Tacita, protettrice del silenzio. La leggenda vuole che si chiamasse in origine Lara e che fosse amata da Giove. Un giorno, non sapendo trattenersi, rivelò alla sorella Giuturna quello che il padre degli dei provava per lei e fu punita con l'asportazione della lingua. Eva Cantarella, che alla dea ha dedicato il suo *Tacita Muta*, sottolinea come la reale colpa di Lara/Tacita sia stato impossessarsi e fare uso sconsiderato di uno strumento che femminile non era, la parola (Cantarella 1985 p.11-12):

una divinità importante, insomma, questa Tacita, dea del Silenzio. Soprattutto, per noi, una divinità dalla storia particolarmente significativa; la storia di una donna leggera incauta, che aveva

¹⁵⁸ Il volume citato, molto più recente, riporta uno studio del 1968.

fatto cattivo uso di una qualità di cui i romani, quando era usata in modo giusto, andavano particolarmente fieri: la parola. [...] Tacere non era soltanto una virtù, era un dovere delle donne, determinato dalla necessità di evitare che, usata da loro, la parola diventasse nella migliore delle ipotesi chiacchiera inutile, e nella peggiore causa di sanzioni pericolose.

Se il silenzio è una virtù fondamentale del femminile, appare fin da subito chiaro come lo straniamento delle *Heroides* di Ovidio si fondi tutto su questo atto del “dare parola” a personaggi che nel mito appaiono parlanti solo in parte, come Penelope o Elena, o, come Briseide, solo attraverso il pianto.¹⁵⁹ Non solo, l’elegia di Ovidio, pur mantenendo saldo l’impianto erotico tipicamente latino del genere, recupera qui il suo senso originario di lamentazione, *querula*, parola che condivide la radice con il *querella* di cui sopra.

Nonostante questo silenzio imperante, la donna romana aveva un’importanza riconosciuta nella società e all’interno della *familia* in cui figurava come moglie del *paterfamilias*. Il matrimonio, infatti, segnava l’atto di fondazione di quella cellula della società chiamata *familia*, a cui la donna doveva garantire la continuazione ed è proprio nel parto che si realizza la differenza tra i sessi e la loro complementarietà. Se infatti all’uomo bastava non essere più sottoposto al dominio di un ascendente maschile per essere definito *paterfamilias*, lo stesso non si poteva dire della donna. Essa otteneva il suo status di *materfamilias*, e quindi la sua dignità e riconoscibilità pubblica, solo e soltanto nel momento in cui generava degli eredi. È importante sottolineare il profondo legame che nella mentalità romana si era instaurato tra corpo e legge, tra biologia e diritto. Come afferma Yan Thomas, infatti (Thomas 1990 p. 106):

Il diritto romano ha dunque fatto della divisione dei sessi una questione giuridica; esso la tratta non come un presupposto naturale, ma come una norma obbligatoria. È questo un dato assolutamente indispensabile per comprendere che le particolarità dello statuto giuridico delle donne [...] non trovano il loro senso soltanto nella cornice generale della società romana e non possono essere riferite, come fanno tanti storici, alle sole evoluzioni economiche e sociali, ma si articolano indissolubilmente anche su una norma organizzatrice della differenza e della complementarietà del maschile e del femminile. Non si tratta soltanto di condizione delle donne, quanto della funzione legale impartita obbligatoriamente ai due sessi.

All’interno di questa rigida divisione, dunque, si articolava per le donne un vero e proprio «regime delle incapacità», un insieme di poteri che esse non potevano esercitare in alcun modo. Una donna, per esempio, non poteva rappresentare nessun altro individuo e, nel corso della sua intera vita, era sempre soggetta alla *potestas* di un *pater*, fosse esso padre biologico, marito o figlio. Era in virtù di

¹⁵⁹ Si veda a proposito come Pat Barker, nel suo *The Silence of the Girls* (Barker 2018) costruisca l’omodiegesi del narratore – Briseide, la cui voce è quasi totalmente interiorizzata, in virtù del silenzio che avvolge il personaggio.

questa soggezione al *pater*, comune coi fratelli, che le figlie partecipavano alla successione paterna¹⁶⁰, ma non ottenevano lo stesso potere di trasmissione nei confronti dei figli maschi. Le donne non partecipavano, dunque, a quella ereditarietà del potere che era tutta maschile (Thomas 1990 p. 120):

Quando accedeva contemporaneamente ai suoi fratelli all'autonomia di diritto, perché si era estinto il potere dell'ascendente morto, la donna non era come i fratelli investita di questo dominio traslativo che si rinnovava in coloro che la morte liberava: del dominio che si esercitava per scambio sulla discendenza, generazione dopo generazione. Questo è il cuore del dispositivo della dissociazione giuridica dei sessi. Come dice vigorosamente un aforisma di Ulpiano: «la donna è il principio e la fine della propria famiglia»: privata di dominio sugli altri, essa non trasmette. La donna non trasmette, ma non è questione né di parentela né di filiazione.

La convivenza tra l'elemento maschile e femminile su cui si ergeva la mole delle istituzioni giuridiche romane ha dato vita a una vera e propria «politica dei corpi», come la definisce Aline Rousselle (Rousselle 1990). Elemento fondamentale in ottica ecologica e demografica, la donna romana doveva convivere fin dall'età puberale, quando la si riteneva pronta per il matrimonio, con il compito a cui era indotta: generare eredi. In epoca imperiale, e quindi dopo le leggi matrimoniali emanate da Augusto, di cui mi occuperò meglio nel prossimo paragrafo, le donne potevano accedere alla libertà dalla tutela in virtù dello *ius trium liberorum*, il quale però poneva al tempo stesso un limite di età alla generazione: 20 anni. Considerando anche la disparità di età tra marito e moglie e la bassa aspettativa di vita, Rousselle calcola che (Rousselle 1990 p. 343):

Se un uomo di 30 anni sposava una ragazza di 15, e il marito moriva a 45 anni, la coppia, in 15 anni, poteva aver messo al mondo 7 figli, sempre che la madre li avesse allattati. C'erano molte possibilità che la moglie morisse prima di aver messo al mondo 7 figli. Nell'eventualità di sopravvivenza dei coniugi, ne potevano nascere una quindicina. Fra i 14 e i 20 anni, una donna aveva partorito i suoi tre figli legali, figli per il censo, come si diceva. Che cosa accadeva poi?

Giunte ai vent'anni e statisticamente provate da almeno tre gravidanze, in un mondo in cui l'aspettativa di vita alla nascita era bassissima e in cui non esisteva contraccezione efficace (se non in certa misura l'allattamento), le spose romane erano ora libere dalla tutela giuridica in fatto di eredità, ma vedevano profilarsi sulla loro vita un'ombra. Infatti, se il marito, a cui era pur concesso, non aveva possibilità di intrattenere relazioni sessuali con concubine o liberte, alle spose toccava il pesante fardello del rischio di ulteriori gravidanze e dell'invecchiamento precoce. Non restava che la via della continenza, unico rimedio efficace per il

¹⁶⁰ Potere in vero limitato dalla *Lex Voconia* del 169 a.C, disposizione che però, nel I secolo a.c., era agevolmente aggirata con facili espedienti come l'utilizzo di prestanome di sesso maschile.

controllo delle nascite. Il matrimonio romano, contratto giuridico prima che affare sentimentale, si sosteneva paradossalmente sulla presenza di altre donne nella vita di un marito. Non era ben visto l'uomo *uxoriosus*, troppo devoto alla propria coniuge, poiché la abituava a una serie di cure e attenzioni che l'avrebbero inevitabilmente allontanata dalla figura ideale della casta sposa. In tutto ciò, le donne si trovavano in giovanissima età a vivere una forte dissonanza tra la castità, condizione a cui aspirare per potersi sollevare dalla roulette russa delle gravidanze e ideale a cui conformarsi, e il naturale desiderio sessuale (Rousselle 1990 p. 351):

Le donne di alto rango venivano educate nella prospettiva di una futura continenza. Le donne dell'aristocrazia, e probabilmente anche quelle di livelli relativamente privilegiati, erano protette da eventuali gravidanze multiple dall'educazione al ritegno. A Roma, la precoce esperienza della deflorazione faceva di loro donne violente ma frigide. Bisognava quindi ammaestrarle al riserbo. Ritegno nei gesti e nelle parole, ritegno nello sguardo, alimentazione moderata, proibito il vino, una severa educazione ricevuta nella casa del marito, dove vivevano, già prima dei 12 anni. Ritengo che si debba supporre una repressione talmente interiorizzata, unita alla consapevolezza del proprio valore, da far sì che poche fossero le donne attratte e conquistate dal piacere, o che, una volta fattane esperienza, si lasciassero trascinare in avventure che potevano risolversi nella pubblica condanna sociale. E quando fossero riuscite a impartire alle proprie figlie una educazione tale da far loro ignorare il proprio corpo e il piacere che ne deriva – quello che ora chiamiamo frigidità – non si sarebbero certo rivolte al medico né avrebbero supplicato gli dei per esserne liberate: si trattava di una benedizione.

Appare allora molto più chiara la posizione da cui la voce delle eroine di Ovidio viene emessa. Parlano come amanti elegiaci, che fino a quel momento erano sempre stati rappresentanti di una mascolinità alternativa, straniano l'*otium* di Catullo e Propertio, che, per quanto antitetico ai valori romani, poteva far parte dell'orizzonte delle scelte maschili; parlano di un amore deluso, di un desiderio inappagato e di un'identità in costante fase di contrattazione tra il proprio personale valore e l'iscrizione nel sistema di trasmissione patrilineare del potere. Se dietro le eroine di Ovidio si vogliono scorgere i ritratti delle donne dell'alta aristocrazia romana, quello che se ne ricava è un dipinto ambiguo, in bianco e nero, dissonante.

Dissonante era dunque anche il potere giuridico della donna romana, che, come abbiamo visto, per quanto inibita sessualmente, era in grado di ereditare e trasmettere beni e, quindi, muovere denaro e, addirittura, garantire la sopravvivenza di intere famiglie. Per questo motivo, occorre comprendere come la donna a Roma avesse un'importanza diversa rispetto alla sua controparte Ateniese (cfr. cap. 2.2). Se ad Atene il femminile rientrava nella sfera dell'Altro e del diverso su cui, reciprocamente, il maschile poteva identificarsi, a Roma è forse più esatto parlare di «complementarità». Lo scrive Yan Thomas all'inizio della sua analisi sulla divisione dei sessi nel diritto romano: «si tratta di sottolineare il loro rapporto con

gli uomini in un diritto che stabilisce il loro incontro e di analizzare gli elementi del loro regime statutario come altrettanti indizi della loro complementarità» (Thomas 1990 p. 111). In virtù di questa complementarità, la donna romana viveva quindi un'altra forte contraddizione, non più legata alla dimensione sessuale e matrimoniale, ma a quella giuridica, dove essa appariva nello stesso momento potente, ma incapace; necessaria, ma marginale. Come scrive Cantarella, dunque, al contrario della donna greca essa «era strumento fondamentale di trasmissione di una cultura, il cui perpetuarsi era in misura non trascurabile affidato al loro contributo»(Cantarella 1981 p. 155).

E non solo di cultura si può parlare. Nel I secolo a.C., in un periodo di forte calo della natalità e di sempre maggiore libertà di costumi, le donne divennero l'unico elemento della cittadinanza in grado di garantire continuità, anche economica, in famiglie devastate da guerre civili e liste di proscrizione, prima quelle di Silla e poi quelle del secondo triumvirato. Fu in occasione di quest'ultima, sanguinosissima repressione che il giovane Ottaviano si rese conto, forse, dell'importanza del controllo sulla parte femminile della cittadinanza. Fu lui a mettere in contatto le due dimensioni contraddittorie di cui si è parlato.

3.1.2 La nuova forza delle donne, il vecchio *mos* del *princeps*: le leggi matrimoniali di Augusto

Sappiamo da Plutarco [Plut, *Cic.* XLIX, 3] un aneddoto molto particolare sul rapporto tra Augusto e Cicerone:¹⁶¹

[3] πυνθάνομαι δὲ Καίσαρα χρόνοις πολλοῖς ὕστερον εἰσελθεῖν πρὸς ἕνα τῶν θυγατριδῶν: τὸν δὲ βιβλίον ἔχοντα Κικέρωνος ἐν ταῖς χερσίν ἐκπλαγέντα τῷ ἱματίῳ περικαλύπτειν: ἰδόντα δὲ Καίσαρα λαβεῖν καὶ διελθεῖν ἐστῶτα μέρος πολὺ τοῦ βιβλίου, πάλιν δ' ἀποδιδόντα τῷ μεираκίῳ φάσαι 'λόγιος ἀνὴρ, ὦ παῖ, λόγιος καὶ φιλόπατρις.'

So che Cesare, molti anni dopo, si recò a trovare uno dei suoi nipoti; avendo un libro di Cicerone tra le mani, si affrettò a nascondere sotto la veste. Cesare, vista la scena, lo prese e, standosene in piedi, scorse una buona parte del libro, poi, restituendolo al giovane, disse: «era un uomo colto, mio caro, colto. E un vero difensore della patria».

¹⁶¹ Riporto l'edizione a cura di Bernadotte Perrine: Plutarch. *Plutarch's Lives*, Vol. VII. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1919. Ho apportato una sola modifica, inserendo un segno di interpunzione forte dopo περικαλύπτειν, rifacendomi all'edizione di Lindskog, *Vitae Parallelae Demosthenis et Ciceronis* (Lipsia, 1914). La traduzione è mia.

Nonostante questa postuma ammirazione, nel 43 a.C. Ottaviano dovette acconsentire a che il nome del vecchio statista venisse inserito nelle liste di proscrizione indette dal secondo triumvirato. Ronald Syme, nel suo grande classico *La rivoluzione romana* (Syme 1939),¹⁶² sottolinea le profonde ragioni economiche che furono alla base della repressione, da ricercarsi nella particolare situazione politica e demografica a cui la guerra civile scoppiata dopo l'assassinio di Cesare aveva portato. Gran parte della nobiltà romana, infatti, si era o si sarebbe presto rifugiata in Grecia insieme ai cesaricidi Bruto e Cassio. Bloccato il flusso di denaro da Oriente, diventava necessario prelevare risorse dai più abbienti cittadini romani:

Le proscrizioni possono egregiamente essere considerate, sia negli scopi, sia nella loro essenza, come una particolare forma di tributo imposto al capitale. I *nobiles* e gli avversari politici venivano in testa negli elenchi, come al tempo delle proscrizioni di Silla, ma il grosso era costituito dai nomi di oscuri senatori o cavalieri. Perché i *nobiles* non erano necessariamente i più facoltosi fra i cittadini. Ed erano gli uomini ricchi, di qualsiasi strato sociale, i veri nemici dei triumviri [...]. I triumviri proclamarono una *vendetta* in piena regola contro i ricchi, anche grigie figure di senatori inefficienti o pacifici cavalieri che si estraniavano con ogni cura dalla politica. Ciò non servì a proteggerli. (Syme 1939, cap. 14)

Anche se vessato da molte difficoltà economiche, tra questi ricchi rientrava anche Cicerone, il cui nome era già in cima alla personalissima lista di Antonio per ragioni politiche: Cicerone si era scagliato con forza contro di lui, nei mesi precedenti, con la serie di orazioni delle *Filippiche*. Morto l'Arpinate, ultimo suo simbolico rappresentante, il senato di Roma risultò indebolito da un'eccezionale penuria di figure consolari dotate di *auctoritas*, che, secondo Syme, arrivavano ad appena 12 nomi. Anche per questa sua posizione di ultimo baluardo repubblicano, Cicerone, dopo Farsalo, divenne uno dei modelli di autentica romanità a cui Ottaviano, nella sua offensiva contro Antonio, decise di rifarsi per smacchiare una figura lorda. Dopo le proscrizioni, infatti, era diventato ormai chiaro che «l'erede di Cesare non era più un giovane temerario, era un terrorista lucido e cosciente» (Syme 1939, cap. 14).

La situazione a Roma, nel 43 a.C. era quindi quella di un impero diviso, la cui parte occidentale, in mano ai triumviri, viveva una pesante penuria di uomini autorevoli e, soprattutto, di denaro, nonostante tutti i prelievi effettuati con le proscrizioni. Dove trovare quest'ultima risorsa? Proprio nei patrimoni femminili, che dall'anno successivo vennero tassati. Le *matronae* romane, guidate da Ortensia, figlia dell'oratore Quinto Ortensio Ortalo, si ribellarono pubblicamente al provvedimento e ottennero una diminuzione del numero di contribuenti, da 1400 a 400 (Vettori 2020 p.63).

¹⁶² Per le pagine di Syme, mi rifaccio all'edizione a cura di Giusto Traina, Torino, Einaudi, 2014.

Dieci anni dopo, sconfitto Antonio a Azio (31 a.C.), la repubblica si avviava verso una nuova fase di pace e stabilità. A decretare la sconfitta di Antonio non solo sul campo di battaglia, ma anche in senato fu il *consul suffectus* che Ottaviano aveva scelto come suo compagno per l'anno successivo, Marco Cicerone, figlio dell'Arpinate. Plutarco ne parla in chiusura della sua *Vita di Cicerone* [Plut. *Cic.*, 49, 4]:

4] ἐπεὶ μέντοι τάχιστα κατεπολέμησεν Ἀντώνιον ὑπατεύων αὐτὸς εἴλετο συνάρχοντα τοῦ Κικέρωνος τὸν υἱόν, ἐφ' οὗ τὰς τ' εἰκόνας ἢ βουλὴ καθεῖλεν Ἀντωνίου καὶ τὰς ἄλλας ἠκύρωσε τιμάς καὶ προσεψηφίσατο μηδενὶ τῶν Ἀντωνίων ὄνομα Μάρκον εἶναι, οὕτω τὸ δαιμόνιον εἰς τὸν Κικέρωνος οἶκον ἐπανήνεγκε τὸ τέλος τῆς Ἀντωνίου κολάσεως.

Subito dopo aver sconfitto Antonio, Cesare scelse come suo compagno di consolato il figlio di Cicerone; in quell'anno il senato abbatté le immagini di Antonio e cancellò ogni altra sua onorificenza e decretò che a nessun altro membro degli Antoni fosse dato il nome Marco, così la divinità offrì alla casata di Cicerone l'ultimo atto della punizione di Antonio.

Un atto simbolicamente molto forte, eccezionale dal punto di vista della propaganda personale di Ottaviano, ma come fece Marco Cicerone ad essere reintegrato nel ceto senatorio, dopo che ogni bene del padre era stato confiscato? Grazie all'eredità della madre. È questa la convincente tesi sostenuta da Giulia Vettori (Vettori 2020, pp. 69-70):

Tra i membri dell'aristocrazia riabilitati da Ottaviano, le fonti comprendono il nome di Marco Tullio Cicerone iunior, inserito al pari del padre nelle liste di proscrizione. Il giovane, nonostante i trascorsi prima al fianco di Pompeo e poi con i Cesaricidi, tornò a Roma in seguito al trattato di Miseno e fu protagonista di una brillante carriera politica: *pontifex* e *consul suffectus* nel 30 a.C., assieme ad Ottaviano, sempre per volere dell'imperatore ottenne prima il governo della provincia di Siria e poi il proconsolato d'Asia, raggiungendo quindi il vertice del *cursus honorum* [...] La posizione finanziaria di Marco potrebbe senza dubbio aver beneficiato della vicinanza a Ottaviano, anche grazie alla decisiva mediazione di Agrippa, legato fino al 28 a.C. alla figlia del vecchio amico del padre, Attico; malgrado ciò, manca nelle fonti un'attestazione esplicita di un intervento diretto del princeps a supporto del giovane. Date queste premesse, anche alla luce delle testimonianze presenti nell'epistolario ciceroniano in merito alle qualità amministrative e gestionali della donna, è altamente probabile che un ruolo di primo piano sia stato svolto da Terenzia: se la fama del padre giocò certamente un ruolo fondamentale nella progressione della sua carriera, fu con ogni probabilità alla madre che Marco dovette il supporto finanziario indispensabile per affrontare gli anni intercorsi tra il reintegro e il consolato.

Ritengo che l'esempio di Marco Cicerone sia fondamentale per comprendere quanto la forza economica e patrimoniale delle donne all'inizio dell'età del

principato¹⁶³ fosse tale da permettere la restaurazione di intere famiglie di alto censo. Grazie ai loro beni, le donne romane hanno giocato un ruolo di primo piano nel rinfrancare le carriere dei figli e dei parenti di quanti erano stati condannati da Ottaviano. È un dato fondamentale, un esempio concreto della posizione di sempre maggiore rilevanza che la parte femminile della società andava rivestendo. Un potere di cui le donne, in grado di “fare la carriera” degli uomini, erano consapevoli e di cui si mostrano conscie anche molte delle eroine di Ovidio, come Didone (*Heroides* 7) o Ipsipile (*Heroides* 6).¹⁶⁴ La dissonanza tra consapevolezza del proprio potere e dipendenza dall’elemento maschile sarà un tema centrale nell’analisi che ho intenzione di proporre nel prossimo capitolo.

Per dirla con un paradosso, Ottaviano doveva qualcosa alle donne, che con la loro forza economica avevano permesso la *restauratio* che fece la forza della propaganda con cui il giovane avventuriero divenne infine *Augustus*.

Ricollegarsi a Cicerone, inoltre, significa per Augusto allontanarsi lentamente dall’ingombrante figura del padre adottivo Cesare, che fece la sua fortuna durante l’ascesa al potere. Significa smacchiare la figura di terrorista e sanguinario per indossare i panni del difensore dei valori tradizionali della *res publica*. Come scrive Borgna (Borgna 2016 p.53):

Ne è ulteriore prova il parallelo avvicinarsi di Augusto alle figure di Pompeo e Catone, emblemi di quella tradizione che vedeva uno strettissimo rapporto tra la *civitas morata* e uomini eminenti impegnati nella salvaguardia della tradizione come mezzo di tutela dello stesso Stato.

Ai fini di questa ricerca, dunque, diventa necessario segnalare questo ulteriore conflitto, tutto interno alla figura del *princeps*, che negli anni del sesto e del settimo consolato (28 a. C. e 27 a.C.) si era spogliato di tutti i poteri ottenuti per consenso durante la guerra contro Antonio, ma che al tempo stesso diventava il cardine unico della politica romana. Dissonante risulta poi anche il fatto che a restaurare i valori tradizionali fosse proprio lui, che, per dirla con le parole di Carla Fayer: «era stato corresponsabile dell’estremo disfacimento della morale e del diritto» (Fayer 2005 p.563). Il recupero del *mos* passava, oltre che dal ricollegamento con gli autorevoli esponenti della repubblica, anche dall’“induzione di conformità” nella popolazione, che doveva ora rispondere alla dignità del leader:

¹⁶³ La forza economica di Terenzia fu alla base della carriera di Marco Tullio Cicerone, supporto fondamentale nella scalata politica dell’Arpinate. Dopo il divorzio con Terenzia, la quale, in seguito all’esilio del marito, temeva che la sua posizione potesse compromettere anche il suo patrimonio, Cicerone sposò la giovane e ricchissima Pubilia, in modo da poter contare nuovamente su ingenti risorse economiche.

¹⁶⁴ Cfr. il capitolo successivo 3.2.1 e 3.2.2.

Il *princeps*, grazie al suo buon esempio, diventa non solo l'interprete, ma anche il rielaboratore di un nuovo sistema etico-normativo. Vari episodi della biografia di Augusto confermano questa politica: in modo particolare, come notava già Svetonio, fu a proposito della legislazione etico-matrimoniale che l'azione personale come *exemplum* costituì un tratto ideologico dominante. (Borgna 2016 p. 53)

La legislazione matrimoniale di Augusto va quindi inquadrata all'interno di un sistema di restaurazione morale che cresce e si sviluppa in forte dissonanza con la realtà dei fatti immediatamente antecedenti. Le *Heroides*, con il loro straniamento, offrono una critica di questa dissonanza, smascherando il velo di ipocrisia che la difende e sintonizzandosi con la parte femminile della società, quella che, attraverso un sistema di pene e ricompense, venne maggiormente influenzata dal corpus delle leggi matrimoniali di Augusto.

In che cosa consistevano queste leggi? ¹⁶⁵

La prima in ordine di tempo è la *Lex Iulia de Maritandis Ordinibus*, emanata nel 18 a.C. Questa legge prevedeva come pena per i celibi la perdita della *capacitas*, la legittimazione ad acquistare eredità e legati lasciati per testamento da persone che non fossero parenti. Erano considerati celibi gli uomini non sposati tra i 25 e i 60 anni e nubili le donne tra i 20 e i 50. Oltre alla *vacatio* dei beni ereditari, che venivano attribuiti all'erario, celibi e nubili dovevano rinunciare a partecipare a spettacoli e feste pubbliche. Le pene vennero probabilmente allargate agli sposati senza figli, come testimonia Cassio Dione (D.C. 56, 1-3, citato in Fayer 2005 p. 573-4):

Nella primavera del 9 d.c. Augusto, per festeggiare il ritorno di Tiberio [...] fece organizzare dei giuochi, durante i quali i cavalieri chiesero che venisse abrogata la legge "su coloro che non erano sposati né avessero figli"; Augusto allora riunì nel Foro tutti i cittadini, facendo mettere da una parte i celibi e dall'altra gli ammogliati con e senza prole, e resosi conto che questi ultimi erano molto meno rispetto ai celibi, ne fu profondamente rattristato.

Il 9 d.c. è anche l'anno in cui venne emessa la seconda legge matrimoniale su cui abbiamo maggiori informazioni, la *Lex Papia Poppaea*. Quest'ultima legge poneva ancora più in primo piano l'elemento femminile; come sottolinea Vettori, infatti: « le donne non erano coinvolte solo in qualità di destinatarie, ma anche come agenti della trasmissione. Uno dei presupposti della normativa era infatti costituito dalla capacità muliebre a trasmettere per testamento (testamenti *factio attiva*)» (p. 39). Sappiamo da Tertulliano (*Ap.* 4, 8) che la *Lex* imponeva di avere figli prima dell'età minima per il matrimonio imposta dalla *Lex Iulia*. Come

¹⁶⁵ Per una raccolta delle fonti giuridiche vd. Crawford 1996 [Crawford M. H., (1996), *Roman Statutes*, I-II, London.], 781-786 (*Lex Iulia de Adulteriis*); 801-809 (*Lex Iulia de Maritandis Ordinibus* e *Papia Poppaea*)

contrappeso, venne introdotto lo *Ius Trium Liberorum*, disposizione che segnò una pietra angolare nel percorso di emancipazione delle donne romane. Preoccupato dalla stasi demografica in cui versava la penisola italiana, con la *Lex Papia* Augusto reindirizzò il suo sistema di pene e benefici dal matrimonio alla generazione di prole. Non era infatti ovvio, come abbiamo potuto vedere poco sopra dall'episodio narrato da Cassio Dione, che uomini sposati fossero anche *patres*.¹⁶⁶ Per diventare *pater* o *mater* occorre avere almeno un figlio in vita che avesse raggiunto l'età della pubertà. Data l'altissimo tasso di mortalità infantile, poteva capitare che i figli fossero comunque generati, ma non sopravvivessero fino a quel punto. Equivalente di un figlio vivo in età puberale erano due figli morti impuberi dopo i tre anni o, in casi più sfortunati (ma comunque comuni) tre figli morti dopo l'ottavo o nono giorno. Oltre alla piena *capacitas*, la *Lex Papia* conferiva privilegi in ambito di diritto pubblico per ambo i sessi. I *patres* avevano una corsia preferenziale nelle candidature alle cariche pubbliche, tra cui anche il consolato, e l'esonero dagli uffici pubblici come la curatela e la tutela.

Per le donne che avessero avuto tre figli prima dei vent'anni era prevista la libertà perpetua della tutela. Lo *Ius Trium Liberorum* divenne così un traguardo molto ambito dalle donne in età imperiale. Riconosciuta la loro importanza in ambito patrimoniale e la loro sempre maggiore indipendenza in tal senso, che nella fase di passaggio dalla repubblica al principato, come abbiamo visto, aveva fatto la fortuna del *princeps* restauratore, Augusto seppe sfruttare questa tendenza ormai inevitabile piegandola alla sfera ecologica. In tal modo, si realizzava una doppia spinta verso l'emancipazione e, al tempo stesso, verso un consolidamento della tradizionale figura della *materfamilias*; le *Leges Iuliae* avevano riportato le donne a una (teorica) moralità tradizionale soprattutto attraverso le pene, la *Lex Papia* aveva rafforzato il suo principale ruolo sociale, quello parentale, attraverso le ricompense. Per riassumere, con le parole di Vettori (Vettori 2020 p. 51):

Una lettura analitica dei contenuti della normativa evidenzia dunque a chiare lettere come la capacità patrimoniale femminile fosse di fatto ostacolata solo in assenza di giuste nozze e di discendenti legittimi cui trasmettere il patrimonio. Al contrario, quand'era funzionale alla continuità e alla stabilità finanziaria della famiglia, alla ricchezza femminile il *princeps* sembra aver accordato un favore significativo, includendo specifiche disposizioni tese a tutelarne l'integrità, come dimostrano apertamente le norme in materia dotale, e un'amministrazione autonoma da parte delle donne, come evidenzia l'esenzione dalla tutela legata al *Ius liberorum*.

Come abbiamo potuto vedere in precedenza, però, la vita sessuale e privata dei coniugi era spesso finalizzata alla sola generazione di una discendenza. Le tensioni personali delle mogli a cui erano posti ostacoli morali e materiali (il rischio della

¹⁶⁶ Erano detti *orbi* gli uomini sposati, ma senza figli.

gravidanza, timore della punizione) alle relazioni sessuali al di fuori del matrimonio e gli uomini che potevano sfogare i propri impulsi su figure subalterne (schiave, prostitute, cortigiane...), sfaldavano la coppia, generando un rifugiarsi, con sempre maggior frequenza e da ambo le parti, in relazioni extraconiugali che Augusto decise di reprimere con forza emanando la *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis* (17 o 16 a.C.). in realtà, oltre alle motivazioni demografiche e matrimoniali, è possibile individuare anche in questo provvedimento una profonda attenzione all'aspetto patrimoniale ed economico. Oltre alla *relegatio in insulam*, infatti, le donne che si macchiavano del reato di *adulterium* subivano la *publicatio* dei loro beni, un terzo dei quali andava alle casse dello stato (Fayer 2005 pp. 212 – 221).

Motivazioni morali, economiche, demografiche e propagandistiche si mischiavano in una legislazione complessa, attraverso cui lo stato si introduceva nella vita personale e ne modificava le traiettorie. Rispetto alla penetrazione della guerra nella vita delle donne ateniesi (cfr. cap. 2.2), figlia di una mentalità rigida e sclerotizzata, siamo qui di fronte a una vera e propria strutturazione normativa che è ri-strutturazione morale, una biopolitica coattiva che può essere ben sintetizzata con le parole di Aline Rousselle (Rousselle 1990, p. 339):

Con le tre leggi, nel 18, nel 17 a.C. e nel 9 d.C., Augusto aveva rivoluzionato il diritto della famiglia romana. Egli obbligava gli strati superiori della società al matrimonio e alla procreazione, sanzionando le resistenze attraverso la decadenza dal diritto di successione. Incoraggiava le unioni legittime e affidava allo Stato il controllo sulla fedeltà delle spose, facendo contemporaneamente obbligo alla famiglia e ai vicini di denunciare gli adulteri sotto pena di subire una condanna di prossenetismo, con la conseguente perdita dello *status* di rispettabilità.

La doppia morale dell'età augustea, con tutte le sue incognite e le sue trasformazioni, generò sicuramente dissonanza nelle menti dei cittadini degli strati più alti, a partire dalla stessa famiglia di Augusto. Ovidio, poeta raffinato e colto, seppe muoversi con agilità in questo doppio codice, ironizzando su di esso e straniandolo per criticarlo, ma probabilmente fraintese le capacità interpretative dell'imperatore, e questo gli costò molto caro.

3.1.3 Calliope perde un metro: ironie, epica e il rapporto tra poesia e politica.

Il progetto di restaurazione morale di Roma voluto da Augusto si scontrò fin da subito con un clima profondamente mutato e sempre più lontano dall'antico *mos* che si intendeva resuscitare. Se ne era già accorto uno dei maestri spirituali di questa restaurazione rivoluzionaria, Cicerone, che nel *De re publica* (Cic., *Rep.*, I, 9)

denunciava la crescente disaffezione per la politica che serpeggiava nei cuori dei romani, tra i quali era ormai opinione diffusa che la virtù fosse da cercare piuttosto nell'*otium* e nel distacco dagli affari pubblici. (cfr. Borgna 2016, pp. 59-60).¹⁶⁷ La risposta emotiva alle leggi matrimoniali comprendeva al suo interno un "sentimento del contrario" che spesso sfociava in aperta ironia nei confronti del *princeps*, reo di essere il primo di tutti a creare scappatoie che permettessero di aggirare le disposizioni. Per esempio, nel 9 a.C. fece concedere in via eccezionale dal senato lo *ius trium liberorum* alla moglie Livia, che di figli ne aveva due, Tiberio e Druso, generati entrambi dalle prime nozze con Tiberio Claudio Nerone. Sappiamo da storici successivi che non era infrequente fare ironia sulle contraddizioni che avvolgevano la figura stessa del principe. Nel II secolo d.C., Cassio Dione rifletteva, nella sua *Storia Romana*, sull'ambiguità di Augusto, figura divisa tra l'esemplare modello pubblico di attitudine politica e istituzionale e l'uomo ambiguo del suo privato. La distanza temporale e la particolare situazione dell'impero nel II secolo hanno sicuramente giovato al rigore dell'analisi di Cassio Dione, che cerca di leggere in un'ottica di complementarità i due lati dell'imperatore, ma lo stesso non si poteva dire dei contemporanei di Augusto. È lo stesso Dione a raccontarci uno dei momenti in cui questa ambiguità divenne motivo di sarcasmo, forse di riso. Il contesto, è ormai facile prevederlo, è quello della discussione in senato della *Lex Iulia* (D.C., 54, 16, 3-5)¹⁶⁸:

[3] κἀν τούτῳ καταβολῆσεως ἐν τῷ συνεδρίῳ περί τε τῆς τῶν γυναικῶν καὶ περί τῆς τῶν νεανίσκων ἀκοσμίας, πρὸς ἀπολογίαν δὴ τινα τοῦ μὴ ῥαδίως δι' αὐτὴν τὰς τῶν γάμων συναλλαγὰς ποιῆσθαι, γενομένης, καὶ ἐναγόντων αὐτὸν καὶ ἐκείνην ἐπανορθῶσαι χλευασμῷ ὅτι πολλαῖς γυναιξίν ἐχρήτο, [4] τὸ μὲν πρῶτον ἀπεκρίνατο αὐτοῖς ὅτι τὰ μὲν ἀναγκαιότατα διώρισται, τὰ δὲ λοιπὰ ἀδύνατόν ἐστιν ὁμοίως παραδοθῆναι, ἔπειτα δὲ ἐκβιασθεὶς εἶπεν ὅτι 'αὐτοὶ ὀφείλετε ταῖς γαμεταῖς καὶ παραινέειν καὶ κελεύειν ὅσα βούλεσθε: ὅπερ που [5] καὶ ἐγὼ ποιῶ.' ἀκούσαντες οὖν ταῦτ' ἐκεῖνοι πολλῶ μᾶλλον ἐνέκειντο αὐτῷ, βουλόμενοι τὰς παραινέσεις ἅς τῇ Λιουίᾳ παραινέειν ἔφη μαθεῖν. καὶ ὃς ἄκων μὲν, εἶπε δ' οὖν τινα καὶ περί τῆς ἐσθῆτος καὶ περί τοῦ λοιποῦ κόσμου τῶν τε ἐξόδων καὶ τῆς σωφροσύνης αὐτῶν, μηδ' ὀτιοῦν φροντίσας ὅτι μὴ καὶ τῷ ἔργῳ αὐτὰ ἐπιστοῦτο.

[Nel frattempo in senato si alzarono voci di disappunto sulla sregolatezza di vita delle donne e dei giovani uomini, addotta come pretesto per la riluttanza di costoro a contrarre il vincolo matrimoniale; quando indussero il principe a moralizzare anche questa pratica, alludendo ironicamente ai suoi intimi rapporti con molte donne, (4) inizialmente rispose loro che le disposizioni più urgenti erano state definite, ma che però era impossibile stabilire per decreto tutte le restanti misure con lo stesso sistema; in un secondo momento, messo alle strette, dichiarò:

¹⁶⁷ Fu Catullo il primo, rivoluzionario esempio di questo rifiuto dell'impegno politico per dedicarsi all'amore, peraltro di una donna di ceto altissimo e sposata con un console!

¹⁶⁸ Riporto la traduzione di Alessandro Stroppa per l'edizione BUR Rizzoli, Milano, 1998. Il testo greco è tratto dall'edizione del 1914 di William Heinemann, Harvard University Press. London-New York.

«Dovreste essere voi stessi ad ammonire le vostre mogli e ad ordinare loro quello che volete, proprio come faccio io». (5) Quando sentirono queste parole, i senatori lo pressarono con domande sempre più insistenti, desiderosi di sapere quali fossero gli ammonimenti che egli rivolgeva a Livia. Il principe, sebbene con riluttanza, rivelò alcuni consigli sul modo di vestire delle donne, sugli altri ornamenti, sul contegno che devono mantenere quando escono di casa e sulla loro sobrietà, senza tuttavia aver considerato che il suo comportamento non offriva credito alle sue parole.]

La lettura di Cassio Dione, per quanto scaturita da un'ottica conciliatrice e lontana, comunque trasmette l'ironia con cui spesso i contemporanei reagirono alle disposizioni del *princeps*. Il dato è importante e da tenere a mente. L'epoca augustea riverbera anche nella figura dell'imperatore di dissonanze e contrasti che vengono affrontati con l'arma smascheratrice di un comico che necessita di nuovi percorsi attraverso cui farsi strada rispetto a quanto avveniva con la commedia ad Atene. Commentando il brano di Cassio Dione, Adam Kemezis sottolinea come anche a distanza di quasi due secoli e in un'opera che concepisce Augusto come modello, quest'ultimo, con le sue costanti contraddizioni, appaia come un nucleo ironico (Kemezis 2007 p. 273):

The episode of the marriage-laws is an example of the narrative reinforcing that distinction. It is in this sense that Augustus is an ironic paradigm. The episode means quite different things at different levels of reading. In isolation, it is a story of an unsuccessful but worthy attempt to deal with a social problem; in its immediate context, it becomes that of a hypocritical ruler trying by legislation to set standards that he undermines by his own example; in the overall scheme of Dio's work, it describes the working of a new political system, and the soundness of that system in spite of the failings of the individuals who operate it.

Troviamo questo Augusto indaffarato, quasi affannato nel suo tentativo di induzione di conformità, in un elogio intessuto per il *princeps* dallo stesso Ovidio. Elogio non disinteressato, poiché figlio della *relegatio* del poeta a Tomi, da cui scrive una missiva in distici elegiaci all'imperatore. Parlo di *Tristia* II, eccezionale sforzo di difesa della propria arte e di quell'*Ars* che costò cara ad Ovidio, ma al tempo stesso lezione di ermeneutica impartita alla massima autorità dello stato di cui mi sento di proporre una lettura programmatica in vista delle analisi che occuperanno il prossimo capitolo. L'imperatore è un interlocutore complesso, in grado di decidere della vita di chi scrive, in una sproporzione totale tra autore e lettore che svuoterebbe il primo del proprio potere etimologicamente derivato, ma in poesia Ovidio rimane l'*auctoritas* e con abile mestiere continua imperterrita a giocare con il doppio, svelando le incongruenze di Augusto mentre lo elogia:

*denique, ut in tanto, quantum non extitit umquam,
corpore pars nulla est, quae labet, imperii,
urbs quoque te et legum lassat tutela tuarum
et morum, similes quos cupis esse tuis.*

*non*¹⁶⁹ *tibi contingunt, quae gentibus otia praestas,*
*bellaque cum multis inrequieta geris.*¹⁷⁰

E infine, perché in tanto domino, quanto mai ci fu
Non vi sia alcuna parte che vacilli,
anche la città e la tutela delle tue leggi ti affaticano
e dei costumi, che desideri siano simili ai tuoi.
Non ti godi gli ozii che doni alle genti,
e contro molti conduci guerre irrequiete.

Il dominio di Augusto e di Roma sul mondo, che la propaganda voleva pacificato e ormai stabile, sembra, da questi versi, costantemente punto ai suoi confini dalle incursioni dei popoli barbari. Ovidio ne offre, nei versi precedenti a questi, un ampio catalogo, soffermandosi sulla loro violenza, che tiene sempre sulle spine l'imperatore e lo costringe a mille affanni per difendere la pace istituita. Da questi versi, Augusto pare tanto un eroe che si è caricato il peso della serenità del mondo sulle spalle quanto un irrequieto paranoico. In città, la sua fatica continua, anche se potrebbe cessare, ma il nemico ora non sono le armi, bensì i costumi. Alessandro Barchiesi offre un commento importante di questo passo (Barchiesi 1993 p.164):

L'allitterazione marca una fatica nuova e forse anche una tensione, una crisi nel consenso. Affermare le leggi sul matrimonio e sui comportamenti sessuali "affatica" il tutore della morale. I *mores* dell'Italia sembrano riluttare ad assimilarsi a quelli di Augusto - e fra i *mores* non omologati i lettori contemporanei potevano inserire spinosi esempi tratti dalla casa dei Cesari.

Forse è in questo dato biografico che è possibile identificare la paranoia con cui Augusto si fece lettore e interprete dell'*Ars Amatoria*, ma c'è un'ulteriore contraddizione: Secondo Ovidio, Augusto non ha letto l'opera, altrimenti saprebbe, stando ad Ovidio, che non poteva in alcun modo dirsi pericolosa per la morale dei romani. La posizione del principe non è quella di un interprete capace, e per questo Ovidio gli offre in *Tristia* II una vera e propria lezione di ermeneutica. Occorre però anche rendersi conto che, come sottolinea Barchiesi, il principale destinatario di questa elegia, Augusto, non è stato in grado di leggere l'*Ars*, e quindi «fra i potenziali lettori di *Tristia* II, è il più svantaggiato» (Barchiesi 1993, p.165).

Forte di questa consapevolezza, Ovidio costruisce l'impianto difensivo della sua *Ars* tracciando un sottile confronto tra la sua opera e quelle dei poeti della tradizione romana. Se l'*Ars* è un'opera degna di essere censurata, lo si deve tutto

¹⁶⁹ Wheeler: nec. Owen: non

¹⁷⁰ Ov, *Tr.*, 231-6. Per *Tristia* riporto il testo dell'edizione a cura di Arthur Leslie Wheeler. Cambridge, MA. Harvard University Press. 1939, con alcune variazioni dal testo di Owen, Oxford 1915, che provvederò a segnalare. Le traduzioni sono mie.

alle sue premesse, al paratesto, dato che Augusto sembrerebbe essersi fermato ad esso:

*sic igitur carmen, recta si mente legatur,
constabit nulli posse nocere meum.
«at quasdam vitio.» quicumque hoc concipit, errat,
et nimium scriptis arrogat ille meis.¹⁷¹*

se si fosse letto il mio carne con mente lucida
si sarebbe capito che: non poteva nuocere a nessuno!
«ma ne ho corrotta qualcuna». Chiunque pensi questo, sbaglia,
e dà troppo peso ai miei scritti.

Gli interpreti dell’*Ars* condizionati dal pregiudizio paratestuale dovrebbero allora allargare lo sguardo alle opere pubbliche, che in qualche modo spingono i romani e le romane all’ adulterio. Costruendo un implicito parallelo tra la propria autorità poetica e quella politica di Augusto, Ovidio enumera una serie di luoghi pubblici, edificati da Augusto o da lui protetti, in cui era possibile sedurre e venir sedotti (vv. 279-316): il teatro, il circo, i portici e perfino i templi, dove è possibile rammentare le mille avventure erotiche degli dei. Si tratta , peraltro, di tutti luoghi suggeriti nel primo libro dell’*Ars Amatoria* come terreno di conquista per ogni baldanzoso giovane, come ricorda anche Barchiesi (Barchiesi 1993 p.167):

Il parallelo è stimolante, dato che, nella Roma del 9 d.C, quasi tutte queste opere pubbliche sono emanazione più o meno diretta del principe e della sua casa: a Ovidio autore dell’*Ars* corrisponde Augusto autore di Roma. Entrambi sono al di sopra di ogni sospetto. Ma c’è un problema: la frequentazione di opere pubbliche a scopo di lussuria è esattamente il tema della prima sezione didascalica dell’*Ars*, 1, 67-100. La citazione letterale di *Ars*. 1, 31-34, il proemio, è un forte segnale e un invito a proseguire nella comparazione.

La chiusura di questa sezione è all’insegna dell’intertestualità: Ovidio evoca Virgilio inserendo, nella sua lista di amori tra dei, quello di Venere per Anchise, da cui nacque Enea:

*In Venerem Anchises, in Lunam Latmius heros,
in Cererem lasion, qui referatur, erit.
omnia perversae possunt corrumpere mentes;
stant tamen illa suis omnia tuta locis.¹⁷²*

Ad Anchise per Venere, all’eroe Latmio per la Luna,
a lasio per Cerere: ci sarà sempre chi si ricorderà di questi.

¹⁷¹ Ov., *Tr.*, II, 275-8

¹⁷² Ov. *Tr.*, II, 299-302. Arthur: ,.

Ogni perversione può corrompere la mente;
eppure quelle cose rimangono ferme al loro posto.

La citazione a Venere e Anchise si inserisce in una rete di rimandi intertestuali attraverso cui Ovidio scardina l'opinione diffusa sui maggiori poemi della romanità. Anche in Ennio, anche in Lucrezio ci sono versi d'amore sconvenienti, e così anche Virgilio. La stessa storia di Roma andrebbe rivista alla luce della risposta alla domanda che Ovidio, parlando degli *Annales* di Ennio pone ai versi 259-260: chi ha reso madre Ilia? La risposta, ancora una volta, chiama in causa Virgilio (Barchiesi 1994 p. 17):

C'è però un segnale rivelatore: se ci diamo la pena di saturare il facile quiz storico di 2,260 «da chi è stata resa madre Ilia?» otteniamo come risposta «Marte», cioè esattamente il dio indicato poi in 2,423 come tema di canto incensurabile per gli *Annales*. Certo, l'accostamento fra Marte *gravis Ennius* parla questa volta di epica solenne e non di concessioni erotiche. Ma per una strana coincidenza il linguaggio di 423 Martem cecinit *gravis* ricorda da vicino un noto verso dell'Eneide (1,273): Marte *gravis* geminana partu dabit Ilia prolem

L'*Eneide* di Virgilio, esempio moderno di un poema rigoroso e in esametri, monolitica rappresentazione del rigore augusteo, viene sottoposta a una rilettura obliqua da parte di Ovidio, che ne sottolinea la forte carica elegiaca sottostante. Annullando la distanza tra epica ed elegia, ecco che Augusto viene messo di fronte al suo poema nazionale per scoprirlo pieno di eros a sua insaputa (si veda Barchiesi 1993 p.170). L'allusione diventa menzione diretta verso la fine del componimento:

*Et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor
Contulit in Tyrios arma virumque toros,
nec legitur pars ulla magis de corpore toto,
quam non legitimo foedere iunctus amor.*¹⁷³

E tuttavia anche quel felice autore della tua Eneide
Condusse nei letti di Tiro le armi e l'eroe,
e nessuna altra parte di tutto il poema è più letta
di quella in cui amore è congiunto in un legame non legittimo

La parola riportata, in questo caso tratta dal primissimo verso del poema di Virgilio (*arma virumque...*), viene ricontestualizzata in maniera ironica, grattata ai lati e levigata perché si incastri nel pentametro. È quindi possibile parlare, anche in questo caso, di un programmatico straniamento operato dall'autore delle *Heroides*. Abbattendo la distanza tra i generi, Ovidio scopre l'elegia nell'epica, gioca anche visivamente con il metro scelto per i suoi carmi, il distico, con quel

¹⁷³ Ov., *Tr.*, II, 533-6

pentametro che sgambetta sotto l'esametro epico e altisonante riportandolo a un tono più basso e di gusto alessandrino:

con un vero colpo di teatro Ovidio inventa una retorica in cui la gerarchia del principato viene reintegrata a livello formale: la forma del distico diventa la formalizzazione di un rapporto di potere, serio su frivolo, morale su immorale, controllo su licenza, pubblico su privato, proprio come, nel codice metrico che distingue questo genere, esametro su pentametro (Barchiesi 1993, p.162).

Si tratta a mio avviso di una manipolazione creativa della dissonanza che permeava l'atmosfera della Roma Augustea. In questo modo, *Tristia II* diventa per noi il manifesto di un vero e proprio procedimento di straniamento di un genere, l'epica, che è alto portavoce di un'intera mentalità. Al contrario di Virgilio, che in esametri ha cantato l'amore deliziosamente ellenistico tra Enea e Didone, Ovidio osa, nelle *Heroides*, trascinando nell'elegia i personaggi della tradizione epica. Fondamentali, in tal senso, i versi 371-406 di *Tristia II*, dove appaiono alcune delle protagoniste delle *Heroides*:

*Ilias ipsa quid est aliud nisi adultera, de qua
inter amatorem pugna virumque fuit?
quid prius est illi flamma Briseidos, utque
fecerit iratos rapta puella duces?
aut quid Odyssea est nisi femina propter amorem,
dum vir abest, multis una petita procis?
quis nisi Maeonides, Venerem Martemque ligatos
narrat, in obsceno corpora presa toro?
unde nisi indicio magni sciremus Homeri
hospitis igne duas incaluisse deas?
omne genus scripti gravitate tragoedia vinci.
haec quoque materiam semper amoris habet,
num quid in Hippolyto, nisi caecae flamma novercae?
nobilis est Canace fratris amore sui.
quid? non Tantalides, agitante Cupidine currus,
Pisaeam Phrygiis vexit eburnus equis?
tingueret ut ferrum natorum sanguine mater,
concitus a laeso fecit amore dolor.
Fecit amor subitas volucres cum paelice regem,
quaeque suum luget nunc quoque mater Ityn.
si non Aërophen frater sceleratus amasset,
aversos Solis non legeremus equos.
Impia nec tragicos tetigisset Scylla cothurnos,
ni patrium crinem desecuisset amor.
qui legis Electran et egentem mentis Oresten,
Aegisthi crimen Tyndaridosque legis.
nam quid de tetrico referam domitore Chimaerae,
quem leto fallax hospita paene dedit?*

*quid loquar Hermionen, quid te, Schoeneia virgo,
teque, Mycenaeo Phoebas amata duci.
quid Danaen Danaesque nurum matremque Lyaei
Haemonaque et noctes cui coiere duae?*¹⁷⁴

La stessa Iliade che cos'è, se non un'adultera
Per cui si scatenò una guerra tra amante e marito?
E all'inizio cosa c'è, se non l'amore per Briseide,
fanciulla dal cui rapimento nacque l'ira dei comandanti?
E che cos'è l'Odissea, se non una donna sola,
mentre il marito è lontano, richiesta per amore da molti pretendenti?
Chi se non il poeta di Meonia canta Venere e Marte legati
Con i corpi avvinti nell'oscuro letto?
Da chi sapremmo, se non da un indizio del grande Omero
Che due dee furono prese d'amore per un ospite?
La tragedia supera per serietà ogni genere scritto,
ma comunque anche essa ha sempre l'amore per materia.
Cosa c'è infatti nell'Ippolito, se non l'amore di una cieca matrigna?
Nobile è Canace per l'amore verso suo fratello.
Che poi? Non portò via l'eburneo Tantalide la figlia di Pisa
Su cavalli frigi, mentre Amore conduceva il carro?
Il dolore provocato da un amore offeso fece sì che una madre
Tingesse il ferro del sangue dei figli.
L'amore trasformò d'un tratto in uccelli il re con l'amante
E quella madre che ancora piange il figlio Ite.
Se il fratello scellerato non avesse amato Erope,
non si leggerebbe dei cavalli del sole voltati all'indietro.
Né i coturni della tragedia l'empia Scilla avrebbe vestito,
se l'amore non le avesse fatto recidere il capello del padre.
Tu che leggi di Elettra e di Oreste furibondo nella mente
Leggi del crimine di Egisto e della Tindaride.
E che cosa dirò del domatore della Chimera
Che l'ospite menzognera quasi mandò a morte?
Cosa direi di Ermione, cosa di te, vergine figlia di Scheneo?
E di te, sacerdotessa di Febo amata dal re dei Micenei?
E di Danae e della nuora di Danae e della madre di Lioe
E di Emone e di quella per cui due notti si unirono?

L'elenco, procedendo nei versi successivi, menziona anche Laodamia e Protesilao, Teseo, Protesilao, Eracle e Iole. Tutti personaggi presenti nelle *Heroides*, incarnazioni di questo programmatico straniamento del mito attraverso l'amore, della politica attraverso il disimpegno. Nonostante l'elegia, come la commedia, sia un genere di registro più basso rispetto al corrispettivo epico o tragico, non troviamo in essa nessun tipo di abbassamento della materia mitica. È questo uno

¹⁷⁴ Ov, Tr., II, 371-406

snodo fondamentale della comparazione presentata in questo saggio: la commedia di Aristofane può permettersi di inscenare il quotidiano, ma lo stesso non può dirsi dell'elegia delle *Heroides*. Eppure, Ovidio ha già scritto poesie del quotidiano negli *Amores*. La sua scelta di fare dell'epica materia elegiaca risponde a una necessità critica che solo il concetto di straniamento può aiutare a comprendere al meglio. Inserendosi nel politico attraverso l'estetico, lo critica e ne svela le contraddizioni e le ipocrisie e quindi lo rinnova attraverso una proposta etica nuova. Poeta di formazione alessandrina, puro seguace di Callimaco (maestro evocato qui con il riferimento al pacifico re Batto, da cui il poeta degli *Aitia* sosteneva di discendere), Ovidio opera una fusione di alto e di basso, di epico e di quotidiano, straniando quelle rigide divisioni che formavano le fondamenta dell'ideologia augustea e che gli costarono la *relegatio*. Come scrive Barchiesi, quello di Ovidio è un «Callimaco politicizzato» che sfuma i confini, gioca con l'intrusione del pubblico nel privato per introdurre il privato nel pubblico e si fa beffe delle rigide divisioni (Barchiesi 1994, p. 31-32):

Pensiamo spesso che sia un nostro diritto fissare espliciti confini tra poetica e politica, ritagliando campi in opposizione fra loro. Ma questa operazione è pur sempre sotto nostra responsabilità: siamo noi a creare la separazione, con una decisione preliminare, ad esempio quando assegniamo Augusto alla politica e Callimaco all'estetica. Praticando queste distinzioni nella poesia di Ovidio si può arrivare a perdere molto, perché la lettura ravvicinata dimostra spesso che «Augusto» può essere anche una questione estetica e «Callimaco» un'istanza politica.

Il programma poetico di Ovidio si riassume quindi in un solo distico:

*Est et in obscenos commixta tragoedia risus
Multaque praeteriti verba pudores habet.*¹⁷⁵

La tragedia è anche mischiata con risa triviali
e ha molte parole che offendono il pudore.

Delineato un profilo storico, biografico e poetico, possiamo ora addentrarci nell'esame di quest'opera, consapevoli della complessità dello sfondo da cui emerge e consci delle dissonanze che abitavano la mente del lettore, ma anche forti del fatto che «vale la pena di rileggere i testi ovidiani senza troppo preoccuparsi di distinzioni preventive, confini sicuri tra poetica e politica, serietà e ludico.» (Barchiesi 1994 p.34).

¹⁷⁵ Ov., *Tr.*, 409-410

3.1.4 Bibliografia

FONTI PRIMARIE

Ovidio. *Tristia*. A cura di Arthur Leslie Wheeler. Cambridge, MA. Harvard University Press. 1939

Plutarco. *Vite Parallele: Demostene e Cicerone*. a cura di Bernadotte Perrine: Plutarch. *Plutarch's Lives*, Vol. VII. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1919

Cassio Dione. *Storia Romana*. A cura di William Heinemann, Harvard University Press. London-New York. 1914

FONTI SECONDARIE

Aaronson, E., e James Merrill Carlsmith. 1963. «Effect of the severity of threat on the devaluation of forbidden behavior». *Journal of Abnormal and Social Psychology* 66: 177–81.

Barchiesi, Alessandro. 1993. «Insegnare ad Augusto: Orazio, Epistole 2, 1 e Ovidio, *Tristia* II». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, fasc. 31: 149–84. <https://doi.org/10.2307/40231043>.

———. 1994. *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*. Bari: Laterza.

Barker, Pat. 2018. *The Silence of the Girls*. First United States edition. New York: Doubleday.

Bettini, Maurizio. 2022. *Roma, città della parola: oralità, memoria, diritto, religione, poesia*. Saggi 1025. Torino: Giulio Einaudi editore.

Borgna, Alice. 2016. «Augusto al potere: mores, exempla, consensus.» In *Princeps legibus solutus*, di Alberto Maffi. Milano: Giappichelli.

Cantarella, Eva. 1981. *L'ambiguo malanno: condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Universale scienze sociali. Roma: Editori Riuniti.

———. 1985. *Tacita Muta - La donna nella città antica*. Roma: Editori Riuniti.

Fayer, Carla. 2005. *La Familia Romana. 2. Sponsalia, Matrimonio, Dote*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

- Festinger, Leon, e James Merrill Carlsmith. 1959. «Cognitive Consequences of Forced Compliance». *Journal of Abnormal and Social Psychology* 58: 203–10.
- Finley, M. 2008. «The Silent Women of Rome». In , 147–60. <https://doi.org/10.1002/9780470756188.ch5>.
- Harmon-Jones, Eddie, e Judson Mills. 2019. «An introduction to cognitive dissonance theory and an overview of current perspectives on the theory». In *Cognitive dissonance: Reexamining a pivotal theory in psychology, 2nd ed*, a cura di Eddie Harmon-Jones, 3–24. Washington, DC, US: American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/0000135-001>.
- Kemezis, Adam M. 2007. «Augustus the Ironic Paradigm: Cassius Dio's Portrayal of the Lex Julia and Lex Papia Poppaea». *Phoenix* 61 (3/4): 270–85.
- La Penna, Antonio. 1963. *Orazio e l'ideologia del principato*. Torino: Einaudi.
- . 1977. *L'integrazione difficile. Un profilo di Propertio*. Torino: Einaudi.
- Linder, D. E., J. Cooper, e E. E. Jones. 1967. «Decision Freedom as a Determinant of the role of Incentive Magnitude in Attitude Change.» *Journal of Personality and Social Psychology* 6: 245–54.
- Rousselle, Aline. 1990. «La politica dei corpi». In *L'Antichità*, a cura di Pauline Schmitt Pantel, 1:317–72. Storia delle donne in Occidente. Roma-Bari: Laterza.
- Syme, Ronald. 1939. *La rivoluzione romana*. A cura di Giusto Traina e Arnaldo Momigliano. Nuova edizione e Introduzione di Giusto Traina. Piccola Biblioteca Einaudi Storia, N.S., 622. Torino: Einaudi.
- Thomas, Yan. 1990. «La divisione dei sessi nel diritto romano». In *L'Antichità*, a cura di Pauline Schmitt Pantel, 1:103–76. Storia delle donne in Occidente. Roma-Bari: Laterza.
- Vettori, Giulia. 2020. «Non solo moglie e madre. La “materfamilias” come soggetto patrimoniale nella legislazione etico-matrimoniale di Augusto». *EUGESTA* 10: 30–88.

Capitolo 3.2

3.2.1 Tradire due generi: le *Heroides* tra convenzione epistolare e tradimento dell'elegia.

Virgilio, il poeta della *restauratio*, della nuova romanità fortemente voluta da Augusto. Lo abbiamo già incontrato nel capitolo precedente, quando, in *Tristia* II, aleggia lungo tutto il discorso di Ovidio come un fantasma, evidente prova delle contraddizioni del *princeps*. Non è la prima volta che Ovidio evidenzia la forte ispirazione erotica e callimachea che si nasconde sotto gli epici esametri del poeta dell'*Eneide*. Infatti, in maniera analoga a quanto visto nella lettera ad Augusto, Virgilio compare con una perifrasi anche in un passo che molto probabilmente non era stato letto o ben interpretato dall'imperatore. Ci troviamo nel terzo libro dell'*Ars Amatoria*, l'ultimo, dedicato all'iniziazione delle donne romane all'arte della seduzione. Istruendole sulla conoscenza di poeti e poesie di pregiata fattura e squisita ispirazione, da Callimaco ad Anacreonte («vecchio amante del vino») fino ai più recenti elegiaci romani, Ovidio afferma:¹⁷⁶

*Sit tibi Callimachi, sit Coi nota poetae,
sit quoque vinosi Teia Musa senis;
nota sit et Sappho (quid enim lascivius illa?)
cuive pater vafri luditur arte Getae;
et teneri possis carmen legisse Properti
sive aliquid Galli sive, Tibulle, tuum
dictaque Varroni fulvis insigna villis
velleræ germanae, Phrixæ, querenda tuae;
et profugum Aenean, altae primordia Romae,
quo nullum Latio clarius extat opus;*¹⁷⁷

Ti sia nota la poesia di Callimaco, quella del poeta di Coi,
e pure la musa di Teo, del vecchio amante del vino;
e ti sia nota anche Saffo (cosa c'è di più lascivo di questa?)
o quella in cui il padre viene beffato dall'arte dello scaltro Geta;
e possa tu leggere le poesie del dolce Properzio
o qualcosa di Gallo o delle tue, mio caro Tibullo
e il vello narrato da Varrone, famoso per la lana d'oro
per il quale, o Frisso, dovette lamentarsi tua sorella;
e il fuggiasco Enea, basamento dell'alta Roma,

¹⁷⁶ Riporto l'edizione di Kennedy, Oxford, 1975

¹⁷⁷ *Ov., Ars.*, 329-338

per il quale nel Lazio non vi è opera più nota.

La costruzione dell'elenco è ponderata e ben calibrata: Ovidio non si limita solamente a istruire la donne della nobiltà romana, ma costruisce un *climax* in grado di giustificare e spiegare la presenza del poema nazionale in questa lista di poeti d'amore. Il climax ascendente parte con il poeta modello dell'ellenismo, Callimaco, continua con dei lirici arcaici, Saffo e Anacreonte, i cui ritmi erano stati ripresi dai *neoteri* latini, e Menandro, modello per la commedia latina. Il comico della commedia nuova si fa modello di un discorso basso, calato nella quotidianità della vita cittadina. Ad esso seguono quindi gli elegiaci latini, Propertio, Tibullo e Gallo, per terminare con Varrone Atacinio, la cui traduzione delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio costituisce un ponte tra tutta la tradizione appena citata e l'autore successivo, Virgilio. Quest'ultimo appare dunque come l'apice del climax, ma Ovidio non si ferma qui. Nei versi successivi, infatti, Virgilio viene incluso con ancora più forza nel canone ellenistico attraverso la citazione di un ultimo autore: Ovidio stesso.

È in questi versi che troviamo, inoltre, un riferimento molto importante alle *Heroides*. Rifacendosi al *topos* della poesia eternatrice, unica garanzia di sopravvivenza a se stessi, Ovidio afferma fieramente di aver inaugurato un genere letterario nuovo, senza precedenti:

*fortisan et nostrum nomen miscebitur istis
nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis
atque aliquis dicet: «Nostrum lege culta magistri
carmina, quis partes instruit ille duas,
deve tribus libris, titulo quos signat AMORUM,
elige, quod docili molliter ore legas,
vel tibi composita cantetur EPISTULA voce:
ignotum hoc aliis ille novavit opus».*¹⁷⁸

Forse anche il mio nome sarà mescolato a questi
e i miei scritti non saranno gettati nel Lete
e forse qualcuno dirà: «leggi i raffinati versi
del nostro maestro, con i quali istruisce i due sessi,
o scegli qualcosa dai tre libri, che chiamò AMORI,
che tu possa leggere mollemente, con dolce voce,
o venga declamata da te con voce adatta una LETTERA:
egli inventò questo genere ignoto agli altri».

Il passo è di fondamentale importanza per entrare all'interno dell'analisi dell'opera. Proprio come affermava Aristofane (cfr. cap. 2.3), anche Ovidio è

¹⁷⁸ Ov., *Ars.*, 339-346

consapevole di essere un innovatore alla ricerca di forme oblique e spiazzanti attraverso cui veicolare nuovi modi di vedere il mondo. Occorre a mio parere sottolineare come Ovidio seppe inventare un genere in un'epoca orientata ormai verso la codificazione delle forme artistiche e in un contesto, quello romano, che aveva innovato pochissimo dal punto di vista poetico rispetto ai modelli greci. Ma l'unicità delle *Heroides* non è da riconoscere solo in campo estetico: Ovidio scelse infatti due generi ben precisi per la sua opera, l'epistolografia e l'elegia. Una scelta non casuale, poiché, come afferma Antonella Arena (Arena 1995 pp.823-824):

Riguardo l'aspetto formale, un antecedente delle *Heroides* è individuabile nella poesia erotica alessandrina di argomento mitologico, sicché possiamo ritenere che Ovidio desse nuova vita ad un genere poetico di matrice ellenistica proprio nel momento in cui Augusto, in piena opera di restaurazione degli *antiqui mores*, intendeva prendere le distanze dagli ideali alessandrini i quali, in campo letterario, trovavano la massima espressione nella personalità e nella poetica callimachea [...]. A questo punto mi sembra opportuno sottolineare come, tanto nella letterature greca quanto in quella romana, le uniche opere le quali possano essere considerate modelli ispirativi per le *Heroides* si presentino in qualche maniera contrastanti rispetto alle direttive augustee.

La novità del genere delle *Heroides* può essere messa in discussione dal verbo utilizzato dal poeta, *novo*, che può significare sia "invento" che "rinnovo", ma come afferma Fulkerson in una sua introduzione all'opera (Knox 2009 p.81):

with this statement Ovid seems to be claiming originality, but he may merely claim, as do so many Latin authors, to be inventing a Roman form of literature known only to the Greeks. There is, however, no extant model of the *Heroides* in Greek literature.

Tra i modelli delle epistole delle eroine di Ovidio vi è da citare senza ombra di dubbio Properzio, la cui elegia IV, 3 altro non è che una lettera di argomento erotico scritto da una moglie, Aretusa, al marito Licota, costretto lontano da casa a causa della guerra.

Comprendere come quest'opera possa essere stata straniante per i suoi lettori richiede una preliminare conoscenza delle aspettative che essi nutrivano nei confronti dei due generi mescolati in essa. Ritengo infatti che anche le *Heroides* possano essere comprese al meglio facendo riferimento al concetto aristotelico di εἰκός. Ovidio articola la propria strategia testuale attraverso un triplo tradimento delle aspettative del suo Lettore Modello: proprio come i tragici, egli stravolge il mito, riempiendo creativamente i *blanks* lasciati dalle storie tradizionali e capovolgendone il punto di vista; inoltre, stravolge le aspettative legate alla quotidiana e diffusa pratica epistolare; infine, stravolge la stessa elegia, ribaltando un genere che già si mostrava anticonformista e opposto ai *mores* romani.

L'empatia del lettore viene ottenuta proprio grazie alla forma epistolare di queste poesie. Infatti, la missiva aveva nel mondo romano una valenza diversa

rispetto a quella odierna. Per comprendere come si generasse empatia verso le eroine nel lettore, si può fare riferimento al concetto di *débrayage*.

3.2.1.1 Quando ti scrivo sei con me: prassi epistolare e *débrayage* ovidiano

Scrivere una lettera, nell'antica Roma, era una pratica piuttosto comune tra gli esponenti dell'alta società, ma vincolata a un'esigenza momentanea, legata alla distanza o all'assenza dall'*urbs* per un tempo più o meno lungo. Nel suo *Cicero in Letters: epistolary relations of the Late Republic* (White 2012), Peter White sottolinea come la prassi epistolare rappresentasse una scelta di ripiego alla conversazione faccia a faccia. Le conseguenze di questa gerarchia comunicativa sono diverse, ma è mia intenzione soffermarmi solo su alcune di esse, che ritengo necessarie a comprendere alcuni aspetti stranianti delle *Heroides*.

Per prima cosa, la vera e propria pratica della scrittura e dell'invio di una missiva. Erano diversi i supporti su cui si scriveva una lettera, ma il più comune e maneggevole era il foglio di papiro, su cui il mittente o il suo segretario, a cui la lettera veniva dettata, tracciavano un messaggio caratterizzato da alcune forme fisse piuttosto peculiari, seppur simili a quelle odierne. L'intestazione si diversificava dal testo per la presenza della terza persona invece che della prima, che compariva però nel corpo della missiva. In calce, non vi era firma del mittente, ma solo dei saluti formulari, il più noto dei quali era il *vale* con cui si augurava salute al destinatario. La scrittura del messaggio implicava, poi, un'attenzione peculiare per il punto di vista di chi stava leggendo la lettera, motivo per cui i verbi in prima persona compaiono al perfetto anche per indicare azioni o movimenti che si sarebbero svolti dopo la scrittura, ma prima della possibile lettura della lettera da parte del destinatario (White 2012, p. 78). Questa attenzione al destinatario era motivata dalle lunghe distanze spazio temporali che spesso intercorrevano tra la scrittura di una lettera e la sua ricezione. Queste limitazioni gravavano anche sulla spedizione stessa. Non essendo presente un vero e proprio sistema postale, a Roma era abitudine affidare la lettera ad amici o conoscenti comuni, oppure a schiavi. In ogni caso, era prerogativa di chi partiva e si allontanava dalla città organizzare un sistema in grado di renderlo un destinatario raggiungibile e sempre connesso con i fatti di attualità (White 2012, p.12):

Very often, the burden of arranging for a letter to be delivered lay not on the writer but the addressee. Because it was crucial to remain informed about developments in the capital, Romans who went abroad for any length of time made sure to leave trustworthy agents behind (which is the main reason that Cicero and Ovid left their wives in Rome when they were obliged to be away).

The city residence of an absent senator or knight became a sort of clearinghouse where outbound mail was collected and incoming mail was distributed. A team of relatives, friends, clients, freedmen, and simple couriers did the legwork. All Cicero had to do to communicate with governors like Decimus Brutus in north Italy or Appius in Cilicia or Cornificius in Africa was to drop off a letter at the man's house in Rome. And as often as not, he did not have to do even that much, because an agent would call to ask if he had anything he wanted to send.

È questa una prima questione molto importante per ragionare sulla ricezione delle *Heroides*. Se, infatti, il lettore sta leggendo un testo non indirizzato a lui, è lecito pensare che egli stia effettivamente maneggiando un messaggio che non ha mai portato a termine la funzione per cui è stato creato. Inoltre, è facile aspettarsi che chi legge si immedesima nel destinatario stesso della lettera, facendo le sue veci, ma ritengo che questa questione debba essere approfondita. La forma epistolare è infatti sfuggente per definizione: frutto di una costruzione pensata, finalizzate a uno o più scopi non sempre dichiarati, talvolta vuote e scritte solo per prendere tempo (si pensi alle lettere di Lucio Munazio Planco a Cicerone nel periodo successivo alla morte di Cesare)¹⁷⁹ o per mantenere i rapporti, le lettere rappresentavano il mondo in una forma in cui la finzione spesso si sovrapponeva alla realtà.¹⁸⁰ Cicerone individuava tre tipi fondamentali di lettera [*Fam.*, II, 4]: quella a scopi informativi (ut certiores faceremus absentis si quid esset quod eos scire aut nostra aut ipsorum interesset), quella dal tono giocoso e familiare e infine quella dal tono grave destinata alle questioni politiche. Nonostante ciò, è possibile affermare che la forma epistolare sia molto più complessa e sfuggente di tale schematizzazione, ma che mantenga allo stesso tempo un sostanziale nucleo di uniformità, garantito dalla sua funzione e dal legame mittente-destinatario che sta alla base della sua stessa esistenza e ricezione (Lindheim 2003, p. 20):

The "protean aspect" of an epistolary text,¹⁸¹ explaining that «The letter ... does tend to define itself in terms of polarities such as ... presence/absence, bridge/barrier. These polarities guarantee the letter's flexibility and define its parameters.... The definition of epistolarity is ... charged with paradox and contradiction.» [...] Vividly, the writer imagines his addressee as he pens his epistle and, in turn, the reader imagines the presence of the writer when he receives and peruses the correspondence.

La lettera antica si caratterizzava per la sua ipotiposi. Condizionata dalle distanze e dalle difficoltà nella spedizione, essa diveniva uno strumento fondamentale per la percezione stessa del corrispondente a cui si scriveva o di cui si leggeva

¹⁷⁹ A tal proposito, si veda *La prima marcia su Roma*, di Luciano Canfora (Canfora 2009).

¹⁸⁰ «fiction conventionally masquerades as a reallife product.» scrive Janet Altman nel suo *Epistolarity: Approaches to a Form* (Columbus, Ohio State University Press, 1983), citato in (Lindheim 2003, p.14)

¹⁸¹ Altman, *Epistolarity*, 185.

un'epistola. Come per incanto, le distanze temporali e spaziali erano abbattute e si poteva riabbracciare l'immagine di qualcuno che non si vedeva o non si sarebbe visto di persona per parecchio tempo. Scrive Seneca [*epist.*, 40, 1]:¹⁸²

Numquam epistulam tuam accipio, ut non protinus una simus. Si imagines nobis amicorum absentium iucundae sunt, quae memoriam renovant et desiderium falso atque inani solacio levant, quanto iucundiores sunt litterae, quae vera amici absentis vestigia, veras notas adferunt?

Non ricevo mai una tua lettera senza che siamo subito insieme. Se le immagini degli amici lontani sono per noi grate, che rinnovano la memoria e alleviano il rimpianto con una consolazione falsa e vacua, ancora più gradite sono le lettere che portano con sé vere tracce, vere immagini dell'amico assente.

L'epistola latina sostituiva con *vestigia* il corrispondente, simulava quindi una conversazione dal vivo, che avveniva però sdoppiandosi in due momenti paralleli: quello in cui si scriveva e quello in cui si leggeva (White 2012, p.10):

First, with rare exceptions, Romans exchanged letters only when one of the parties was away from Rome, and it was at just such times that one's position became most vulnerable. Apart from that, letters constitute a record that is simply missing in the case of most face-to-face transactions. No other form of elite interaction is as copiously documented.

Più che una simulazione, però, la lettera costituiva un'approssimazione della conversazione dal vivo, con cui condivideva le finalità pratiche di costruzione di *networks* di alleanze private volte a garantire protezione o sostegno nel corso delle svariate vicende pubbliche o private in cui il *vir romanus* si doveva orientare. Concetto, quest'ultimo, ben radicato nella cultura romana del I secolo a.C. e indicato con il termine *societas* (White 2012, p.23):

Often a writer does confront some limited practical objective: to canvass a vote, to introduce a protégé, to negotiate a purchase or sale, or to discharge an obligation of congratulation or condolence, for example. But it can be deceptive to approach the letters of the Ciceronian corpus simply in terms of their immediate goals. For one thing, they often pursue more than one at a time. But more important is that practical objectives are usually subordinate to, or at least accompanied by, a larger purpose.

Alla luce di quanto detto fino ad ora, è possibile comprendere come le *Heroides* di Ovidio costituiscano un doppio straniamento della prassi epistolare.¹⁸³

¹⁸² Per il testo di Seneca, mi rifaccio all'edizione delle Epistole a Lucilio a cura di Richard M. Gummere. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1917-1925. La traduzione è mia.

¹⁸³ Uno studio fondamentale sulla convenzione narrativa nelle *Heroides* è stato svolto da Alessandro Barchiesi con il suo *Narratività e convenzione nelle Heroides* (Barchiesi 1987), che

Per prima cosa, in esse troviamo un dirottamento della funzione fatica dell'epistola verso una funzione poetica. Il messaggio, che pure presenta delle finalità di seduzione, conquista o lamentazione, dal momento che non è giunto, in 15 lettere su 21, al suo destinatario, ha mancato il proprio obiettivo e si è cristallizzato in un'opera artistica priva di finalità concrete. Questo è dovuto tanto all'ambientazione mitica di tutte le epistole delle eroine quanto alla effettiva perdita della comunicazione per cui la lettera finge di essere stata pensata.

L'autore, però, costruisce anche una seconda strategia, alla base della quale si trova la scelta oculata di un narratore intratestuale. La raccolta di epistole, infatti, non presenta solo un Autore Modello e tanti narratori omodiegetici (uno per ogni lettera), ma anche un narratore intratestuale che si muove all'interno della composizione della raccolta, ordinando le lettere. Nel momento in cui il lettore si trova a leggere l'epistola di una delle eroine, esso viene impiegato in un doppio dialogo: da un lato, un dialogo pragmatico, con l'eroina stessa, narratore omodiegetico a focalizzazione interna, in cui il lettore prende le parti del destinatario della lettera; dall'altro, un dialogo letterario con l'Autore Modello, con cui il lettore condivide la conoscenza del mito in cui le eroine parlanti sono immerse. Il dialogo con l'Autore Modello si fonda dunque tutto sull'ironia e la presa di distanza dalla disperata situazione in cui l'eroina si trova. Non vi è, però, dialogo primario con narratore intratestuale, di cui è possibile rendersi conto solo secondariamente. La sequenza delle lettere, infatti, non permette a una prima lettura di cogliere la fitta rete di rimandi interni che le lega saldamente tra loro. Da qui il senso di ripetitività che aleggia per tutta l'opera a una prima lettura, fatto inusuale per una poesia di ispirazione alessandrina e quindi votata alla *variatio*. Inoltre, commentando le *Epistule ex Ponto*, Lindheim afferma (Lindheim 2003, p.22):

Writing letters not only allows correspondents to imagine that they are engaging in dialogue but almost magically conjures up physical apparitions. To yet another friend, Ovid insists that the simple act of composing a letter allows the poet "to see [his addressee's] facial expressions in his mind's eye" (*et videor vultus mente videre tuos*), and thus create a sense of presence. Reading a letter similarly encourages the illusion of presence as the reader practically summons up the writer before him.

La lettera svela la reale anima di chi sta scrivendo. In questo modo, ordinando polifonicamente una serie di voci in continua relazione tra loro, Ovidio avvinghia il lettore nella rete delle vicende personali delle eroine, delle quali sta leggendo la corrispondenza privata, e trasporta l'hic et nunc della scrittura nell'hic et nunc

rappresenta la base delle riflessioni che svolgerò in questo paragrafo, pur distaccandomi in diverse occasioni.

della lettura, con un vero e proprio *débrayage* temporale e spaziale. Mi rifaccio alla definizione di *débrayage* data da Greimas (Greimas 1986):

Se si concepisce, ad esempio, l'istanza dell'enunciazione come un sincretismo di "io-qui-ora", il *débrayage*, in quanto aspetto costitutivo dell'atto di linguaggio originale, consisterà nell'inaugurazione dell'enunciato articolando nello stesso tempo, per contraccolpo, ma in modo implicito, l'istanza stessa dell'enunciazione. L'atto di linguaggio appare così come una scissione creatrice da una parte del soggetto, del luogo e del tempo dell'enunciazione, e dall'altra della rappresentazione attanziale, spaziale e temporale dell'enunciato.

Il lettore, dunque, da un lato gioca con l'autore a guardare dall'alto le storie di queste eroine, dall'altro subisce inconsciamente gli effetti della pratica epistolare latina e vive nel momento e nel luogo in cui ogni singola eroina sta scrivendo, facendole al tempo stesso vivere nel momento e nel luogo in cui sta leggendo. Inoltre, vi era un ulteriore aspetto pragmatico a favorire questa strategia. Come afferma Rosati nella sua introduzione all'edizione BUR Rizzoli delle *Heroides* (Rosati 1989, p.17), infatti: «il lettore antico che legge ad alta voce, si cala automaticamente nel ruolo dell'eroina che scrive [...] è il lettore stesso a *rappresentare* l'eroina nell'atto di scrivere la sua lettera». Due movimenti opposti, uno di distacco ironico e uno di forte empatia con i personaggi generano nel lettore straniamento e lo coinvolgono nelle storie delle eroine, donandogli una prospettiva nuova e diversa, immersiva, in prima persona, delle storie che conosce già.

3.2.1.2 Un'elegia rovesciata

È significativo che l'unica voce poetica femminile che ci sia giunta da Roma si sia espressa in distici elegiaci. Il terzo libro delle *Elegie* di Tibullo, infatti, presenta una miscellanea di autori diversi convenzionalmente indicata con il titolo di *Corpus Tibullianum*. Dei 20 componimenti poetici che costituiscono l'opera, ben undici (elegie 8-18) sono tradizionalmente attribuiti a Sulpicia, giovane donna figlia di Servio Sulpicio Rufo e Valeria, sorella di Messalla Corvino. Nonostante la reale esistenza di questa poetessa non sia effettivamente provata, e diversi studiosi sostengano che il nome Sulpicia non sia altro che uno pseudonimo usato da un autore probabilmente di sesso maschile,¹⁸⁴ rimane a mio avviso importante sottolineare questo intrinseco legame tra l'elegia latina e la voce femminile. Le *Heroides* di Ovidio sono ovviamente l'esempio principe, unico e irripetibile, di un'elegia al femminile in cui l'autore ha deciso programmaticamente di

¹⁸⁴ A tal proposito, mi rifaccio alle tesi esposte da Robert Maltby nella sua edizione del *Corpus Tibullianum* del 2021 (Maltby 2021, p.126-7).

mascherarsi dietro dei personaggi femminili per far proprio un punto di vista nuovo sulla realtà. Per comprendere come Ovidio abbia tradito le aspettative del lettore latino colto ed esperto degli elegiaci precedenti, però, sarà necessario anche tentare di rispondere a una domanda delicata.

Premessa dunque questa permeabilità dell'elegia latina a una voce femminile in prima persona, occorre chiedersi quali siano le motivazioni dietro a ciò: si tratta di una coerenza tra generi (elegiaco della lamentazione e genere femminile) o possiamo parlare di una consapevolezza più profonda da parte degli autori maschi, e quindi di una scelta artistica adottata con criterio e finalizzata all'apertura a punti di vista nuovi e stranianti?

Tra le *Elegie* di Propertio spicca per la sua originalità la settima del IV libro, i cui viene descritta l'apparizione del fantasma di Cinzia in sogno al poeta. Accusando il poeta per la sua *perfidia* e difendendo strenuamente la propria fedeltà al vincolo (*foedus*) che era stato stretto tra i due amanti (vv. 51-3), Cinzia ribalta i ruoli che hanno dominato per tutta la raccolta poetica. Non è più la *domina* ondivaga e mutevole a lungo dipinta dal poeta, anzi, tutte queste caratteristiche sembrerebbero riversarsi su Propertio stesso. Il motivo torna, in realtà, in altri passi della raccolta in cui è possibile "ascoltare" Cinzia attraverso la mimesi del suo discorso costruita dal poeta. In tutte queste rappresentazioni, Cinzia offre di se stessa un ritratto drasticamente inverso rispetto a quello che di lei fa il poeta. È una matrona casta, dedita alla lana, umile e servile, un vero modello femminile romano:¹⁸⁵

*tandem te nostro referens inuria lecto
alterius clausis expulit e foribus?
Manque ubi longa meae consumpsti tempora noctis,
Languidus exactis, ei mihi, sideribus ?
O utinam talis producas, improbe, noctes,
me miseram qualis sempre habere iubes!
Nam modo purpúreo fallebam stamine somnum,
Rursus et Orpheae carmine, fessa, lyrae ;
Interdum leviter mecum deserta querebar
Externo longas saepe in amore moras;
Dum me iucindis lapsam Sopor impulit alis,
Illa fuit lacrimis ultima cura meis.¹⁸⁶*

«Infine, l'oltraggio di un'altra ti ha scacciato,
serrando la porta e riconducendoti al mio letto?
Dove hai trascorso le lunghe ore della notte a me dovuta,

¹⁸⁵ Riporto il testo dell'edizione a cura di G. Namia, Utet, Torino, 1973. La traduzione è di Luca Canali (Rizzoli, Milano, 1989)

¹⁸⁶ Prop., 1, 3, 35-46

stremato, ahimè, fino al tramonto delle stelle?
Possa tu, malvagio, trascorrere notti simili
A quelle cui sempre costringi me sventurata.
Ho cercato di ingannare il sonno tessendo fili purpurei,
ormai stanca del suono della lira di Orfeo;
talvolta, abbandonata, lamentavo sommessamente tra me
i tuoi lunghi e frequenti indugi nell'amore di un'altra;
finché il Sonno con le sue dolci ali mi spinse a distendermi.
Questo fu l'estremo rimedio per le mie lacrime».

Cinzia ritrae se stessa come una *diserta* abbandonata dall'amato, libero nel rompere il *foedus amoris* e di lasciarla per lungo tempo in attesa. La lamentazione femminile prevede anche il riferimento a una rivale dall'identità indefinita, altro motivo fondamentale dell'elegia latina, e una costruzione della propria figura come quella di una donna casta, dedita appunto alla filatura nell'eterna attesa dell'amante lontano, proprio come Penelope. Commentando il passo, Gianpiero Rosati afferma (Rosati 1992, pp.86-87):

Un lettore di Propertio, cui è familiare ben altra immagine di Cinzia, quella che tante volte il poeta descrive, e che anzi la prima parte della stessa elegia gli conferma [...], resta colpito dallo scarto fra quell'immagine e questa che ora la stessa Cinzia vuole accreditare (sarebbe meglio dire: che il poeta suppone essa voglia accreditare). Non la donna libera, amante di agi e piaceri mondani, ma la sposa semplice e fedele che, fra le lacrime delle sue *curae*, chiusa nel suo modesto universo domestico, si dedica ai lavori femminili nell'attesa paziente di un marito infedele, assente da casa per le sue consuete avventure notturne. È bastato cioè che Cinzia prendesse la parola, per la prima volta nel canzoniere properziano, perché il lettore ne avesse un'immagine diversa, anzi opposta a quella che di lei aveva dato, e continuerà a dare nei componimenti e nei libri successivi, il suo partner.

Rosati è lucido nel ricordare come questa autorappresentazione femminile altro non sia che il frutto dell'idea che di questa aveva il poeta maschio. Eppure, non è la prima volta che un poeta latino di ispirazione ellenistica decide di mettere in scena questo scarto tra la rappresentazione del genere femminile da parte di personaggi maschili e l'autorappresentazione da parte di personaggi femminili. un esempio molto importante è la Bacchide dell'*Heautonimoroumenos* di Terenzio. Come il suo nome suggerisce, Bacchide è una prostituta, amata dal figlio di Cremete, Clitfone. La sua rappresentazione sulla scena è, per tutta la prima parte della commedia, affidata ai commenti di personaggi maschili, che ne sottolineano l'estrema bellezza, ma anche l'eccessiva viziosità e l'amore per il lusso, che rendono difficile il suo mantenimento da parte del marito. Bacchide finalmente parla all'inizio della scena IV, rivolgendosi ad Antifla, la giovane di cui è innamorato Clinia, figlio del misantropo Menedemo. Liberatasi dalle rappresentazioni maschili,

la donna appare sulla scena nella sua dolcezza, nella sua compassione e umanità:¹⁸⁷

Davvero, Antifla, ti ammiro e ti considero fortunata, perché ti sei mantenuta tanto onesta quanto sei bella: non mi meraviglio, lo giuro, se ognuno ti vuole per sé. Da come hai parlato ho capito il tuo carattere. E ora, mentre considero tra me e me la tua vita e quella delle altre come te, che vivono ritirate, non mi stupisco che voi siate fatte in un modo, e noi in un altro. A voi conviene [expedio] essere oneste; a noi gli uomini che frequentiamo non ce lo consentono; è solo per la nostra bellezza che gli amanti ci cercano. E quando questa è sfiorita, rivolgono le loro attenzioni altrove. Se intanto non abbiamo messo da parte qualche soldo, restiamo sole e in miseria [desertae vivamus]. Voi, invece, quando avete scelto di passare la vita con un uomo col quale andate d'accordo [cuius mos maximest consimilis vostrum] , potete sempre contare su qualcuno che si dedica a voi. Così siete legati l'uno all'altra, e nulla può mettere in pericolo la vostra unione.

Da punto di vista di Bacchide, tutto cambia. Quello che per gli uomini era amore sfrenato per il lusso, per la prostituta è necessità economica frutto della consapevolezza amara di essere appesa solo a una bellezza caduca. Alla bellissima prostituta non è consentito identificarsi con qualcosa che non sia la sua virtù principale, una condizione di esistenza dura e feroce. L'ambizione a una vita matrimoniale serena, allora, deriva dall'impossibilità di identificarsi se non in dipendenza dalla controparte maschile. Alla luce delle parole di Bacchide, rileggere quelle di Cinzia fa sorgere un dubbio legittimo: l'amante di Properzio ha alternative alla rappresentazione di se stessa come casta e laboriosa? Evidentemente, no. L'adultera vive fuori dalla legge, al confine tra le due vie che gli uomini hanno costruito per le donne libere: sposa o prostituta. Al contrario di queste, però, l'adultera sembra costretta alla condizione di *deserta*, non potendo contare né sull'appiglio alla famiglia né sull'economia dei guadagni monetari. E per le eroine di Ovidio è legittimo pensare a qualcosa di ancora diverso. Esse sono, infatti, per la maggior parte dei casi, delle vere e proprie mogli, sposate in legittime nozze. Nonostante ciò, vivono la condizione di *desertae*, perdono tutto, talune anche la vita, a causa della chiusura della via di salvezza determinata dalla leggerezza dei loro partner. Come avrò modo di sottolineare in seguito, non c'è *lusus* nelle *Heroides*, e non c'è neanche la ribellione ai *mores* tradizionali di Catullo e degli elegiaci, perché la condizione femminile non ammette trasgressività. Nonostante la forza e la crescente rilevanza, anche politica, delle donne in età augustea, la restaurazione dell'antico *mos* ribadisce il matrimonio come unica scelta auspicabile per un'esistenza tranquilla; e con le leggi matrimoniali la dose viene rincarata, generando nella porzione femminile della popolazione una fortissima dissonanza che Ovidio decide di mettere in scena con le sue elegie stranianti.

¹⁸⁷ Ter., *Haut.*, vv. 381 – 395. Mi limito a riportare la traduzione del brano di Lisa Piazzini (Mondadori, Milano, 2006) con alcune sottolineature dell'originale latino.

Anche Cinzia, tornando a parlare in prima persona nel canzoniere properziano, esprime il suo timore di essere abbandonata (*relict*a) dall'amante:

*«Haec te teste mihi promissa est, Lygdame, merces ?
Est poena et servo rumpere teste fidem.
Ille potest nullo miseram me linqere facto
Et qualem nolo dicere habere domi!
Gaudet me vacuo solam tabescere lecto:
si placet, insultet, Lygdame, morte mea!
Non me moribus illa, sed herbis improba vicit:
staminea rhombi ducitur ille rota;
illum turgentis ranae portenta rubetae
et lecta exsuctis anguibus ossa trahunt
et stragis inventae per busta iacentia plumae
cinctaque funesto lanea vitta toro.
Si non vana canunt mea somnia, Lygdame, testor,
poena erit ante meos será sed ampla pedes,
putris et in vacuo texetur aranea lecto :
noctibus illorum dormiet ipsa Venus».*¹⁸⁸

«Questo, o Ligdamo mi sei testimone, è il premio promessomi da lui?
È penoso venir meno alla lealtà, anche se ne sia testimone uno schivo.
Egli può lasciarmi sventurata, pur se priva di colpa,
e tenere con sé in casa una donna che non voglio neanche nominare?
Si compiace che mi strugga sola nel letto vuoto:
se gli piace, o Ligdamo, si beffi pure della mia morte!
Quell'altra, malvagia, ha vinto non con i suoi meriti ma con i filtri
Tratti dalle erbe. Egli è guidato da fili avvolti alla ruota di una trottola;
lo trascinano i portenti d'una gonfia rana rubeta,
le raccolte ossa di serpenti squartati,
le piume di stige trovate tra i sepolcri abbandonati
e una benda di lana avvolta a un funesto catafalco.
Se i miei sogni non presagiscono il falso, lo giuro, o Ligdamo:
egli, gettato ai miei piedi, subirà una pena tardiva, ma spietata,
un immondo ragno tesserà la sua tela nel letto vuoto,
e nelle notti di entrambi i fedigrifi dormirà persino Venere».

Come è possibile intuire anche da questi versi, il rovesciamento al femminile dei *topoi* elegiaci, la loro dislocazione nella voce di una donna, deve aver prodotto un effetto quantomeno di disorientamento nel lettore. In questi versi Cinzia descrive gli artifici magici con cui una rivale avrebbe conquistato il suo legittimo partner. Un motivo analogo è presente nella lettera di Ipsipile (*Heroides* 6), dove il tradimento di Giasone viene spiegato con la potenza incantatrice di Medea, che però,

¹⁸⁸ Prop., 3, 6, 19-34

successivamente, si troverà nella stessa identica situazione (*Heroides* 12). In questo passaggio alla voce femminile si realizza uno slittamento dalla costruzione poetica della relazione tipica degli elegiaci, con la loro provocatoria dedizione anima e corpo alla *domina* che è principalmente rifiuto delle convenzioni tradizionali, a una costruzione più realistica e cruda. Lo squilibrio sessuale era moralmente accettato, a un uomo era concesso di avere più partner. È questo il motivo per cui nelle *Heroides* il numero di personaggi maschili è in realtà inferiore a quello di personaggi femminili e alcuni eroi tornano in più storie (Teseo, ma soprattutto Paride e Giasone). La minaccia che il *dominus* peccasse di leggerezza e si slacciasse dal rapporto istituzionalizzato dal matrimonio è reale e le sue conseguenze, come abbiamo visto, angoscianti. Per questo motivo concordo con Rosati quando scrive (Rosati 1992, p. 93):

Ovidio [...] vuol anche mostrare come l'elegia, l'ideologia di cui essa è espressione, sia più coerente come ideologia femminile, come voce delle donne, dei loro valori, della loro sensibilità, della loro condizione. Nel sostituire alla persona maschile dell'ego elegiaco una persona femminile egli intende mostrare quante volte la 'storia del mito' presenti situazioni che vedono la donna nel ruolo di vittima innocente della passione per un uomo infedele e traditore, a conferma che è appunto questa la condizione abituale, 'storica', la subordinazione della donna all'uomo, non quella contemplata dall'elegia.

Quel che però non posso condividere è l'idea di Rosati che la scelta di una voce femminile sia in Ovidio dettata dalla necessità di ridare coerenza al genere elegiaco. Scrive infatti che (Rosati 1992, p. 93-94):

nel fare questo Ovidio mostra come l'elegia -che, etimologicamente, è *querela*, lamento, pianto- costituisca la forma d'espressione più adatta alla donna, sia in quanto innamorata infelice, sia appunto in quanto donna, soggetta cioè a una condizione di sofferenza e abbandono, di solitudine e di minorità psicologica e civile. [...] Solo così si coglie pienamente la portata e la lucida consapevolezza dell'intera operazione ovidiana, che è quella di ridefinire l'ideologia elegiaca invertendo i ruoli fra la parte maschile e quella femminile per mostrare come l'elegia possa appunto trovare la sua coerenza - quella di cui più volte egli denuncia la mancanza - se accetta di fungere da voce delle donne, da espressione del loro lamento: solo così, tornando alle sue origini, saprà davvero essere se stessa.

La coerenza percepita nelle *Heroides* non è a mio avviso frutto di un'esigenza estetica e di genere letterario, ma un effetto ricercato a partire proprio dalle aspettative del lettore di Ovidio, che vengono tradite trasformando il *lusus* in veicolo di storie serie, ricavate dall'epica e dalla tragedia. È anche per questo motivo che la poesia Ovidiana si dimostra oppositiva rispetto all'autorità augustea: trattando con tono leggero argomenti alti, Ovidio li svuota di ogni retorica, restituendo loro la capacità di impattare violentemente con la coscienza del lettore. Come scrive Fulkerson, infatti (Fulkerson 2005, p.146):

In fact, I would argue that insofar as the *Heroides* are “about” anything, they focus the spotlight on the ability (or inability) of poetry to make a difference in the world, both within its mythological context and for the reader. That is, the *Heroides* provoke us to ask to what extent a heroine has the textual authority to change her story but, more importantly, to what extent our own literary experience will permit her to effect this change. It is here that the mythological aspect of the *Heroides* is key: we would not have the kind of knowledge we do about these women without it.

Da un lato, quindi, il tradimento delle aspettative legate alla tradizione mitica conferisce una straniante autorità alle donne delle *Heroides*, mettendole nella condizione di tentare di agire sul proprio mondo attraverso la parola. Facendo questo, Ovidio si avvia a dipingere un’idea di femminile attivo, ma costretto a fare i conti con le dissonanze generate dal *mos* e dal diritto. Dall’altro lato, la nuova prospettiva sull’elegia, come abbiamo visto, amplifica il potere straniante di queste narrazioni ambigue, che si installano criticamente sul corpus letterario tradizionale e lo illuminano di nuova luce,¹⁸⁹ permettendo un ripensamento delle categorie culturali e mostrando quanto inattuale e inattuabile fosse il modello a cui si chiedeva alle donne di aderire. identità.

3.2.2 Un’inattua(bi)le modello femminile: *Heroides* tra dissonanza e linguaggio giuridico

3.2.2.1 Vedova, donna, esule: regina. Didone tra potere e debolezza.

Mentre sta scrivendo la sua lettera, Didone ha in mano la spada di Enea e sembra decisa a togliersi la vita (vv. 183-186). Voglio partire da questa immagine per entrare finalmente nel testo delle *Heroides* di Ovidio. Il precedente a cui il poeta di Sulmona si rifà nella settima elegia della raccolta è ovviamente Virgilio, il mito è ovviamente quello fondativo di Roma. Attraverso le parole di Didone, il lettore ha la possibilità inedita di calarsi all’interno del mito che la voce del narratore virgiliano gestiva dall’alto. Si ritrova così ad evocare la voce di una straniera, di una regina potente, dalla cui stirpe sarebbe nato il temibile Annibale, ma anche di una donna abbandonata e disperata. La lettera indirizzata all’amante Enea è una *suasoria* finalizzata a persuadere l’eroe troiano affinché valuti nel suo cuore le alternative tra l’incerto vagare per mare alla ricerca delle foci del Tevere e

¹⁸⁹ Scrive Barchiesi (Barchiesi 1987, p.77): «La proclamazione dei valori elegiaci, come abbiamo appena visto, è ambigua, relativizzata; così pure, l’epica non è annullata o criticata, ma solo attraversata da nuovi punti di vista».

la sicurezza di un regno e di un amore stabile sulle coste africane. La voce di Didone è, lungo tutta l'elegia, portatrice di un punto di vista diverso sulla missione fatale di Enea, un punto di vista relativistico, in grado di incrinare l'idea che il lettore ha della monolitica volontà dell'eroe. Alla figura di quest'ultimo si sovrappone quella delle amanti elegiache, di Cinzia o di Lesbia, con tutta la loro mobilità e perfidia.¹⁹⁰

*Aeneas oculis vigilantis semper inhaeret,
Aenean animo noxque diesque refert.
Ille quidem male gratus et ad mea munera surdus,
Et quo, si non sim stulta, carere velim.
Non tamen Aenean, quamvis male cogitat, odi;
sed queror infidum questaque peius amo.*¹⁹¹

Enea si para sempre davanti ai miei occhi insonni,
Enea portano alla mente il giorno e la notte.
Ma quello è un ingrato ed è sordo ai miei benefici.
Se non fossi una stolta, vorrei allontanarmi da lui.
Eppure, nonostante i suoi empî disegni, tuttavia non odio Enea;
ma lo piango, infido, e nel lamento lo amo di più.

Il sentimento espresso da Didone in questi versi si configura come una tradizionale *amentia* elegiaca, una follia contraddittoria che spinge ad amare odiando e viceversa. Ne è indizio, a livello di significante, l'accumulo del nome di Enea, che appare tre volte in sei versi, con tanto di anafora nei primi due. Una chiara mimesi del discorso d'amore, in cui il nome dell'amato/a viene pronunciato per un'esigenza inconscia ed è dolce a sentirsi anche se in un contesto di lamento e dolore. Eppure, in questo discorso all'apparenza convenzionale, viene delineata una nuova prospettiva sull'eroe, che si rivela *infidus* e *surdus*, e la cui *pietas* altro non è che la giustificazione a una macchinazione oscura (*male cogitat*).

Questa prima ricodificazione della figura di Enea viene approfondita nel corso dell'intera epistola. Ovidio pone le basi dello straniamento proprio sull'*amentia* di Didone, nella sua tensione di slancio-resistenza verso Enea, ben sintetizzata nei versi 63-66:

*Perdita ne perdam, timeo, noceamve nocenti,
Neu bibat aequoreas naufragus hostis aquas.
Vive, precor; sic te melius quam funere perdam;*

¹⁹⁰ Per il testo delle *Heroides*, mi rifaccio principalmente all'edizione di Heinrich Dörrie, *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*. Berlino, de Gruyter, 1971, ma nel corso della trattazione verranno segnalate, quando necessario, altre edizioni di commenti alle singole epistole. Le traduzioni sono mie, salvo ove segnalato.

¹⁹¹ *Ov., Her., 7, 29-32*

*Tu potius leti causa ferere mei.*¹⁹²

Temo, rovinata, di rovinare; temo di nuocere a chi mi nuoce,
e che il nemico, naufrago, beva le acque del mare.
Vivi, ti supplico; ti perderò meglio così che con la morte;
tu piuttosto sarai considerato la causa della mia morte.

Da questo punto di vista disperato, è possibile spingersi oltre e ripensare la sincerità di Enea. Attraverso la voce di Didone, Ovidio fa appello alle conoscenze del lettore in materia di *Eneide* e riempie un *blank* della narrazione di Virgilio, dando finalmente una spiegazione pragmatica alla scomparsa di Creusa (vv. 85-6):

Si quereas ubi sit formosi mater luli,
occidit a duro sola relictā viro.

Se mi chiedi dov'è la madre del bel lulo,
è morta sola, abbandonata dal crudele marito.

Un ritratto per nulla lusinghevole di Enea, la cui *pietas* non viene contemplata come una virtù all'interno del sistema di valori elegiaco.

Didone appare dunque, per molte sezioni della sua lettera, come una donna disperata e perduta, e sappiamo che così sarà poco dopo, ma non è tutto. La cartaginese è infatti una regina e, prima ancora, un'esule che è riuscita a sfuggire alla rabbia omicida del fratello e a costruire da sola un regno potente che fino a quel momento ha governato in autonomia. Le due descrizioni appaiono dissonanti: da un lato, Didone sembra avere bisogno di Enea a tutti i costi, al punto che si toglierà la vita per lui; dall'altro, essa è di fatto una donna di grandissimo potere. Da cosa deriva questa dissonanza così forte? Ebbene, io credo che la *suasoria* di Didone non sia concepibile senza la sua biografia, senza il suo retroterra unico nell'universo femminile antico: vedova, donna, esule, regina (Ov., *Her.*, 119-126):

Exul agor cineresque viri patriamque relinquo

Et feror in duras hoste sequente vias.

Adplicor ignotis fratrique elapsa fretoque:

Quod tibi donavi, perfide, litus emo;

urbem constitui atque patentia fixi

moenia finitimis invidiosa locis.

Bella tument; bellis peregrina et femina temptor,

vixque rudes portas urbis et arma paro.

Esule parto e lascio le ceneri del marito e la patria
E percorro strade difficili, con il nemico alle costole.

¹⁹² Ov., *Her.*, 63-66

Approdo tra sconosciuti, sfuggita al fratello e ai flutti:
compro quel lido che ti ho donato, perfido;
ho costruito una città e ho fissato le ampie mura
da tutti i popoli vicini invidiate.
Le guerre ribollono; io, donna e straniera, sono affannata dalle guerre,
e con sforzo allestisco le armi e le porte per la città.

Come spiegarsi, al di fuori delle mere convenzioni poetiche, una rappresentazione così distante dalla realtà biografica? Sara H. Lindheim, nel suo *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides* (Lindheim 2003) ha proposto di leggere il desiderio delle eroine di Ovidio alla luce delle teorie dello psicanalista Jacques Lacan. Secondo l'autrice, l'autorappresentazione proposta dalle eroine non dipenderebbe dall'idea maschile della donna, ma dal modo in cui il femminile fa esperienza del desiderio (Lindheim 2003, p.79):

To allow a more complex picture of the heroines to emerge from the Ovidian text, we must now consider a very significant element of epistolary fictions. Armed with a set of specific generic expectations for ancient literary letters, we anticipate deceit on the part of the epistolary writer in the narrative she weaves as well as in her self-representation. In this light we must consider whether the self-portrait she advances in her epistolary tale is really a means toward absolute disempowerment, or, on the contrary, whether such self-effacement actually underlies a duplicitous rhetorical strategy by which the heroine aims to establish herself in a position of strength. We must ask what the heroines seek to achieve through self-representation, and why rhetorically manipulated self-depictions seem to be effective tools in their hands. The answers will reveal not a link between the heroines and masculine projections of women but instead a connection between the heroines' self-portraits and the way that women in general experience desire.

Il desiderio femminile è, infatti, secondo Lacan, un «desiderio di essere desiderati» che comporta un adeguamento costante alle aspettative dell'Altro. Lindheim sintetizza in questo modo il pensiero dello psicologo francese (Lindheim 2003, p.87):

Faced with castration as the fate of the subject, she attempts to suture the lack that she perceives in the Other. Dependent on the desire of the Other, or desiring to be desired, the feminine subject spends her time first considering what causes the Other to desire and then transforming herself into that particular "objet a." [...] This gives feminine desire an aspect of masquerade. But desire only exists, by definition, as we have seen, because of lack. Therefore, although struggling desperately to manufacture herself as the cause of the Other's desire, the feminine subject does not, under any circumstances, want to satisfy the desire, since satisfaction would be equivalent to the death of desire and consequently of her position as desired object.

Le idee di Lacan sono sicuramente uno strumento interpretativo importante per comprendere le *Heroides* di Ovidio, tuttavia, non esaustivo. Infatti, sarebbe

riduttivo ritenere queste epistole semplicemente una tipologia delle posture femminili in materia d'amore. La domanda da porre è: a che scopo Ovidio decide di mettere in scena il desiderio femminile? Secondo Lindheim, «the *Heroides* create Woman from women» (p. 90), ma questa conclusione è solo in parte condivisibile. Infatti, ritengo che la rappresentazione serio-comica della Donna compiuta da Ovidio altro non sia un espediente critico atto a sottolineare un'idea inattuabile e non più sostenibile di femminilità, un'idea che, come abbiamo visto, costituiva l'oggetto della conformità indotta dal *princeps* con le sue leggi.

Alla luce di quanto detto fino ad ora, dunque, possiamo trovare nelle letture di Lindheim una parziale spiegazione alle contraddizioni messe in scena da Didone nella sua lettera. La studiosa confronta la lettera di Didone con quelle di Arianna (*Her.*, 10) e Fillide (*Her.*, 2), sottolineando come in tutte queste: «The women carefully design an argument whose aim is to reawaken the heroes' former desire. Hoping to recapture her position as object of the hero's desire, each woman constructs herself as a considered response to what she imagines the hero to want.» (p.91).

Fillide, Arianna e la nostra Didone si comportano in questo modo perché vincolate dalle forme narcisistiche del desiderio maschile (Lindheim 2003, p.99):

A man loves a woman whom he imagines to be, in some sense, like him. Constructing an idealized version of her, he holds her up as a double of himself. But as his "double" she threatens to usurp his place, to throw his sense of self and of his place in the world into confusion; he must, therefore, distinguish himself from her. In each case the woman becomes a projection to reinforce the image the man has of himself. Dido, Phyllis, and Ariadne, alternately performing the roles of powerful and helpless woman, carefully select two self-constructions that will allow them to manipulate the narcissism of masculine desire to their own advantage. If the heroine represents the hero's idealized double, then her power reflects his own. If she is different from him, her helplessness and vulnerability function to bolster his sense of his own potency.

La riconfigurazione del potere in queste donne avviene dunque su due livelli: da un lato, mettendo in scena la propria potenza, esse offrirebbero all'eroe uno specchio dove possa scorgere riflessa la propria; dall'altro, performando il ruolo della fanciulla disperata e senza più speranza, esse consegnerebbero all'eroe il controllo del potere nella dinamica di coppia. Eppure, alle tesi di Lindheim aggiungerei uno strato di lettura chiarificatore: siamo qui in un contesto di parola riportata ironicamente e di anti-carnevale. Se l'elegia di Propertio proponeva nuovi modelli di vita per il sesso maschile, è lecito pensare che il lettore si avvicinasse alle *Heroides* con le medesime aspettative. Ovidio costruisce però un'impalcatura rovesciata che genera un cortocircuito nella mente del lettore. Se il comportamento di Catullo, Propertio, Tibullo e Ovidio non si addice a quello di un vero *vir romanus*, perché il lettore dovrebbe credere che per le eroine sia diverso?

Ed ecco che viene svelato il pensiero sottostante: perché questo atteggiamento si confà alle aspettative tradizionali.

L'anti-carnevale delle *Heroides* è simile a quello messo in piedi dalle donne di *Lisistrata*, ma tra i due gruppi vive una profonda differenza. Le donne della commedia, infatti, sono popolari e quotidiane e in quanto tali vivono un desiderio che è basso, ma al tempo stesso realisticamente salvifico. Non si può dire lo stesso per le donne del mito, costrette da schemi rigidi e prefissati a doversi adeguare a un'espressione stratificata del proprio desiderio. Non è la guerra a far soffrire questi personaggi, ma sono comunque le *arma* cantate da Virgilio, intendendo con questa parola tutto l'insieme di codici epici e tragici che Augusto, con la sua parola autoritaria, ricostruiva artificiosamente.

La messa in scena di un modello di donna in grado di soddisfare il desiderio maschile continua in altre lettere, divenendo particolarmente visibile nello scambio di ruoli tra Ipsipile (Her., 6) e Medea (Her., 12). Nell'analizzare queste due lettere, in particolare, voglio ritornare su un'altra questione già affrontata in precedenza: la dipendenza giuridica dall'uomo che diventa, molto spesso, dipendenza esistenziale.

3.2.2.2 Ipsipile fa Medea, Medea fa Ipsipile

La coppia di epistole scritte da Ipsipile e Medea (Her., 6 e 12) rappresenta, come anticipato, uno dei due soli casi all'interno della raccolta in cui è presente un destinatario comune a due missive. Giasone, come avrò modo di dimostrare, viene in questo modo descritto da punti di vista interni alla storia; questi, distanti tra loro nel tempo e nello spazio, restituiscono l'immagine di un eroe fisso, uguale a se stesso e recidivo nei suoi errori.

Sulla vicenda di Ipsipile abbiamo relativamente poche testimonianze, la più importante della quale è rappresentata dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio. In una piccola sezione del primo libro lunga circa trecento versi (609-913), viene narrata la sosta della nave Argo presso l'isola di Lemno. Il mito racconta che Venere aveva punito le donne dell'isola cospargendole di un cattivo odore che spinse gli uomini a preferire le donne di Tracia. Come vendetta, le donne di Lemno fecero strage di tutti gli uomini dell'isola. Rispetto al suo modello alessandrino, Ovidio propone una riscrittura significativa. Se infatti Apollonio Rodio raccontava di una sosta di pochi giorni sull'isola, Ovidio decide di dilatare la durata del soggiorno a due anni, facendo convolare a nozze la regina Ipsipile e Giasone e alludendo anche a una gravidanza di quest'ultima.

La lettera, scritta da Ipsipile dopo il ritorno di Giasone in Grecia dalla Colchide, narra dell'infelice attesa della regina di Lemno, offesa soprattutto dalla vigliaccheria con cui l'eroe ha deciso di nascondersi dal darle notizie sul buon esito dell'impresa. Sarà un imbarazzato messaggero della Tessaglia a raccontarle della buona riuscita dell'impresa, ma anche del nuovo amore con cui Giasone è fuggito. Il patetismo che permea il tono di Ipsipile lungo tutta la lettera si concretizza in una lunga ricostruzione delle vicende passate insieme. Il rimpianto, caratteristica esistenziale di tutte le eroine di Ovidio, tracima in una lunga serie di recriminazioni attraverso cui la giovane rinfaccia al merito tutti i benefici e la fedeltà con cui lo aveva onorato e che sono stati ricambiati con l'onta del tradimento con una donna di origine barbara, Medea, la famelica e potente maga che avrebbe incantato Giasone con i suoi malefici e che ora godrà dei frutti delle preghiere di Ipsipile (Her., 6, vv. 77-8):

Vota ego persolvam? Votis Medea fruetur!
Cor dolet atque ira mixtus abundat amor.

Assolverò io i voti? Medea godrà dei voti!
Il cuore mi duole e l'amore trabocca misto all'ira.

Medea rappresenta dunque la caratteristica figura elegiaca del rivale, ma se nel mondo dell'elegia maschile questo insidiava la *puella* con le sue ricchezze lussuose, nell'elegia femminile, in conformità con il discorso di Cinzia di cui si è parlato sopra (Prop., 3, 6, 19-34), sono i filtri d'amore e la conoscenza dell'occulto le armi contro cui è impossibile confrontarsi (Her., 6, 85-96):

Nec facie meritisque placet, sed carmina novit,
Diraque cantata pabula falce metit.
Illa reclutantum cursu deducere Lunam
Nititur et tenebris abdere solis equos;
Illa refrenat aquas obliquaque flumina sistit;
Illa loco silvas vivaque saxa movet;
Per tumulos errat passis discincta capillis
Certaque de tepidis colligit ossa rogis.
Devovet absentes simulacraque cerea fingit,
Et miserum tenues in iecur urget acus,
Et quae nescierim melius. Male quaeritur herbis
Moribus et forma conciliandus amor.

Né per l'aspetto o per i meriti piace, ma conosce gli incantesimi
e con la falce stregata miete erbe venefiche.
ella aspira a tirar giù dal corso la Luna riluttante
e condurre tra le tenebre i cavalli del sole;

ella frena i corsi d'acqua e ferma i tortuosi fiumi,
ella smuove dal loro luogo le selve e le vive rocce;
vaga per i tumuli discinta, con i capelli sparsi,
e raccoglie dai roghi ancora caldi le ossa scelte.
Ammalia gli assenti e costruisce simulacri di cera,
e penetra i misero fegato con un ago sottile,
e altre cose, che preferirei non sapere. È male ottenere
con le erbe un amore che andrebbe conquistato con la bellezza e i costumi.

La descrizione orrorifica delle rivale aderisce alle tradizionali rappresentazioni di streghe, donne sinistre e potentissime, in grado di piegare le leggi della fisica, ed esperte di *carmina* con cui sono in grado di modificare la volontà dei presenti e degli assenti. A questa figura oscura si contrappone la stessa Ipsipile, che definisce se stessa attraverso due parole fondamentali presenti nel pentametro finale: *mores* e *forma*, costumi e bellezza. Proprio come Cinzia, infatti, la principale argomentazione su cui Ipsipile costruisce la sua lettera è la sua *virtus* di sposa legittima di Giasone contrapposta allo status di adultera di Medea (Her., 6, 113-126; 135-136):

Vir meus hinc ieras: vir non meus inde redisti
Sim reducis coniunx, sicut euntis eram.
Si te nobilitas generosaque nomina tangunt,
En ego Minoo nata Thoante feror.
Bacchus avus; Bacchi coniunx redimita corona
Praeradiat stellis signa minora suis.
Dos tibi Lemnos erit, terra ingeniosa colenti;
Me quoque dotales inter habere potes.
Non etiam peperit; gratare ambobus, Iason:
dulce gravidae fecerat auctor ónus.
Felix in numero quoque sum prolemque gemellam,
pignora Lucina bina favente dedi.
Si quaeris cui sunt similes, cognoscere illis;
fallere non norunt: cetera patris habent.

[...]

Turpiter illa virum cognovit adultera virgo;
me tibi teque mihi taeda pudica dedit.

Sei partito da qui mio marito: mio marito non sei ritornato,
sia io sposa al ritorno, come lo ero alla partenza.
Se ti importano la nobiltà o un nome famoso,
si dice io sia nata da Toante, nipote di Minosse.
Bacco è mio avo; la sposa di Bacco, Arianna, cinta con la corona

Eclissa con le sue stelle gli astri minori.
Ti sarà data in dote Lemno, terra fertile per chi la coltiva;
puoi annoverare anche me tra le donne con dote.
E ora ho anche partorito, puoi congratularti due volte, Giasone;
chi mi ha reso gravida ha reso dolce il peso.
Sono stata fortunata anche nel numero e ti ho dato una prole gemella,
pegno d'amore doppio, coi favori di Lucina.
Se ti chiedi a chi son simili, ti riconoscerai in loro;
non sanno ingannare, hanno tutto del padre.

[...]

Vergognosamente quella ha conosciuto il marito;
mi diede a te, ti diede a me, invece, una pudica torcia nuziale.

La strategia con cui Ipsipile si presenta in questi versi è chiara. Lei è una donna fedele non solo al marito, ma alla stessa figura della *matrona* ideale e decide di performare questa immagine elencando una serie di qualità che ritiene possano suscitare il desiderio dell'eroe. Proprio come scrive Lindheim per Didone, anche il comportamento di Ipsipile potrebbe essere letto alla luce della definizione di Lacan di desiderio femminile e maschile. Ecco allora che la donna abbandonata, messa alle strette dalla nuova rivale, sciorina tutte le sue virtù, convinta invano di poterle utilizzare come gancio per riavere il suo amato. Ovidio mette in scena le tradizionali virtù femminili che da un uomo erano tenute in grande considerazione: una buona stirpe, una doviziosa dote, una prole ampia e sana.

Eppure, nulla di tutto questo sembra funzionare, Giasone rimane *surdus* e assente. In questo scarto è possibile leggere la critica all'automatismo percettivo dei contemporanei operata da Ovidio: inserendosi nella tradizione, egli non solo raffigura un eroe nell'atto di assumere un atteggiamento che un *vir romanus* degno di questo nome non avrebbe esitato a definire insensato, viste le tante virtù di Ipsipile, ma mette anche in scena la ricerca di una spiegazione per questo comportamento, spiegazione che non viene certo trovata nella personalità di un eroe che, ormai forte di questo titolo, non può in alcun modo essere considerato un bugiardo (*fallere non norunt, cetera patris habent*), bensì nella meno ragionevole potenza magica di Medea. Il lettore dell'epoca, leggendo in sequenza le due epistole, condizionato anche dalle rappresentazioni tragiche tradizionali di Medea, si sarebbe inizialmente trovato d'accordo con Ipsipile, per poi scoprirsi totalmente fuori strada leggendo le parole di Medea. Impegnato nel doppio dialogo di cui ho detto, quello empatico con la narratrice e quello ironico con l'Autore Modello (fondato sulla comune conoscenza delle vicende), il lettore non si accorge della vera trappola testuale, quella ordita a livello intradiegetico attraverso l'accostamento di due lettere che, lette in sequenza, si rivelano per

quello che sono: un dispositivo straniante in grado di metterlo di fronte ai propri ragionamenti, faccia a faccia con essi, e di scoprire quanto siano divenuti automatici, impedendogli di cercare altrove e più in profondità.

A tutto questo occorre aggiungere che, come afferma Florence Verducci nella sua analisi delle due epistole (Verducci 1986), la vera Medea della raccolta è proprio Ipsipile. La studiosa ha infatti sottolineato come le ultime parole dell'epistola, scritte in preda a un *furor* cieco, siano effettivamente un *carmen*, nel senso tanto di poesia quanto di incantesimo in grado di agire su chi non è presente. «Medeae Medea forem» (v.153), «con Medea sarò Medea» esclama Ipsipile, e i versi conclusivi dell'epistola sono in questo senso molto significativi (Her., 6, 157-166)

Utque ego destituor coniunx materque duorum,
A totidem natis orba sit atque viro!
Nec male parta diu teneat peiusque relinquat;
Exulet et toto quaerat in orbe fugam.
Quam fratri germana fuit miseroque parenti
Filia, tam natis, tam sit acerba viro.
Cum mare, cum terras consumpserit, aera temptet;
Erret inops, exspes, caede cruenta sua.
Haec ego, coniugio fraudata Thoantias oro.
Vivite devoto nuptaque virque toro!

E come io, sposa e madre di due figli, vengo destituita
Sia privata di altrettanti figli e del marito!
E non tenga a lungo ciò che ha ottenuto con l'inganno, e lo perda peggio;
sia esule e cerchi fuga in tutto il mondo.
Come fu crudele da sorella per il fratello, e per il povero padre
Da figlia, così lo sia con i figli, così con il marito!
Dopo che avrà percorso il mare e le terre, tenti anche l'aria;
che vada errando povera, disperata e insanguinata per la sua strage.
Questo io, figlia di Toante, defraudata dalle nozze, chiedo.
Vivete, moglie e marito, in un letto maledetto!

Come il lettore colto sapeva e sa, il *carmen* di Ipsipile è potente e performativo, si dimostra in grado di trascendere *l'hic et nunc* della sua composizione e di viaggiare nel tempo e nello spazio per poi realizzarsi nelle cruente vicende di Corinto, tema della tragedia Euripidea su Medea. A sostegno della convincente tesi di Verducci si schiera Laurel Fulkerson nel suo studio sull'autorialità delle eroine di Ovidio, *The Ovidian Heroine as Author*. Già nei versi precedenti a questo *carmen*, infatti, Ipsipile aveva dimostrato la truculenza della sua rabbia nei confronti di Medea (Fulkerson 2005, p.51):

Indeed, the Heroidean Medea seems relatively innocent, particularly when her threats are compared to Hypsipyle's murderous rage. While Medea is still in the early stages of effecting her revenge and coyly refuses to divulge her plans – if in fact she has made them – Hypsipyle has her actions planned to the last detail: if she ever sees Jason and Medea again, she will spare Jason's life but drench herself in the blood of Medea: *Paelicis ipsa meos inplessem sanguine vultus, / Quosque veneficiis abstulit illa suis* (6, 151-152).¹⁹³

Lindheim individua una spiegazione convincente per questo drastico cambiamento nell'atteggiamento di Ipsipile. Secondo la studiosa, infatti, anche la messa in scena di una rabbia furiosa e barbara sarebbe parte della performance che Ipsipile compie per attrarre il desiderio di Giasone. Nelle parole dell'eroina sarebbe dunque visibile l'idea che essa aveva della maga, un'idea a cui tenta di sovrapporsi per dimostrarsi all'altezza della rivale. In maniera analoga e speculare, la Medea ingenua e abbandonata della lettera 12 sarebbe modellata sull'idea che la maga aveva della regina di Lemno (Lindheim 2003, p. 116):

Like Verducci, I see in Hypsipyle's self-representation a reflection of Medea, more precisely the Medea of Hypsipyle's feverish imagination. And yet, although I follow Verducci in these important respects, my interpretation contains some crucial differences that lead me to altogether different conclusions. First, I read Medea's attempts at self-portrayal as an explicit mirror image of Hypsipyle's similar attempts. While Verducci does note Medea's twofold self-characterization, I take this one step farther to suggest that the Ovidian Medea, like Hypsipyle before her, creates herself, in one manifestation, according to an image she has of Hypsipyle, the woman Jason abandoned for her.

Se, come ho scritto poco fa, a livello di puro straniamento è poco importante chiedersi se veramente sia necessario individuare in Ipsipile un modello a cui Medea decide di rifarsi, la tesi di Lindheim permette di apprezzare ulteriormente la fine penetrazione psicologica compiuta da Ovidio. Se Medea decide di modellare la propria figura su quella di Ipsipile, perché lo fa? Si tratta di una mera strategia retorica di salvaguardia? Io ritengo sia più verosimile leggere nelle parole di Medea la ricerca di un modello a cui rifarsi per potersi orientare in un mondo che non le appartiene, da cui è esclusa non solo in quanto donna abbandonata, ma anche in quanto maga e straniera, proprio come Didone. Il retroterra biografico dell'eroina emerge da questa rappresentazione e stride con il corpus dei miti tradizionali che la raccontano. Ancora una volta, Ovidio decide di mettere in scena una donna potentissima, ma che poteva trovare salvezza solo e soltanto nel suo coniuge.

¹⁹³ Avrei saziato i miei occhi con il sangue della concubina / e gli occhi di colui che mi ha tolto con i suoi malefici.

La disperazione di Medea si lega al ricordo della nascita dell'amore per Giasone, esperienza sconvolgente per la giovane barbara, più forte di qualsiasi magia, più rivelatrice di qualsiasi incantesimo (Her., 12, 31-38):¹⁹⁴

Tunc ego te vidi, tunc coepi scire quid esses;
illa fuit mentis prima ruina meae.
Et vidi et perii! Nec notis ignibus arsi,
ardet ut ad magnos pinea taeda deos.
Et formosus eras et me mea fata trahebant;
abstulerant oculi lumina nostra tui.
Perfide, sensisti! Quis enim bene celat amorem?
Eminet indicio prodita flamma suo.

Allora ti vidi, allora iniziai a capire chi tu fossi;
fu quella la prima rovina della mia mente.
Ti vidi e fui perduta! Bruciai di un fuoco ignoto
come arde una torcia di pino di fronte agli dei.
Ed eri bello e il mio destino mi trascinava;
gli occhi tuoi aveva rapito le mie luci.
Perfido, te ne eri accorto! Chi può infatti celare veramente bene l'amore?
Una fiamma che brilla si tradisce da sé.

Il tono patetico di questa reminiscenza ben si adatta alla tradizionale lamentazione alessandrina, ma occorre ricordarsi che a pronunciare queste parole è una delle eroine tragiche per eccellenza. Il contrasto è forte, ma Ovidio è abile a costruire sulle aspettative e sulle conoscenze del lettore un ritratto psicologicamente complesso dell'amore che una giovane poteva aver provato per uno straniero. Da un lato, versi di grande dolcezza sintetizzano il lento incedere dell'amore nel cuore della giovane, dilaniata tra il senso di appartenenza verso la propria famiglia e il proprio popolo e l'apprensione per le prove a cui è sottoposto l'amato (v.61: *Hinc amor, hinc timor est; ipsum timor auget amorem*); dall'altro, è difficile pensare che la decisione di Medea di macchiarsi di omicidio per seguire Giasone venga rievocato solo per performare il ruolo della candida fanciulla traviata (Her., 12, 117-118):

Nec tamen extimui – quid enim post illa timerem? –
Credere me pelago, femina iamque nocens.

E tuttavia non ho avuto paura – che cosa avrei potuto temere, dopo ciò? –
Di affidarmi al mare, donna e ormai perversa.

¹⁹⁴ Per l'epistola di Medea, ho deciso di rifarmi all'edizione del 1997 curata da Federica Bessone (Firenze, Le Monnier) (Bessone 1997), la quale ha lavorato approfondendo e integrando con l'analisi di ulteriori manoscritti il testo di Dörrie.

Versi come questi illuminano come lampi le stanze oscure della psiche di Medea, raccontano di una scelta travagliata, ma da cui non è possibile tornare indietro, di un delitto che è ormai diventato attributo esistenziale al pari del genere (femina – nocens). L'atto di affidamento compiuto da Medea è pregno, come suggerisce la parola stessa, della *fides* di cui anche Ipsipile si eleva ad esempio. Eppure, Medea sembra esclusa a prescindere dall'articolazione tradizionale della *fides*. Ne è un indizio il riuso che viene compiuto dei versi di Ipsipile (6, 111-124) nel momento in cui si descrive il matrimonio tra Giasone e Creusa (12, 137-142):

Ut subito nostras Hymen cantatus ad aures
venit, et accenso lampades igne micant,
tibiaque effundit socialia carmina vobis,
at mihi funerea flebiliora tuba,
pertimui, nec adhuc tantum scelus esse putabam;
sed tamen in toto pectore frigus erat.

Come all'improvviso giunse alle nostre orecchie il canto di Imene
E guizzarono le torce di legno fiammante,
e la tibia effuse per voi le melodie nuziali,
per me più tristi della tromba funerea,
ebbi paura, e non ritenevo di poter giungere a tale delitto,
ma tuttavia sentii gelarmi in tutto il petto.

Nella sua esclusione, Medea non sembra preda solo dell'ira, ma anche della paura (pertimui). C'è, in questo personaggio, uno strato ulteriore rispetto a quello disegnato da Euripide: Ovidio vuole sottolineare la condizione di perpetuo isolamento a cui questa straniera è condannata dall'azione dell'eroe (Her., 12, 159-162):

Laese pater, gaude! Colchi gaudete relict!
Inferias umbrae fratris habete mei!
Deseror, amissis regno patriaque domoque,¹⁹⁵
coniuge, qui nobis omnia solus erat.

Esulta, o padre offeso! Esultate, Colchi abbandonati!
Ombre del fratello, prendete il mio sacrificio!
Sono abbandonata, lasciate il regno e la patria e la casa
Da un marito, che da solo era per noi ogni cosa.

Con forza, l'enjambement tra il verbo «deseror» e il complemento d'agente espresso dall'ablativo «coniuge» ci aiuta per un attimo, nel salto dall'esametro al

¹⁹⁵ Ho inserito io la virgola qui, ritengo coniuge sia il complemento d'agente di deseror.

pentametro, a percepire il medesimo vuoto che prova questa donna il cui estremo atto di fedeltà è stato tradito.

Medea si distingue all'interno della raccolta proprio per la sua condizione di straniera, che la porta a vivere un timore costante per il giudizio delle persone che la circondano. La sua gelosia per la nuova rivale Creusa si arricchisce per questo di una sfumatura nuova rispetto alle elegie maschili: Medea non teme solo che l'amato la derida mentre si intrattiene con la nuova compagna, ma che lo faccia insistendo sui costumi e le tradizioni che la renderebbero «barbara» (Her., 12, 175-178):

Forsitan et, stultae dum te iactare maritae
quaeris et iniustis auribus apta loqui,
in faciem moresque meos nova crimina fingas.
rideat et vitiis laeta sit illa meis.

Forse anche, mentre cerchi di vantarti con la tua stolta compagna
E di dire cose adatte a quelle orecchie ostili
Inventi nuove calunnie contro il mio aspetto e i miei costumi,
rida e sia lieta, quella, per i miei difetti.

A partire dai versi successivi a questi, Medea torna a sovrapporsi alla figura tradizionale della maga potente e spietata, ma la sua maledizione non suona nuova alle orecchie del lettore, poiché condivide il medesimo sentimento con cui Ipsipile ha espresso il suo *carmen*. Come il lettore colto sapeva, sia la maledizione di Ipsipile che le minacce di Medea hanno come esito la triste vicenda raccontata da Euripide, ma io credo che questo gioco metaletterario costruito da Ovidio non sia finalizzato solo all'ammiccamento e all'ironia. Infatti, il gesto e il racconto di Medea integrano e portano a compimento quello di Ipsipile, mostrandosi perfetta continuità con esso nei toni e nella rabbia espressa. Vi è un'unica costante, come già affermato poco sopra: Giasone. Scrive Lindheim (Lindheim 2003, p.125):

As in *Heroides* 6, the desire to be Jason's object of desire leads the heroine to construct a sharply divided self-depiction. The split characterization of Medea that emerges from this letter reveals, on the one hand, a young, naive girl, helpless, devoted to Jason, and, on the other, an uncompromisingly powerful woman who guided Jason through many difficulties and ensured his success, a woman capable of betraying father and kingdom as well as of committing murder.

Anche Medea, come Ipsipile, è una donna di grande potenza, anzi: l'intera impresa dell'eroe Giasone non sarebbe stata portata a compimento senza di lei. Oltre ad essere messo di fronte ai propri ragionamenti, sui quali viene creata la giusta distanza straniante atta a una ricodifica di questi, il lettore scopre anche di aver per tutto il tempo ragionato su una premessa falsa: l'eroe non è che un

fanfarone (6, 43-46), un bugiardo (6, 61-64) che Medea non esita a definire un «brigante» che pare compiacersi del proprio ruolo di perno da cui dipendono le vite delle eroine (12, 111: *Virginitas facta est peregrini praed latronis*). I punti di contatto tra le due lettere sono molti altri (Fulkerson 205, p. 48);

The preponderance of similarities that cannot be directly traced to Jason, then, suggests that the two letters have in common not only the fact that they are written from women in very similar situations to the same man, but also that they may have been composed in tandem, as it were. Medea's text seeks to show Jason that she is like his new wife Creusa (12.53), but also the ways in which she is similar to his former love Hypsipyle, who is assimilated by Medea to Jason's new wife [...] Medea portrays herself, in fact, as more like Hypsipyle than Hypsipyle herself is (particularly the "new" Hypsipyle of *Heroides* 6). Hypsipyle, on the other hand, seemingly realizes that she might seem more attractive to Jason if she were like his current wife Medea, and so deliberately fashions herself in Medea's image in sharp contradistinction to her portrayal in previous literary sources.

La lettura di Fulkerson insiste ancora una volta sulla relazione tra le eroine, tralasciando troppo presto, a mio parere, la premessa, ossia proprio Giasone. Il fatto che questi sia così simile a se stesso in situazioni lontane nel tempo e nello spazio strania la figura di un eroe che non sembra progredire grazie alle sue imprese, ma che anzi sembra aver avuto successo in esse solo in virtù della sua totale assenza di eroismo. In questo senso, emblematici diventano i momenti in cui ci viene restituita la voce in prima persona di Giasone, come nel discorso con cui convince Medea ad aiutarlo (*Her.*, 12, 73-90):

«*lus tibi et arbitrium nostrae fortuna salutis
tradidit, inque tua est vitaque morsque manu.
Perdere posse sat est, si quem iuuet ipsa potestas;
sed tibi servatus gloria maior ero.
Per mala nostra precor, quorum potes esse levamen,
per genus et numen cuncta videntis avi,
per triplicis vultus arcanaque sacra Dianae,
et si forte aliquos gens habet ista deos:
o virgo, miserere mei, miserere meorum;
effice me meritis tempus in omne tuum.
Quodsi forte virum non dedignare Pelasgum —
sed mihi tam faciles unde meosque deos? —
spiritus ante meus tenues vanescat in auras
quam thalamo, nisi tu, nupta sit ulla meo.
Conscia sit luno sacris praefecta maritis,
et dea marmorea cuius in aede sumus».
Haec animimi — et quota pars haec sunt! — movere puellae
simplicis, et dextrae dextera iuncta meae.*

La sorte di ha dato il diritto e l'arbitrio sulla mia saluta,
e nella tua mano ci sono la mia vita e la mia morte.

Se a qualcuno piace il potere in se stesso, è abbastanza per uccidere,
 ma se sarò salvato, sarò per te di maggior gloria.
 Ti prego per le mie disgrazie, di cui puoi essere un sollievo,
 per la stirpe e per il dio tuo avo che vede ogni cosa,
 per il triplice volto e per i sacri arcani di Diana,
 e per gli dei della tua gente, se ne ha:
 o vergine, abbi pietà di me e dei miei,
 fai che io sia tuo per tutti i tempi futuri .
 che se non disdegni un marito pelasgo –
 ma da dove trarrei degli dei così propizi e alleati?
 Che il mio spirito si disolva nelle arie prima che
 Un'altra che non sia tu giunga nel mio talamo.
 Mi sia testimone Giunone, che protegge il matrimonio,
 e la dea nel cui tempio di marmo ci troviamo».
 Queste parole – e ne sono solo una parte – mossero il mio animo di fanciulla
 Semplice, e la destra fu congiunta alla mia destra.

Manipolando e sconvolgendo la tradizione in questo modo, Ovidio sta dipingendo l'incattivimento dell'animo di due donne ad opera di un uomo solo. Troppo fine per creare rigide divisioni e per dare giudizi morali, egli scandaglia nel profondo le ragioni dietro la rabbia, trovandole nella comune assurdità delle esistenze di queste due eroine, le quali, per quanto potenti, regina una, maga l'altra, vivono la dissonante condizione di disperate, vedova l'una, esule l'altra, a causa della leggerezza di un solo uomo, come sottolinea anche Fulkerson (Fulkerson 200, p.53):

Rather than colluding with Hypsipyle (and other women of the *Heroides*) in blaming everyone but the man who is responsible, perhaps we should reflect on Hypsipyle's uncharacteristic behavior in the light of her usual piety. Jason, by his endlessly repetitive cycle of seduction and desertion, makes women into evil sorceresses. If the innocent Hypsipyle reacts this way to Jason, how culpable can we find Medea, particularly given our previous reading of Apollonius' *Medea*, swept off of her feet by Jason's charms, and even more particularly if she has been cursed by Hypsipyle to behave as she does in Euripides?

Alla luce di quanto detto fino ad ora, mi sembra di poter definir a ragione le *Heroides* un'opera ancora più complessa di quanto non siano i generi da essa manipolati. Anche il modello della fanciulla abbandonata, τὸ πρὸς alessandrino che avrebbe segnato a lungo l'idea dell'eroina, non è più attuabile e viene straniato ai fini della strategia dell'autore: mettere in scena le contraddizioni, le idee di un'epoca, porle davanti agli occhi dei propri lettori per suscitare in loro uno sguardo nuovamente critico verso il mondo che li circonda, in particolare verso le imposizioni biopolitiche di Augusto. Non è un caso se il centro delle prime 15, l'epistola 8, sia permeato dal linguaggio giuridico.

3.2.2.3 Ermione: linguaggio giuridico e trauma

L'epistola di Ermione al cugino e promesso sposo Oreste occupa una posizione particolare all'interno della raccolta. Infatti, oltre a rappresentare il centro ideale della prima serie di 15 componimenti, essa presenta una caratteristica, e a mio avviso programmatica, commistione di motivi mitici e tragici tradizionali e linguaggio giuridico. Attraverso questo accostamento, reso possibile dalle caratteristiche del genere elegiaco manipolato da Ovidio, si realizzerebbe un effetto di straniamento in grado di gettare luce sulle spinte oppostive che molto probabilmente dimoravano nella psicologia dei contemporanei del poeta.

L'epistola di Elettra, infatti, si ispira a due tragedie di cui non abbiamo testimonianze dirette. La prima, l'*Andromaca* di Euripide, raccontava la rivalità tra la sposa di Pirro Neottolemo, Elettra appunto, e la schiava troiana Andromaca, moglie di Ettore. La seconda, più vicina e probabilmente vero modello dell'epistola, è l'*Ermione* di Sofocle. Secondo quanto tramandato dagli scolii di Eustazio,¹⁹⁶ al centro della vicenda era posta la disputa tra Oreste e Pirro per la mano della spartana. Al primo, infatti, Ermione era stata promessa sposa dal nonno Tindaro, al secondo dal padre, Menelao.

L'epistola immaginata da Ovidio, con destinatario Oreste, vede Ermione adoperare fin dall'incipit un linguaggio fortemente pregno di termini giuridici:

*Alloquor Hermione nuper fratremque virumque
Nunc fratrem. Nomen coniugis alter habet.
Pyrrhus Achillides, animosus imagine patris,
Inclusam contra iusque piumque tenet.*¹⁹⁷

Io, Ermione, mi rivolgo a te, che fino a ieri eri cugino e marito
Oggi solo cugino. Un altro porta il titolo di coniuge.
Pirro, figlio di Achille, violento a immagine del padre,
mi tiene rinchiusa contro il diritto e la giustizia.

Fin dal primo verbo, *alloquor*, l'isotopia tracciata è quella dell'arringa giuridica, campo semantico che include anche l'utilizzo della parola *nomen*, per indicare il titolo specifico di cui Pirro può fregiarsi.¹⁹⁸ Al v. 4 viene fatto esplicitamente uso della parola *ius*, termine presente con le sue declinazioni in diverse occasioni

¹⁹⁶ *schol. in Hom. Od.* 4.5, ed. Pontani 2010, p. 178. All'Ermione di Sofocle è dedicata la prima parte dello studio di Lucia Mariani *Ermione dalla tragedia greca a Rossini* (Mariani 2019, pp. 29 ss.).

¹⁹⁷ *Ov., Her.*, 8, 1-4.

¹⁹⁸ *nomen honoris, non honorem adipisci* scrive Cicerone (*Cic. Br.*, 281).

nell'epistola. Sulla coppia formata dal nome *ius* e dall'aggettivo *pius*¹⁹⁹ si fonda tutta la strategia persuasiva di Ermione, finalizzata a solleticare nel cugino la voglia di riscattare ciò che gli appartiene per legge:

*At tu, cura mei si te pia tangit, Oreste,
inice non timidas in tua iura manus!
An si quis rapiat stabulis armenta reclusis,
Arma feres, rapta coniuge lentus eris?*²⁰⁰

Ma tu, se ti muove una pietosa preoccupazione per me,
Oreste, reclama nelle tue non timide mani ciò che è in tuo diritto!
Se qualcuno rapisse gli armenti, dopo aver forzato le stalle,
prenderesti le armi, perché sei così lento con la sposa rapita?

Anche in questi versi la retorica di Ermione è chiaramente volta a smuovere il diretto interessato. Il lettore viene chiamato in causa dall'autore attraverso lo stesso linguaggio giuridico. Come nel caso della lettera di Ipsipile, è facile immaginare come il dialogo con l'opera sia inizialmente svolto nei termini della convenienza e dell'interesse. Immedesimandosi in Oreste, il lettore concorda con la legittimità del possesso (*manus*) che il figlio di Agamennone dovrebbe ribadire.²⁰¹ E la trappola è tesa. Quel che infatti rimane sullo sfondo di questa comunicazione e che viene lentamente svelata è la presupposizione esistenziale che consente al lettore di concordare empaticamente con il destinatario dell'epistola: Ermione è un bene di possesso al pari degli armenti, un oggetto di contesa.

La ragione è presto detta, il diritto di Oreste può essere reclamato in virtù della precedenza gerarchica della *potestas* del nonno Tindaro su quella del padre Menelao, come spiega Ermione in quattro versi densi di linguaggio giuridico:

*Me tibi Tyndareus, vita gravis auctor et annis,
Tradidit : arbitrium neptis habebat avus;
At pater Aeacidae promiserat inscius acti:
Plus quoque, qui prior est ordine, posset avus.*²⁰²

Tindaro, garante autorevole per gli anni e per la sua vita,
mi trasmise a te: l'avo aveva arbitrio sulla nipote;
ma il padre, inconsapevole dell'atto, mi aveva promesso all'Eacide:

¹⁹⁹ In questi primi versi *pius*, *a*, *um* appare al neutro sostantivato per indicare una generale legge di pietà, con connotazioni ultramondane.

²⁰⁰ *Ov., Her., 8, 15-18*

²⁰¹ *Sic quoque repetenda tamen, nec turpe marito [...] Vir, precor, uxori, frater succurre sorori* (*Ov., Her., 8, v. 25, 28*).

²⁰² *Ov., Her., 8, 31-4*

ma l'avo, che è primo nell'ordine, avrebbe più potere.

Lo straniamento nelle *Heroides*, come detto, è spesso ottenuto a livello intratestuale, creando eco e accostamenti tra le lettere e facendo risuonare la voce di un'eroina in quella di un'altra. Se, da un lato, Laurel Fulkerson individua un legame diretto tra l'autorità di Briseide (*Her.*, 3) e quella di Ermione (Fulkerson 2005, pp. 87 ss.), io ritengo che la lettera della spartana sia un centro aggregatore anche di molte altre vicende. In essa troviamo il rapporto tra l'eroina e l'autorità paterna, come nelle lettere di Canace (*Her.*, 11) e Ipermestra (*Her.*, 14) (cfr. par. 3.2.2.4), ma anche e soprattutto l'incombente presenza di Elena, madre dell'eroina e protagonista indiretta di alcuni stralci della lettera di Penelope a Ulisse (*Her.*, 1, vv. 5-6), di quella di Enone a Paride (*Her.*, 5) e di Arianna a Teseo (*Her.*, 10).²⁰³

Nel centro aggregatore dell'epistola 8 i fili di tutte le vicende convergono per evocare, finalmente, la figura di Elena, la donna per cui vennero mosse le *arma* dei greci. Elena, però, non compare nella prima serie di 15 epistole, la più antica. Il suo fantasma grava però con forza sulla psiche di Ermione. La figlia, infatti, si paragona indirettamente alla madre quando scrive ad Oreste:

*Tu mihi, quod matri pater est ; quas egerat olim
Dardanius partes advena, Pyrrhus agit.*²⁰⁴

Sii per me ciò che mio padre è per mia madre; la parte che un tempo sostenne lo straniero Dardanio, ora è di Pirro.

Nel paragonare Oreste a Menelao e Pirro a Paride, Ermione sottintende l'assimilazione della propria figura a quella della madre. Queste parole sono l'indice di un modo di pensarsi che il poeta riesce a scandagliare profondamente. Ermione, per tutta la prima parte della lettera, non fa che ridursi a un oggetto di contesa, come fu la madre. Potrebbe essere una strategia volta a ottenere l'aiuto del cugino-promesso sposo, ma non credo ci si possa limitare a questo. Sebbene infatti è possibile che ci sia un fine del genere nelle parole (ricordiamolo ancora una volta, parole del lessico del diritto) di Ermione, quella che Ovidio mette in scena è una donna incapace di pensarsi in altro modo che non sia quello trasmessole dalle vicende di cui è stata protagonista e vittima la madre, cioè come

²⁰³ Nella lettera di Arianna non si fa riferimento diretto a Elena, ma il lettore che legge in sequenza la raccolta, essendo passato prima dal racconto di Ermione, sa già che Teseo ha saputo rendersi protagonista di azioni vili in almeno altre due occasioni, contando anche la lettera di Fedra a Ippolito (*Her.*, 4). Sarebbero poi da includere le lettere tra la stessa Elena e Paride (*Her.*, 16, 17), ma queste appartengono alla serie delle sei lettere finali, composte in un momento successivo. Nonostante ciò, come avrò modo di discutere nel paragrafo successivo, la lettera di Elena si lega, nella rievocazione del trauma del rapimento da parte di Teseo, con la lettera di Ermione.

²⁰⁴ *Ov.*, *Her.*, 8, 41-42.

un perenne oggetto di contesa, di scambio, di contrattazione tra uomini (Fulkerson 2005 p.92):

Hermione's focus on her mother's inability to identify her is part of a larger pattern of traumatic events predicated upon her mother's departure, events over which she has no control [...]. Finally, Orestes, the man she insists throughout the poem is her rightful husband, has taken no steps to regain her, despite the models that the previous generation might have offered to him and despite his decisive action in avenging his father's death, of which she reminds him.

L'idea che dietro a questa condizione non ci sia altro che una fatalità alla quale non si può in alcun modo opporre resistenza, ma che anzi corrisponde a un vera e propria condizione esistenziale,²⁰⁵ nasce in Ermione dalla vicenda a cui, bambina, ha involontariamente preso parte e di cui è stata vittima, il rapimento di Elena da parte di Teseo. Con straordinaria sensibilità, Ovidio avvia la sua analessi (vv. 75-82) con le parole *vix equidem memini, memini tamen*. Il ricordo è per Ermione faticoso non solo per la sua giovane età al momento dei fatti, ma anche perché si tratta di un ricordo effettivamente traumatico, distante e vicino nel medesimo momento, indelebile e sfumato:

*Vix equidem memini, memini tamen: omnia luctus,
omnia solliciti plena timoris erant.
Flebat avus phoebeque soror fratresque gemelli,
Orabat superos Leda suumque lovem;
Ipsa ego, non longos etiam tunc scissa capillos,
Clamabam: «sine me, me sine, mater, abis?»
Nam coniunx aberat. Ne non Pelopeia credar,
Ecce, Neoptolemo praeda parata fui.²⁰⁶*

A stento ricordo, ricordo tuttavia: ogni cosa
Di lutto, di ansioso timore era piena.
Piangeva il nonno, e la sorella Febe, e i fratelli gemelli,
Leda pregava gli dei e il suo Giove;
io stessa, già allora coi capelli corti scarmigliata,
chiamavo: «senza di me, senza di me, mamma, te ne vai?»
il marito era infatti lontano. E perché non sia creduta una discendente di Pelope,
ecco, sono stata fatta preda da Neottolemo.

Nei versi successivi, un tono più concitato e l'allocuzione diretta a Elena (v. 91 ss.) rivelano la concitazione e il coinvolgimento con cui Ermione scrive, ormai quasi del tutto disinteressata al suo destinatario. Prega di *pathos* è la ricostruzione del

²⁰⁵ Ov., Her., 8, 65-66: *Hoc generis fato, quod nostros errat in annos, / Tantalides matres apta rapina sumus* [per questo destino della mia stirpe, che arriva fino alla mia età, / noi donne Tantalidi siamo adatte al rapimento]

²⁰⁶ Ov., Her., 8, 75-82.

ricongiungimento con la madre, riconosciuta però solo in virtù della sua bellezza, il pregio che spinse i maschi del mito a bramarla e rapirla. Una sequenza di tre distici ben sintetizza il passaggio allocutorio dalla madre ad Oreste, passaggio logico per l'eroina traumatizzata, ma a una lettura più distaccata motivato dalla perpetua condizione di abbandono in cui Ermione vive e sente di vivere:

*Obvia prodieram reduci tibi – vera fatebor, -
Nec facies nobis nota parentis erat:
Te tamen esse Helenen, quod eras pulcherrima, sensi;
Ipsa requirebas quae tua nata foret.
Pars haec una mihi, coniunx bene cessit Orestes:
is quoque, ni pro se pugnet, ademptus erit²⁰⁷*

ti venni incontro quando tornasti – dirò la verità, -
ma non conoscevo il volto di mia madre:
sentii che tu eri Elena, tuttavia, perché eri bellissima .
questo bene ho però per me: Oreste è mio marito;
anche egli, però, se non lotterà per il suo diritto, mi sarà rapito.

L'invito a Oreste è di combattere *pro se*, per difendere il proprio diritto di coniuge legittimo di Ermione. Ritengo che questi tre distici ben rappresentino la strategia retorica attuata da Ovidio in questa epistola, che, lo ricordo, può essere considerata il centro di tutta la prima serie delle *Heroides*. Da un lato, il linguaggio giuridico adoperato non solo è finalizzato, al livello comunicativo tra narratore omodiegetico e destinatario, a solleticare in Oreste la voglia di rivalersi del proprio diritto contro Pirro, ma anche, a un livello comunicativo più complesso, tra lettore e autore, a mettere in scena e creare distanza dalla lingua dell'autorità, il linguaggio maschile che, come visto nell'analisi del *Lisistrata* (cfr. cap. 2.3.3.3), può essere definito, con Bachtin, una «parola autoritaria». Dall'altro lato, l'autore, avvalendosi della strategia intradiegetica, crea una fitta rete di echi e rimandi tra epistole diverse, ma al tempo stesso crea accostamenti stranianti. Il linguaggio giuridico è qui accostato alla lingua con cui Ermione racconta di un trauma profondo, che ha generato nel personaggio un forte senso di fatalismo e condanna. È il linguaggio con cui si esprimono gli esiti degli schemi di pensiero che Augusto restaurava (Fulkerson 2005, p.101):

There may well have been some irregularity in this marriage insofar as Hermione was previously intended for (or married to) Orestes, but Hermione's overly legalistic interpretation of the situation is more consonant with her wishes than with any real wrongdoing on the part of her father. Hermione has in no way been stolen from Orestes; her father has simply made alternate arrangements for her. She may prefer to be with Orestes, and he may even have been unwilling to

²⁰⁷ Ov., Her., 8, 97-102

see her remarried, but her father has every right to do what he has done. This is not to deny that Hermione wishes things were different, but the role she has established for herself as not-Helen leaves her nothing to do but wish.

L'esito di questa situazione di dipendenza esistenziale, da un padre, da un marito, da una qualsiasi figura maschile, è tutto nei drammatici versi con cui l'epistola si conclude, nei quali Ermione racconta lo stato di dissociazione (oserei dire, di arresa automazione inconsapevole) in preda a cui si abbandona talvolta a Pirro:

*Saepe malis stupeo rerumque oblita locique
Ignara tetigi Scyria membra manu,
utque nefas sensi, male corpora tacta relinquo
et mihi pollutas credor habere manus.
Saepe Neoptolemi pro nomine nomen Orestis
Exit, et errorem vocis ut omen amo.
Per genus infelix iuro generisque parentem
Qui freta, qui terras et sua regna quatit,
per patris ossa tui, patru mihi, quae tibi debent,
quod sic sub tumulo fortiter ulta iacent:
aut ego praemoriar primoque exstinguar in aevo,
aut ego Tantalidae Tantalus exor erro.²⁰⁸*

Spesso i mali mi ottundono, e dimentico il luogo e le cose,
Ignara tocco con la mano le membra dell'uomo di Sciro,
ma come mi accorgo dell'orrore, abbandono quel corpo sciaguratamente toccato
e mi pare di avere le mani insozzate.
Spesso, al posto del nome di Neottolemo, mi sorge il nome di Oreste
E amo l'errore della voce come un presagio.
Io giuro per la stirpe infelice del sul padre di questa
Che scuote i mari, le terre e i regni,
per le ossa di tuo padre, padre anche per me,²⁰⁹ che ti sono debitrice,
perché giacciono sotto un tumulo, vendicate:
o io morirò anzitempo, e mi spegnerò nella prima giovinetta,
o io Tantalide sarò sposa al Tantalide.

Per quanto anche questa sezione della lettera possa essere, ragionevolmente, considerata funzionale alla persuasione di Oreste, difficilmente a un livello comunicativo superiore ci si può accontentare di questa interpretazione. Nella sua volontà di autrice, Ermione si tradisce e racconta di un ottundimento che non è possibile relegare alla mera sfera sentimentale. L'abbandono con cui Ermione si

²⁰⁸ Ov., *Her.*, 111-122

²⁰⁹ *Pater* è «zio», ma ho voluto mantenere ambigua questa traduzione.

lascia andare tra le braccia di Pirro è figlio della psicologia complessa di questa eroina e ha tutti i tratti di una vera e propria dissociazione.

Attraverso il filtro dello straniamento, dunque, è possibile comprendere come l'autore, con i suoi accostamenti tra il ragionevole linguaggio giuridico e la sconvolta psicologia di Ermione, abbia posto sullo stesso piano, a una distanza tale da poter essere considerato effettivamente straniato, il pensiero autoritario restaurato da Augusto e le sue conseguenze disastrose sulle donne romane.

3.2.2.4 Padre, perché mi chiedi di uccidere?

Le lettere di Canace (*Her.*, 11) e Ipermestra (*Her.*, 14) condividono con la lettera di Ermione alcuni tratti salienti, quasi del tutto assenti nella prima metà della raccolta: per prima cosa, sono indirizzate a un destinatario che, prima di essere amante, è *frater* (fratello o cugino), parente delle autrici; inoltre, come Ermione non chiede a Oreste spiegazioni su una sua partenza improvvisa e ingiustificata, ma vuole, attraverso la sua lettera, ottenere un miglioramento della propria condizione, anche Canace e Ipermestra scrivono per ottenere *altro*, scrivono indirizzandosi ad *altri* che non sono i destinatari diretti delle missive, intendono comunicarci qualcosa di diverso, come se lo schema, apparentemente ripetitivo e prevedibile, del monologo dell'eroina ovidiana stesse iniziando a stratificarsi, a mostrare le proprie incongruenze.²¹⁰

Canace, figlia del dio del vento Eolo, si innamorò e rimase incinta in seguito a un'unione con il fratello Macareo. Scoperto lo scandaloso incesto, Eolo fece recapitare una spada alla figlia, con l'ordine di togliersi la vita. La storia fu soggetto di una tragedia di Euripide per noi perduta, intitolata *Eolo*. È questo il modello a cui Ovidio decide di rifarsi in questa lettera, sottolineando maggiormente il personaggio di Canace e relegando in secondo piano Macareo, che qui appare come il destinatario di una lettera che, in realtà, parla a qualcun altro. Le parole di Canace, infatti, sono tutte rivolte alla polemica con Eolo, figura tirannica e repressiva contro cui poco o nulla può il *pudor* sincero della fanciulla. Scritta poco prima di togliersi la vita, la lettera appare allora tanto una difesa delle proprie

²¹⁰ Questa tendenza mi sembra palese in tutta la seconda metà della serie delle prime quindici epistole. Dopo Ermione, tutti gli schemi tendono a crearsi proprio grazie al gioco di echi e rimandi creato dall'autore. Deianira (*Her.*, 9) è la prima, con la sua lettera *strana*, occupata per un'abbondante porzione da un *excursus* sull'amore orientale di Ercole per Onfale, regina di Lidia. Seguono Canace e Ipermestra, di cui mi occupo in queste pagine; Medea, che, come visto, costruisce sulla lettera di Ipsipile il suo smascheramento di Giasone; Arianna, modello del genere; Laodamia, il cui amore per Protesilao fu autentico e ricambiato; Saffo, unico personaggio storico della raccolta.

scelte quanto un addio al mondo, con la supplica di avere pietà del piccolo neonato.

Fin dall'incipit, la cruda realtà prodotta dalla parola autoritaria di Eolo sconvolge, in un forte gioco di contrasti, le abitudini della giovane Canace:

*Aeolis Aeolidae quam non habet ipsa salutem
Mittit et armata verba notata manu.
Si qua tamen caecis errabunt scripta lituris,
oblitus a dominae caede libellus erit;
dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum,
et iacet in gremio charta soluta meo.*²¹¹

La figlia di Eolo al figlio di Eolo augura la salute
Che lei stessa non ha più, e invia parola scritte con una mano armata.
Se tuttavia una qualche parola sfuggirà per delle cancellature,
il foglio sarà pregno del sangue della padrona;
la destra tiene la penna, l'altra tiene stretta la spada,
e giace sul mio grembo una carta aperta.

Sangue e inchiostro si mischiano in questa patetica e plastica immagine di disperazione. L'incipit crea nel lettore l'aspettativa di una lettera d'amore all'amato Macareo. Risuonano in questi versi tanto le parole di Didone e Fillide (*Her.*, 2), che avevano concluso le loro missive evocando l'immagine dell'epigrafe mortuaria, quanto quelle di Ermione, dal momento che anche Macareo, come Oreste, è *frater* della mittente:

*Cur umquam plus me, frater, quam frater amasti,
Et tibi, non debet quod soror esse, fui ?
Ipsa quoque incalui, qualemque audire solebam,
Nescio quem sensi corde tepente deum.*²¹²

Perché, fratello, mi hai amato più che un fratello
E per te non sono stata ciò che una sorella deve essere?
Io stessa mi infiammai di quel certo dio di cui sentivo parlare,
lo sentii nel mio cuore infuocato.

Al pari di Medea, Canace appare come una giovinetta presa dal primo fuoco d'amore, esperienza di cui non riesce a comprendere le dinamiche che la sconvolge e che, inevitabilmente, la trascina verso il fratello. Non colgo in queste dichiarazioni la malizia incestuosa di Fedra (*Her.*, 4), che utilizza parole simili per giustificare la

²¹¹ Ov., *Her.*, 11, 1-6.

²¹² Ov., *Her.*, 11, 25-28.

sua attrazione per Ippolito,²¹³ quanto una più autentica e sincera confessione di inesperienza.

Come nota Laurel Fulkerson (Fulkerson 2005, p.70), però, la lettera di Canace (come quella di Ipermestra) non è realmente indirizzata al suo destinatario, ma al padre Eolo. Questa deviazione dall'aspettativa genera nel lettore uno spiazzamento importante in quanto necessario, ai fini della strategia dell'autore, per sottolineare il centro della critica operata mediante il soggetto-straniante-eroina: gli effetti della parola autoritaria di un *pater (familias, ma anche patriae* fuor di metafora) sulla vita degli uomini e delle donne.²¹⁴

Ferus (v.12) e *saevus* (v.13), Eolo appare come un padre incapace di mitigare la propria ira, distaccato, ma interessato a controllare e invadere lo spazio del privato. Questa perentoria autorità si manifesta in una voce possente e impietosa ha il potere di fermare il mondo e spaventarlo con i suoi ordini che non sono, però, ordinatori del reale, come nei versi in cui si narra la sua reazione alla scoperta del figlio di Canace e Macareo, che la balia della giovane aveva tentato di nascondere fingendo un sacrificio:

Eripit infantem mentitaque sacra revelat

*Aeolus: insana regia voce sonat.*²¹⁵

Eolo afferra il neonato e smaschera il finto

Sacrificio: la reggia risuona della sua voce furiosa.

Lo vediamo, Eolo, seduto sul suo trono al centro del palazzo, cardine di una reggia che dovrebbe ruotare intorno alla sua parola autoritaria. Il riferimento a Giove (vv. 19-20: *quid iuvat admotam per avorum nomina caelo/inter cognatos posse referre lovem?*) serve in questo senso a chiarificare l'entità del peccato di Canace. Il re degli dei si era distinto per innumerevoli incesti simili a quelli compiuti da Canace col fratello, la stessa Giunone è sorella e sposa di Giove. Forse Canace sta cercando di giustificarsi, o forse, più probabilmente, l'autore sta evidenziando ancora una volta come l'*error* di questa giovane non sia tanto l'amore travolgente e incestuoso (torbido, ma non così raro nelle relazioni tra divinità), quanto l'aver disobbedito agli ordini della parola autoritaria di Eolo.

Contraltare alla parola di Eolo è il silenzio pudico che avvolge Canace dopo che si è resa conto di avere un figlio in grembo. È un silenzio che soffoca il dolore della

²¹³ Si veda *Her.*, 4, vv. 69 ss.

²¹⁴ Spiazzamenti simili sono le due digressioni operate da Ipermestra e Deianira rispettivamente sul mito di Io (vedi sotto) e sull'amore tra Ercole e Onfale.

²¹⁵ *Ov.*, *Her.*, 11, 75-76.

giovane e annulla la sua parola, che possiamo trovare realizzata soltanto in questa ultima, fatale lettera scritta con l'inchiostro e col sangue:

*Quid faciam infelix? Gemitus dolor edere cogit,
Sed timor et nutrix et pudor ipse vetant.*²¹⁶

Che fare, povera me ? il dolore mi spinge ad emettere gemiti,
ma il timore e la nutrice e il pudore me lo vietano.

Non sono solo la paura e l'amorevole nutrice a zittire Canace, ma è anche e soprattutto il terzo termine del tricolon proposto in questo pentametro: il pudore (*pudor*), qualità tradizionalmente femminile.

Mentre il *pudor* soffoca e zittisce Canace, la parola di Eolo si espande, sovrapponendosi al mondo e reificandosi nell'ultimo, distaccato, atto:

*Interea patrius vultu maerente satelles
Venit et indignos edidit ore sonos :
«Aeolus hunc ense mittit tibi» (tradidit ense)
«Et iubet ex merito scire quid iste velit».
Scimus et utemur violento fortiter ense ;
Pectoribus condam dona paterna meis.*²¹⁷

Intanto, con volto dolente, giunse un servo
del padre e pronunciò ad alta voce parole crudeli:
«Eolo ti manda questa spada» (consegnò la spada)
«e ordina che tu sappia, giustamente, che cosa egli vuole».
Lo capisco e mi servirò con decisione della cruenta spada;
affonderò i doni del padre nel mio petto.

Così Canace saluta il ondo, sopraffatta dall'ordine paterno, tentando di persuadere, nell'ultima parte della lettera, l'amato Macareo affinché impedisca una sorte simile al bambino.

Nel gioco di risonanze intratestuali, la lettera di Canace tornerà alla mente del lettore nell'altra epistola di cui mi occuperò in questo paragrafo: quella di Ipermestra a Linceo. Nel confronto tra queste due elegie è possibile, a mio avviso, trovare un'ulteriore conferma dello straniamento operato da Ovidio in quest'opera smascheratrice del potere del *princeps*.

Raccolgono acqua da vasi forati negli inferi le figlie di Danao, che uccisero i cugini, figli di Egizio, nel corso della prima notte di nozze. La cupa storia delle Danaidi (argomento delle *Supplici* di Eschilo) racconta di una lotta di potere tra due

²¹⁶ Ov., *Her.*, 11, 53-54.

²¹⁷ Ov., *Her.*, 11, 95-100.

fratelli – Danao e Egizio appunto -: quest’ultimo assediò Argo, dove Danao si era rifugiato con le figlie, e lo costrinse infine ad accettare il matrimonio queste e i cugini. Unica tra le Danaidi a non compiere l’omicidio è Ipermestra, la quale, per questa inadempienza, viene punita dal padre e costretta in prigione. È dal carcere che Ovidio immagina sia prodotta questa lettera *strana* e unica all’interno della raccolta.

Come fa notare Chiara Battistella in un suo recente articolo (Battistella 2021), infatti, la lettera di Ipermestra chiude la sezione delle lettere singole di ispirazione mitologia (la quindicesima epistola singola, infatti, si immagina scritta da Saffo), contrapponendosi in questo modo alla prima epistola, quella di Penelope, con la quale condivide l’esito positivo della storia. Al contrario di Penelope, però, Ipermestra sta scrivendo a un uomo che non ama, ma che ha risparmiato perché mossa dal sentimento della *pietas*:

*Clausa domo teneor gravibusque coercita vinclis;
est mihi supplicii causa fuisse piam.*²¹⁸

Sono tenuta chiusa in casa e legata con pesanti catene;
causa del mio supplizio è l’essere stata pia.

Inoltre, come la lettera di Canace, quella di Ipermestra non sembra rivolgersi direttamente a Linceo (che viene nominato per la prima volta solo al v.123), ma al padre Danao, espressione al pari di Eolo di una parola autoritaria sterile e mortifera. Infine, anche la lettera di Ipermestra, come quella di Deianira, presenta una spiazzante digressione su un argomento apparentemente scollegato con la vicenda: il mito del rapimento di Io.

Come nota Laurel Fulkerson, tra le lettere di Canace e Ipermestra vi è però una notevole differenza in termini di risposta agli ordini impartiti dalla parola autoritaria del *pater* (Fulkerson 2005, p.80):

Each woman expresses her overwhelming concern to please her father, *placere patri* (11.6 and 14.7). Hypermestra’s willingness to disobey, to act for herself rather than simply doing as she is told, will save her life, a matter with which Canace simply does not concern herself; the latter is more interested in the life of her child. Yet interestingly, Hypermestra, who explicitly disobeys her father, is able to make herself seem obedient through a skillful use of rhetoric, while Canace does everything her father tells her, but in a defiant manner that is unmitigated by a rhetoric of submission.

Con grandiose abilità poetica, Ovidio genera in questa lettera un contrappunto stridente tra l’ordine dell’autorità, che risuona nel petto della fanciulla, e la *pietas*,

²¹⁸ Ov., *Her.*, 14, 3-4.

valore augusteo che in questa occasione si rivolta contro una figura augustea come Danao. La situazione è per Ipermestra delicata e complessa, mentre nel cuore della notte si sveglia per compiere l'omicidio che nelle altre stanze le sorelle, mosse dalla parola paterna, stanno mettendo in atto:

*circum me gemitus morientum audire videbar:
et tamen audibam, quodque verebar erat.
Sanguis abit, mentemque calor corpusque relinquit,
Inque novo iacui frigida facta toro.*²¹⁹

Mi sembrava di sentire tutto intorno a me i gemiti dei morenti:
e in realtà lo sentivo, e ciò che temevo era in atto.
Il sangue mi lascia, il calore abbandona il corpo e la mente,
e fattami fredda giacqui nel letto novello.

Il dissidio interiore dilania Ipermestra mentre guarda il novello sposo, che non ama, ma di cui ha pietà, dormire abbattuto dai bagordi e dal vino. Il lettore, leggendo questi versi, sente risuonare la memoria del tricolon che aveva soffocato Canace, solo che ora non è più presente una nutrice su cui contare e al posto del pudor che frena e distrugge appare la *pietas*:

*sed timor et pietas crudelibus obstitit ausis,
castaque mandatum dextra refugit opus.*²²⁰

Ma la paura e la pietà si opposero alla crudele audacia,
e la casta destra rifuggì il compito assegnato.

Nonostante l'opera di Ipermestra sia ammirevole e virtuosa, degna di un eroe come Enea, il paradosso è servito: le parole del padre invadono la mente della giovane, in un monologo combattuto e struggente per la contraddittorietà generata dall'introiezione della sterile parola autoritaria:

*«Saevus, Hypermestra, pater est tibi; iussa parentis
Effice : germanis sit comes iste suis.
Femina sum et virgo, natura mitisi et annis :
Non faciunt molles ad fera tela manus.
Quin age, dumque iacet, fortis imitare sorores.
Credibile est caesos omnibus esse viros.
Si manus haec aliquam posset committere caedem,
Morte foret dominae sanguinolenta suae.
Haud meruere necem patruelia regna tenendo?*

²¹⁹ Ov., Her., 14, 35-38.

²²⁰ Ov., Her., 14, 49-50.

*Quae tamen externis danda forent generis?
Finge viros meruisse mori; quid fecimus ipsae?
Quo mihi commisso non licet esse piam?»²²¹*

Ipermestra, hai un padre crudele; esegui gli ordini
Del genitore: sia compagno questo ai suoi fratelli.
Sono una donna e una vergine, per natura mite, e per età:
le mie morbide mani non sono fatte per la crudele arma.
Suvvia, non esitare ad imitare, mentre dorme, le coraggiose [fortis] sorelle.
È probabile che i mariti siano stati uccisi da tutte.
Ma se questa mano potesse commettere un omicidio
Dovrebbe essere insanguinata per la morte della sua padrona.
Ma non hanno meritato la morte attentando ai regni paterni?
E questi sarebbero stati dati come dote a generi estranei?
Ma immagina che questi uomini abbiano meritato di morire; noi cosa abbiamo fatto?
Per quale mancanza non mi è concesso essere pia?

Come scrive Battistella, il peso di quel *piam* al verso 64 è centrale per comprendere la strategia messa in atto dall'autore (Battistella 2021, p. 69):

However, Hypermestra's letter somehow stands alone. As noted by Murgatroyd, Reeves, and Parker, Ovid shows great respect for this heroine by depicting her as endowed with a high moral profile, integrity, fidelity to her obligations, and dignity, qualities that all fit in with the Augustan moral program. Amongst the seven occurrences of *pietas* in the letter (Ov. Her. 14.4, 14, 49, 64, 84, 123, 129), the one quoted above in lines 63–64 is perhaps the most meaningful: what wrong has Hypermestra committed that would not allow her to be characterized as *pia*?

Le contraddizioni dell'epoca augustea vengono tutte condensate in questo monologo combattuto e disorientato: come è possibile conciliare le virtù tradizionali tanto acclamate con le imposizioni che arrivano dall'alto? Lo straniamento è nelle *Heroides* funzionale allo smascheramento carnevalesco del potere imperiale. Come visto, il gioco di rimandi intratestuali costruisce una rete in grado di giocare con le aspettative del lettore per porlo di fronte alle proprie idee ed eventualmente al rapporto che stringe con le idee restaurate dal *princeps*.

²²¹ Ov., *Her.*, 14, 53-64.

3.2.3 Bibliografia

FONTI PRIMARIE

Ovidio. *Ars Amatoria*. Ed. by Kennedy. Oxford, 1975.

Ovidio. *Heroides*. Ed. Heinrich Dörrie, *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*. Berlino, de Gruyter, 1971.

Seneca. *Epistole a Lucilio*. Ed. Richard M. Gummere. Cambridge, Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1917-1925.

Properzio. *Elegie*. Ed. G. Namia. Torino, Utet, 1973.

Corpus Tibullianum. Ed. Robert Maltby. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2021.

FONTI SECONDARIE

Arena, Antonella. 1995. «Ovidio e l'ideologia augustea I motivi délie "Heroides" ed il loro significato». *Latomus* 54 (4): 822–41.

Barchiesi, Alessandro. 1987. «Narratività e convenzione nelle Heroides». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, fasc. 19: 63–90. <https://doi.org/10.2307/40235895>.

Battistella, Chiara. 2021. «The "Strangeness" of Hypermestra's Letter to Lynceus (Ov. *Her.* 14)». *Illinois Classical Studies* 46 (1–2): 59–78. <https://doi.org/10.5406/23285265.46.1.2.04>.

Bessone, Federica, a c. di. 1997. *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII: Medea Iasoni*. Biblioteca nazionale 6. Firenze: F. Le Monnier.

Canfora, Luciano. 2009. *La prima marcia su Roma*. Economica Laterza 498. Roma: GLF ed. Laterza.

Fulkerson, Laurel. 2005. *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing and Community in the Heroides*. Cambridge: Cambridge University Press.

Greimas, Algirdas Julien. 1986. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze: La casa Usher.

Knox, Peter E., a c. di. 2009. *A Companion to Ovid*. 1. publ. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley-Blackwell.

Lindheim, Sara H. 2003. *Mail and Female: Epistolarity Narrative and Desire in Ovid's Heroides*. Madison: University of Wisconsin Press.

- Maltby, Robert. 2021. *Book Three of the Corpus Tibullianum: Introduction, Text, Translation and Commentary*. Pierides 10. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Mariani, Lucia. 2019. *Ermione dalla tragedia greca a Rossini*. I edizione. Linguaggi, diritti, storie 5. Canterano (RM): Aracne editrice.
- Rosati, Gianpiero. 1989. «Epistola elegiaca e lamento femminile». In *Heroides*, di Publio Nasone Ovidio, a cura di Gianpiero Rosati. Milano: Rizzoli.
- . 1992. «L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, fasc. 29: 71–94. <https://doi.org/10.2307/40236013>.
- Verducci, Florence. 1986. *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum*. Princeton: Princeton University Press.
- White, Peter. 2012. *Cicero in Letters: Epistolary Relations of the Late Republic*. Oxford New York Auckland: Oxford University Press.

CONCLUSIONI

Al termine di questo lungo lavoro di ricerca e comparazione, è giunto dunque il momento di trarre delle conclusioni che, il lettore mi perdonerà, non potranno che essere parziali.²²² Per uscire dal saggio vorrei percorrere la direzione opposta a quella di entrata di cui ho discusso nell'introduzione, partendo quindi dal cerchio più interno per poi passare a quelli via via più esterni.

STRANIAMENTO

La comparazione tra *Lisistrata* ed *Heroides* permette di ragionare sui punti in comune e sulle differenze tra due opere lontane per molti motivi, a partire dai contesti da cui sono sorte.

In entrambi i casi siamo di fronte a una poesia a stretto contatto con la politica, ma non per questo "politicizzata". Chiariamo: la commedia e l'elegia possono essere intese come due generi *bassi* e *non ufficiali* al contrario dei corrispettivi tragedia ed epica. È proprio in virtù della lateralità legata ai generi che queste due opere possono mettere in atto lo straniamento di cui si è ragionato: esse trascinano la politica nell'estetica, o, se vogliamo, inondano con l'estetica la politica. Quando Barchiesi, ne *Il poeta e il principe*, scrive che «siamo noi a creare la separazione, con una decisione preliminare, ad esempio quando assegniamo Augusto alla politica e Callimaco all'estetica» e che in realtà «spesso "Augusto" può anche essere una questione estetica e "Callimaco" un'istanza politica» (Barchiesi 1994, pp. 31-32), intende proprio questo: i due campi sono in realtà permeabili e sfumati. L'analisi dei contesti delle due opere permette di comprendere non solo il rapporto che esse intessono con la Storia da cui sono emerse, ma anche come questa stessa Storia, penetrando in esse, venga rimasticata e restituita in un'ottica diversa, garantita dal privilegio del genere *basso* di non poter essere preso sul serio e quindi di poter dire le cose più serie in assoluto. La ricostruzione dei contesti ha dunque permesso di sciogliere due nodi contemporaneamente. Da un lato, quello metodologico, di cui si è detto nell'introduzione: conoscere le divergenze tra le opere che si stanno comparando permette di non farsi abbagliare troppo da alcune somiglianze e di porre i giusti limiti all'interpretazione che si sta fornendo. Dall'altro, il rispetto del principio ologrammatico: se il tutto è iscritto nella parte e viceversa, la contestualizzazione storica è *già* parte del lavoro di critica letteraria e, viceversa, l'analisi letteraria è parte integrante dell'indagine storica.

²²² Non solo perché l'argomento potrebbe essere ancora ampiamente sviscerato, ma anche perché parziale è il mio punto di vista di giovane italiano maschio. Mi auguro che questo lavoro possa in futuro ispirare ulteriori studi da parte di ricercatori interessati ai medesimi argomenti.

Grazie alla contestualizzazione dei capitoli 2.1, 2.2 e 3.1, inoltre, è stato possibile guardare in faccia il lato oscuro dei classici, oltre qualsiasi visione ideale o strumentale di essi: Ovidio, Aristofane, i greci e i romani erano fallaci tanto quanto noi, per questo il rapporto che occorre intessere con loro non può essere di *celebrazione* (che molto spesso diventa scusa per la legittimazione, si veda il capitolo 1.3), ma di *dialogo*. Cercare di sottolineare le divergenze su temi importanti come la disparità di genere e la segregazione femminile vuol dire creare distanza e quindi permettere un dialogo ragionato, che non deve esimersi dalla condanna, ma che al tempo stesso non può permettersi visioni anacronistiche del passato. Da tutto ciò infatti emergono i reali Lettori Modello delle due opere: l'uomo ateniese del 411 a.C., che andava a teatro nel pieno di una guerra ormai destinata ad essere persa; i romani e le romane delle classi sociali più alte, che vedevano i loro stili di vita mondani e avviati verso una nuova liberalità invasi dalla politica della *restauratio* Augustea.

Altri due temi su cui le due opere convergono, dunque, sono proprio legati alle forme invasive della politica. Sembrerebbe che le strategie di straniamento siano funzionali a un ribaltamento dei ruoli di potere tra politico e privato: se l'ostinata mentalità agonistica greca invade il privato delle donne di *Lisistrata* e i *mores* Augustei penetrano nella psiche delle eroine di Ovidio generando forti dissonanze, gli autori paiono voler denunciare questa condizione mostrandone gli effetti deleteri sulle vite degli individui (di ambo i sessi per Aristofane, soprattutto di sesso femminile in Ovidio) e di restituire al privato il suo spazio di libertà. Coerentemente con il sostantivo «algebrizzazione» usato da Šklovskij, poi, sia Aristofane che Ovidio decidono di nascondersi dietro a personaggi femminili – e quindi marginalizzati dall'ideologia imperante – per mostrare come gli stessi costrutti ideologici, ormai inariditi e automatizzati, abbiano offuscato la vista della classe (e del genere) dominante (o, nel caso di Ovidio, del solo Augusto al potere) e stiano generando frustrazione, dolore e morte in tutta la popolazione. La scelta di utilizzare personaggi femminili per mettere in atto questo procedimento di straniamento può essere dovuta proprio alla mentalità maschilista dei due autori. Tanto i greci quanto i romani, infatti, legavano il femminile alla dimensione della casa e quindi alla sfera della vita privata che la politica stava invadendo. Nonostante siano molti e decisamente interessanti gli spunti che in entrambe le opere suggerirebbero una rivalutazione, da parte dei due autori, del genere femminile, resta comunque necessario mantenere le giuste distanze ed evitare di proiettare gli ideali contemporanei a due opere di un mondo lontano. Infatti, se l'utopia di *Lisistrata* mostra delle donne libere e pronte a prendere in mano la situazione politica, lo studio dell'opera dal punto di vista del Lettore Modello di Aristofane ha permesso cogliere tutte le strategie che l'autore ha messo in atto per creare gradualmente distanza tra lo spettatore stesso e le sue idee. Di fatto, il finale della commedia è un ritorno allo *status quo* originario, con Lisistrata che si eclissa nuovamente nel suo silenzio.

Per quel che riguarda le *Heroides*, invece, il discorso è decisamente più complesso. Lo straniamento, come abbiamo visto, non si fonda, come in Aristofane, sulla partecipazione empatica del lettore, ma sull'inganno letterario. Il lettore di Ovidio non legge a mente, ma *declama* le epistole delle varie eroine, dando luogo a una sorta di *débrayage* attanziale che è anche temporale e spaziale. Mentre la voce delle eroine si sovrappone alla sua e il suo ruolo di lettore si sovrappone a quello del reale destinatario della lettera, egli è anche impegnato dal gioco e dallo scambio ironico con l'autore, con il quale egli condivide conoscenze sul destino delle eroine, intrappolate nella puntualità del momento in cui la lettera viene scritta, e sulle convenzioni dell'elegia. Tutto questo impegno consente all'autore di tessere una strategia intratestuale fatta di echi e rimandi tra le lettere. Nell'estrema ripetitività che viene avvertita, le lettere presentano, come abbiamo visto, lenti spostamenti di campo e riletture di idee preconcepite che mettono il lettore davanti alle sue presupposizioni e alla loro fallacia.

LAVORARE SULL'ANTICO SENZA ESSERE ANTICHIISTI

In questa tesi si è tentato di lavorare su due opere antiche cercando di operare sul confine tra antichistica e letterature comparate: l'idea era quella di cercare un approccio eclettico in grado di muoversi sui confini: tra le opere, tra i contesti, tra le metodologie, tra le discipline. Non uno studio interdisciplinare, quindi, ma uno studio *complesso*, ispirato a un paradigma epistemologico in grado di muoversi dal puntuale al generale, allargando e restringendo il campo, ma mantenendo coerenza nella trattazione. Le metodologie delle Letterature Comparate sono, a mio avviso, ideali per cercare di promuovere questo approccio alle discipline classiche. Al tempo stesso però, la conoscenza della storia antica, del latino e del greco sono risultate fondamentali affinché il lavoro non si fondasse solamente su traduzioni. Lavorare da soli seguendo questo paradigma è sicuramente possibile, ma i limiti delle conoscenze del singolo esaurirebbero prima o poi le possibilità di coinvolgere materie e discipline diverse in una sola ricerca. L'auspicio è quindi che i dipartimenti di studi umanistici implementino il lavoro d'équipe tra studiosi di campi diversi e siano sempre più disposti ad aprirsi ad altre discipline.²²³ In questa sede ho voluto lavorare su due lingue a me note e che ho avuto la possibilità di insegnare, ma ritengo che, mantenendo il medesimo paradigma, sia possibile proporre degli studi e delle ricerche che siano in grado di mettere a confronto anche opere di lingue e di mondi ancora più lontani tra loro nello spazio e nel tempo. Per realizzare un proposito di questo genere sarà necessario, da parte dei dipartimenti,

²²³ In questa tesi ho fatto riferimento in alcune occasioni a esperimenti psicologici e a teorie cognitive. Dal momento che questi non sono i miei campi di studi, ho cercato di integrarli soprattutto a livello stilistico, per variare e muovere la narrazione della ricerca scientifica, ma al tempo stesso cercando di aprire lo studio a queste materie e di individuare possibili temi di collaborazione futura.

preservare lo studio di lingue e discipline specifiche, aprendole a nuovi *corpi* e a nuovi punti di vista in grado di rinnovarle, e al tempo stesso lavorare affinché vi siano studiosi in grado di offrire approcci e metodologie atte a creare ponti tra le discipline e i campi di studio.

IL RUOLO DELLE MATERIE CLASSICHE

I classici greci e latini sono un patrimonio indissolubile per l'umanità. L'universalità della portata dei loro messaggi permette una continua rilettura da parte di studiosi di epoche diverse, di generi diversi, di origini diverse. Lavorare affinché lo studio delle materie classiche sia effettivamente più accessibile a studiosi di ogni origine significa creare i presupposti affinché esse possano iscriversi in un paradigma complesso e possano concorrere, con letterature di altre parti del mondo, di altre epoche e di altri contesti, alla ricerca per una Letteratura che possa definirsi "umana", fatta di connessioni, differenze e singolarità iscritte nel globale. L'utopia di un umanesimo in grado di restituire agli abitanti del pianeta terra la sensazione di una loro comune appartenenza al genere umano, per quanto nel pratico assai complessa (se non inattuabile), può comunque essere l'ideale a cui la ricerca deve aspirare per continuare a cercare stimoli e proporre visioni in grado di donare un punto di vista sulla vita, gli uomini e la relazione che essi intessono con il proprio pianeta capaci di stimolare azioni concrete per fronteggiare problemi stringenti come la crisi climatica.²²⁴ Abbiamo visto come fosse prerogativa anche di alcuni autori antichi cercare *vie diverse* per il loro tempo ormai prossimo a crisi irreversibili: forse, partendo proprio da questo elemento in comune, possiamo riallacciare un rapporto equilibrato con gli antichi e vederli finalmente come interlocutori e non più come statue da abbattere o istituzioni da difendere a spada tratta.

LA SCUOLA

Gli ultimi capitoli di questa tesi, nata dalla mia prima esperienza di insegnamento al Liceo Classico sono stati scritti in concomitanza di una seconda esperienza di

²²⁴ A tal proposito, le opere di Ovidio e Aristofane possono prestarsi a una lettura ecocritica che ne sottolinei e ne enfatizzi non solo l'atteggiamento critico e straniante nei confronti delle ideologie loro contemporanee, ma anche la portata etica. È a mio avviso presente, in queste due opere, la traccia di un'etica che potremmo definire «ecologica». Scrive Serenella Iovino: «Questa etica, ambientale o ecologica, rappresenta un tentativo di infrangere il mito della "priorità ontologica" dell'umano. Contro i verticalismi normativi del modello patriarcale, l'etica dell'ambiente è allora per definizione un'etica circolare: un'etica materna e della cura che, ridistribuendo gli attributi di valore, riporta l'umano nel mondo, inteso in tutta l'ampiezza delle sue relazioni, naturali, politiche, sociali» (Serenella Iovino. 2015. *Ecologia letteraria: una strategia di sopravvivenza*. Milano : Edizioni Ambiente).

insegnamento nel medesimo liceo, dal 22 novembre 2023 al 22 dicembre 2023. Rispetto alla prima occasione, quest'ultima supplenza ha segnato un ulteriore passo nella conoscenza dell'ambiente scolastico. I colloqui con alcuni colleghi e le lezioni con gli studenti hanno riportato un quadro diverso da quello della mia prima volta da insegnante. Ho scoperto ben presto che quel sentore di stanchezza che provavo durante le settimane non era legato solo alla mia personale condizione di laureando alle prese con gli ultimi capitoli di una tesi lunga un anno e mezzo, ma era condiviso da molti altri insegnanti. Quegli stessi insegnanti che, quando ero uno studente liceale, avevano acceso in me la passione per gli studi letterari, mi raccontavano di fare molta fatica a dialogare con gli studenti della generazione che aveva affrontato il ginnasio in piena epoca Covid, i quali apparivano loro disillusi e poco propensi a stupirsi, a partecipare ai dibattiti in classe, a intervenire, ad essere curiosi. Il dato non è assolutamente scientifico e attendibile, ma racconta di una quotidianità lontana e diversa da quella immaginata nelle accademie dove i futuri insegnanti vengono formati. La condizione incipiente di insegnante di scuole superiori e di studente universitario mi ha permesso di riflettere su come questi due mondi possano reciprocamente arricchirsi di stimoli reciproci fruttiferi. Se l'insegnante di scuola secondaria è un vero e proprio professionista costantemente a contatto con i giovani, impegnato non solo a fornire nozioni e conoscenze, ma anche il *sensu profondo* di queste, il rischio della sua professione è tuttavia legato tanto alla crescita della divergenza tra le generazioni quanto all'irrigidimento all'interno dei programmi, alla disillusione, alla frustrazione per i tanti lavori di burocrazia che circondano il suo mestiere. D'altro canto, il ricercatore e lo studioso universitario sono immersi nello stimolante e cangiante mondo dell'accademia, dove fioccano i dibattiti e le nuove teorie, e rischiano di guardare con sufficienza al mondo dell'istruzione superiore, dove, però, si muove sotterranea l'umanità che sarà. Un'umanità che non può essere abbandonata dai professionisti.

L'augurio che questa tesi porta con sé è quindi che i due mondi si avvicinino sempre di più e che studiosi, ricercatori, insegnanti di scuola secondaria e divulgatori entrino in contatto più stretto: convegni, seminari, visite di istruzione, confronti, dibattiti: è compito dell'università promuovere attivamente tutto questo nelle scuole, affinché i due mondi possano incontrarsi in un dialogo serrato e concreto, legato tanto alle teorie e ai temi che vengono discussi nelle accademie di tutto il mondo, quanto alla pratica quotidiana e alle necessità che sorgono nelle scuole del territorio.

