



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA SPECIALISTICA IN LETTERE CLASSICHE

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITA'

TESI DI LAUREA

IL SACRIFICIO NELLE COMMEDIE  
DI ARISTOFANE

RELATORE: CH.MO PROF. DAVIDE SUSANETTI

LAUREANDO: DAMIANO TORMEN

MATRICOLA N. 566527/LSLCL

ANNO ACCADEMICO 2008-2009

# INDICE

|   |        |
|---|--------|
| <b><u>INTRODUZIONE</u></b> .....  | p. 3   |
| <b><u>Capitolo 1. ACARNESI</u></b> .....  | p. 7   |
| Le Dionisie Rurali.....   | p. 8   |
| Il cesto di carbone.....  | p. 16  |
| Le Antesterie e la Festa dei Boccali.....                                       | p. 18  |
| “Porcelline da sacrificio”.....   | p. 27  |
| Le feste e la pace.....   | p. 31  |
| <b><u>Capitolo 2. PACE</u></b> .....  | p. 35  |
| Il sacrificio alla Pace.....  | p. 36  |
| La liberazione della Pace.....  | p. 53  |
| τὰ κρέα ταυτί σοι φέρων: Trigeo e Hermes.....                                   | p. 56  |
| Ἥλιος e Σελήνη.....   | p. 59  |
| Celebrazioni per Hermes.....  | p. 64  |
| Teoria e pratica.....   | p. 69  |
| <b><u>Capitolo 3. UCCELLI</u></b> .....   | p. 73  |
| Il progetto di Pisetero.....  | p. 74  |
| Pisetero empio?.....  | p. 77  |
| Il sacrificio per la fondazione di Nubicuculia.....                             | p. 80  |
| La nuova religione.....   | p. 84  |
| Religioni a confronto.....  | p. 92  |
| Pisetero e Orfeo.....   | p. 96  |
| Pisetero e Prometeo.....  | p. 99  |
| Intorno al fuoco: preparativi di banchetto, ovvero la stipula della tregua..... | p. 104 |
| <b><u>Capitolo 4. LISISTRATA</u></b> .....                                      | p. 113 |
| Il giuramento di Lisistrata.....  | p. 114 |

|  |        |
|--|--------|
| L'eteria di Lisistrata?.....                   | p. 123 |
| La scena di Riconciliazione.....               | p. 126 |
| Accenni di panellenismo.....                   | p. 128 |
| <b><u>Capitolo 5. TESMOFORIAZUSE</u></b> ..... | p. 131 |
| La festa di Demetra sulla scena comica.....    | p. 132 |
| La preghiera del Κηδεστής.....                 | p. 139 |
| Il sacrificio del Parente.....                 | p. 142 |
| <i>Ars comica</i> .....                        | p. 151 |
| <b><u>CONCLUSIONE</u></b> .....                | p. 155 |
| <b><u>Bibliografia</u></b> .....               | p. 163 |

## **INTRODUZIONE**

Commedia e sacrificio sembrerebbero essere due oggetti del tutto differenti tra loro, appartenenti a due mondi completamente opposti: il sacrificio infatti rientra a pieno titolo nella categoria della religione e del culto, costituendone una parte determinante, e di conseguenza rappresenta un ambito serio e particolarmente solenne; la commedia invece parrebbe essere agli antipodi rispetto a ciò, visto che tra i mezzi che utilizza c'è sicuramente quello di far ridere. Una contrapposizione così netta però può valere per quanto riguarda l'idea di commedia a cui siamo abituati ai nostri giorni, ma sicuramente non vale quando il discorso verta sul teatro di Aristofane, che costituisce una dimensione mai più realizzatasi di un modo particolare di fare commedia; la terminologia può ingannare, chiamando commedia sia quella attica antica – di cui Aristofane rappresenta l'unica fonte di testi integri pervenutici – sia un fenomeno che può essere simile in alcuni tratti ma non già identico, all'interno del panorama letterario seguente, fino all'epoca contemporanea, dato che già ad un primo sguardo ci si può rendere conto della differenza profonda che intercorre tra la poesia comica aristofanea e altri oggetti che passano sotto il medesimo nome di commedia<sup>1</sup>. Parlare della commedia di Aristofane infatti significa addentrarsi in un terreno sconfinato, che varia e spazia dalla realtà più concreta fino a giungere alla poesia più alta, attraverso figure, immagini e motivi fra loro diversi; e soprattutto significa trovarsi di fronte ad un oggetto particolare, che non è solo letteratura, non è solo poesia, non è solo dramma, non è solo teatro, ma molto altro: si tratta infatti di un prodotto che dipende necessariamente dalla realtà irripetibile dell'Atene del V secolo a.C. in cui nasce e si sviluppa; si tratta di conseguenza di un fenomeno che deve essere osservato per quello che costituiva nel suo ambiente naturale, vale a dire un eccezionale strumento di coesione civica e di autocelebrazione, oltre che di rilassamento delle tensioni sociali, senza dimenticare i risvolti politici e l'ambientazione religiosa all'interno delle feste dionisiache<sup>2</sup>, che faceva sì che la rappresentazione delle commedie fosse parte integrante del rituale festivo. Lo stesso si dirà del sacrificio, che risulta difficilmente inquadrabile secondo una logica religiosa contemporanea e che deve necessariamente essere considerato, al pari della commedia, all'interno della realtà sociale, culturale e religiosa in cui è radicato. Ecco allora delinearsi un quadro in cui la distanza tra

---

<sup>1</sup> A tal proposito si veda Silk 2000 pp. 66 sgg.

<sup>2</sup> Cfr. Zimmermann 1991 p. 65: "Nell'interpretazione della tragedia e della commedia greca del quinto secolo bisogna in primo luogo tener conto del contesto istituzionale".

sacrificio e commedia aristofanea viene sensibilmente ridimensionata, in quanto entrambi, pur agendo su sfere diverse, ma che potremmo definire parallele, possono e devono essere guardati come una componente importante e decisiva della vita della πόλις.

Guardare alla commedia di Aristofane passando attraverso il sacrificio può allora essere una via privilegiata per comprendere alcuni meccanismi comici dipendenti dal contesto sociale e culturale in cui l'opera drammatica è calata e può altresì rivelarsi utile per tentare di afferrare il senso stesso del fare commedia, oltre che consentire qualche considerazione circa la natura dei personaggi che emergono dai drammi.

La prospettiva con cui si cercherà di penetrare il testo aristofaneo è una prospettiva che vuole essere sostanzialmente letteraria, navigando a vista del testo e senza discostarsene mai troppo, al fine innanzitutto di individuare il fenomeno del sacrificio all'interno dell'opera, per capire come si presenta il motivo, in quali modi viene rappresentato, secondo quali dinamiche e soprattutto per provare a dare una spiegazione alle varie ricorrenze del tema. Il tentativo è quello di leggere l'oggetto in questione nel microcosmo rappresentato da ogni singolo dramma, in modo da provare ad individuare una logica di fondo e per capire le direttrici che regolano la presenza dell'elemento rituale; così facendo, tra l'altro, si potrà sempre avere un campo d'indagine ben definito, senza però disdegnare qualche confronto, quando si presenti l'occasione, fra due forme sacrificali simili ma ricorrenti in drammi diversi e senza rinunciare a qualche accenno intertestuale con opere con le quali la commedia aristofanea sembra dialogare. Per fare ciò sarà necessaria qualche incursione nei territori dell'antropologia e soprattutto della religione greca, senza la pretesa di dimostrare nulla, e soprattutto senza cercare di leggere i fenomeni religiosi realmente presenti nel culto greco partendo da quelli presentati dalle commedie, ma semplicemente per comprendere le dinamiche che stanno alla base del rito sacrificale e per poter eventualmente riscontrare potenziali stranezze nel testo drammatico, sempre con la consapevolezza però che l'ambito comico possiede regole tutte sue, anche quando si tratti di un argomento di un certo spessore e peso come quello sacrale.

A tal proposito risulta indispensabile definire preliminarmente cosa si intende per sacrificio. Nel senso più ristretto del termine, il sacrificio è l'esecuzione di un rito in cui un celebrante offre qualcosa ad una divinità: la commedia aristofanea presenta numerose e notevoli varianti di questa declinazione del paradigma rituale, che tuttavia costituisce soltanto una parte delle ricorrenze rituali riscontrabili nell'opera comica. Infatti, l'oggetto sacrificio quale appare nell'opera di Aristofane deve essere inteso in senso quanto mai lato, comprendendo anche realizzazioni che non sono considerabili come veri e propri riti, ma che necessariamente non possono essere disgiunte dall'ambito sacrale o che devono in qualche modo essere ricondotte all'idea del sacrificio. Oltre alle scene in cui si verifica uno sgozzamento, un'uccisione rituale con conseguente θυσία, vanno citate

le festività religiose che di volta in volta vengono proiettate sulla σκηνή, anch'esse osservabili dal punto di vista rituale. Accanto a queste andranno collocate le libagioni e alcune preghiere, in cui forte si avverte il sapore sacrificale. Similmente sono passibili di un discorso incentrato sul rito scene che non danno vita a nessuna celebrazione particolare, ma che ciononostante non possono non essere lette in una prospettiva cerimoniale. Da ultimo verranno considerati anche elementi che ad un primo sguardo sembrano non avere niente a che fare con l'ambito sacro, ma che ad un'analisi attenta possono creare suggestivi legami con il tema del sacrificio. Insomma, il sacrificio presente nelle commedie di Aristofane può assumere varie forme e verificarsi sotto varie specie, per cui è necessario considerarlo in tutte le sue accezioni, non limitandosi al vero e proprio atto sacrificale. Verranno analizzate cinque commedie delle undici interamente conservate del *corpus* aristofaneo, vale a dire – in rigoroso ordine cronologico di rappresentazione – *Acarnesi*, *Pace*, *Uccelli*, *Lisistrata* e *Tesmoforiazuse*. In questi cinque drammi, infatti, l'argomento sacrificale ha un certo respiro e ricorre con una certa frequenza, in scene molto spesso centrali e di una certa estensione; questo permetterà di notare come il sacrificio, nelle sue varianti, segua un filo abbastanza logico all'interno di ogni singolo dramma, prestandosi di volta in volta a segnare la vittoria del protagonista o comunque sviluppandosi parallelamente alle vicende del personaggio principale. Ovviamente non si tralasceranno del tutto le altre commedie, in quanto è necessario avere ben presente la totalità dell'opera; esse potranno servire talvolta da esempio e da confronto per mostrare come un determinato elemento possa subire differenti declinazioni; tuttavia, resteranno assolutamente in secondo piano, in quanto la materia che portano ai fini del nostro discorso è piuttosto limitata e consentirebbe appena di stilare un elenco puntato delle accezioni rituali o religiose presentate, senza alcuna possibilità di istituire un discorso più ampio.



## ACARNESI

La commedia fu rappresentata alle Lenee – come rivela una battuta del protagonista (cfr. v. 504 αὐτοὶ γὰρ ἔσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἄγών) – del 425 a.C., vincendo il primo premio<sup>3</sup>.

Forti sono i riferimenti alle vicende storiche contemporanee: siamo nel sesto anno della travagliata guerra tra Sparta e Atene (cfr. v. 266 ἔκτωρ σ' ἔτει προσεῖπον) e la già difficile situazione bellica è complicata dall'inurbamento forzato dei contadini (cfr vv. 266-267) e dalle continue scorribande di contingenti spartani nei territori dell'Attica (cfr. vv. 230-231).

È proprio in questa situazione che viene messa in scena la pace “privata” di Diceopoli<sup>4</sup>, un contadino che, stanco della guerra, stipula una personalissima tregua trentennale con gli Spartani. Egli, dopo aver visto che l'assemblea dei cittadini si era mostrata favorevole alla prosecuzione della guerra, si serve dell'aiuto di Anfiteo, inviato a trattare con Sparta una cessazione delle ostilità esclusiva, riservata al solo Diceopoli. La pace porta grandi vantaggi al protagonista della vicenda, che può finalmente fare ritorno al proprio demo e celebrare dopo tanto tempo le Dionisie Rurali in onore di Dioniso, ma che deve anche guardarsi dall'attacco dei suoi compaesani Acarnesi (che formano il Coro), strenui sostenitori del partito della guerra e ostili contro colui che, avendo trattato con il nemico, è diventato – a detta loro – un traditore. Dopo una scena concitata, con il tentativo da parte del Coro di aggredire il protagonista, una parte dei vecchi Acarnesi si lascia convincere sui vantaggi della pace e sulla necessità di porre fine alla guerra, grazie all'abilità retorica di Diceopoli, che ha chiesto al poeta Euripide gli stracci di un suo personaggio tragico per impietosire e poter così perorare la propria causa; la parte più oltranzista, invece, fa chiamare lo stratega Lamaco, il quale fin dal suo primo apparire sulla scena viene subito schernito e beffeggiato dall'eroe comico. Il protagonista allora, conquistata e difesa la propria pace, può finalmente goderne tutti i vantaggi. Si arriva così al finale, che gioca tutto sul contrasto tra l'eroe comico che si appresta a prendere parte a un banchetto festoso, e il soldato Lamaco, che invece deve partire per il fronte. Il primo tornerà trionfante, cantando un inno di vittoria, il secondo ferito e malconcio.

---

<sup>3</sup> Il dato è desumibile dall'ὑπόθεσις (ἐδιδάχθη ἐπὶ Εὐθύνου ἄρχοντος ἐν Ληναίοις διὰ Καλλιστράτου· καὶ πρῶτος ἦν). Cfr. Rossi 1997 p. 361 e Dover 1972 p. 78.

<sup>4</sup> Diceopoli (Δικαιοπόλις) è un nome parlante, come molti dei nomi dei protagonisti comici, che significa propriamente “cittadino giusto” (costruito su δίκαιος e πόλις).

## Le Dionisie Rurali

Subito dopo aver stipulato la tregua trentennale privata con Sparta, Diceopoli dichiara qual è la prima cosa che egli farà nel suo nuovo *status* di pace; egli si appresta a tornare nel proprio demo e soprattutto ad adempiere ad un compito culturale:

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ— ἐγὼ δὲ πολέμου καὶ κακῶν ἀπαλλαγεῖς  
ἄξω τὰ κατ' ἀγρούς εἰσίων Διονύσια\*

DICEOPOLI- Ora che mi sono liberato dalla guerra e dai mali,  
me ne vado a festeggiare le Dionisie Rurali (vv. 201-202).

Τὰ κατ' ἀγρούς Διονύσια, le Dionisie Rurali, sono una festa celebrata nei demi dell'Attica (da qui appunto il nome di “rurali”, in contrapposizione alle Grandi Dionisie celebrate in città, ad Atene), in genere nel mese di Posideone<sup>5</sup>, che corrisponde più o meno al nostro dicembre<sup>6</sup>. Si tratta di una festa agraria della fertilità<sup>7</sup>, che pur essendo più antica del culto di Dioniso in Attica, in epoca storica è collegata al dio; questo probabilmente per il forte consumo di vino durante la festa stessa<sup>8</sup>, o semplicemente per il fatto che il figlio di Zeus è anche dio della vegetazione<sup>9</sup>, sulla quale appunto viene celebrato un rito di fertilità durante il periodo invernale, quando la natura sembra morta, o comunque dio legato alla fertilità e alla sfera vegetale in genere<sup>10</sup>. “L'elemento principale era una processione che scortava un fallo tenuto eretto, in un rituale che in origine era di certo finalizzato a ottenere o aumentare la fertilità delle sementi sparse in autunno o in generale della terra stessa, nel periodo in cui questa sembrava addormentata”<sup>11</sup>. Proprio una processione di tal genere viene messa in scena nella nostra commedia<sup>12</sup>, la quale peraltro sembrerebbe rappresentare “gli unici dati certi riguardo alla processione delle Dionisie Rurali”<sup>13</sup>.

---

\* Il testo si basa sull'edizione oxoniense di Olson (2002).

<sup>5</sup> Cfr. Pickard-Cambridge 1996 p. 58 e Simon 1983 p. 101.

<sup>6</sup> Vedi Parke 1977 p. 97.

<sup>7</sup> Cfr. Parke 1977 p. 103 e Habash 1995 p. 560.

<sup>8</sup> Cfr. Pickard-Cambridge 1996 p. 58.

<sup>9</sup> Cfr. Otto 2006 pp. 55-56, il quale tuttavia ritiene la definizione, in voga tra la maggior parte degli studiosi, inadeguata.

<sup>10</sup> Vedi ancora il saggio di Walter F. Otto (2006), in particolare le pp. 124 sgg. e 160 sgg. Cfr. Jeanmaire 1972 pp. 10 sgg., 20 sgg.; del resto, lo stesso Jeanmaire fa notare come non sia per nulla casuale il fatto che le feste dionisiache siano tutte concentrate in inverno, quando si può godere l'abbondanza del raccolto e quando si sente la necessità di invocare la fertilità per la semina che avrà luogo la primavera successiva.

<sup>11</sup> Pickard-Cambridge 1996 p. 58.

<sup>12</sup> Un'imitazione in scala ridotta della processione, secondo Pickard-Cambridge (1996) p. 59; “the parody of a procession”, secondo Parke (1977) p. 101.

<sup>13</sup> Pickard-Cambridge 1996 p. 59.

L'eroe comico, dunque, si appresta a presiedere alla processione delle Dionisie, la quale è inserita in un rituale più esteso, che contempla anche la celebrazione di un sacrificio<sup>14</sup>.

ΔΙΚ– εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.

ΧΟΡΟΣ– σίγα πᾶς. ἤκούσατ', ἄνδρες, ἄρα τῆς εὐφημίας ;  
οὗτος αὐτός ἐστιν ὃν ζητοῦμεν. ἀλλὰ δεῦρο πᾶς  
ἐκποδῶν · θύσων γὰρ ἀνήρ, ὡς ἔοικ', ἐξέρχεται.

DIC- Zitti ! Religioso silenzio !

CORO- Zitti tutti ! Avete sentito? Ordina il silenzio rituale.

È proprio quello che stiamo cercando. Via di qua!

L'uomo esce per il sacrificio, a quanto pare. (vv. 237-240)

La prima operazione compiuta da Diceopoli consiste nel lanciare il silenzio rituale, come si usa fare prima di un sacrificio (vedi scolio *ad loc.*<sup>15</sup>: εὐφημεῖτε: Δικαιοπόλις μέλλων ποιεῖν θυσίαν τοῦτο λέγει. τοῦτο γὰρ ἦν ἔθος), o comunque prima di una qualsiasi solenne azione rituale: in effetti, è ciò che sta accadendo sulla scena. Per questo motivo il Coro degli Acarnesi si arresta e il centro dell'azione passa decisamente a descrivere la cerimonia delle Dionisie: quello che la commedia presenta da qui innanzi è lo svolgimento della processione e del rito connesso. A questo punto Diceopoli può dare gli ordini per iniziare la cerimonia:

ΔΙΚ– εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.

προίτω 'ς τὸ πρόσθεν ὀλίγον, ἡ κανηφόρος.

ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω.

Κατάθου τὸ κανοῦν, ὦ θύγατερ, ἵν' ἀπαρξώμεθα.

ΘΥΓΑΤΗΡ– ὦ μῆτερ, ἀνάδος δεῦρο τὴν ἐτνήρυσιν,

ἵν' ἔτνος καταχέω τούλατῆρος τουτουί.

DIC- Silenzio! Silenzio!

La canèfora vada un poco più avanti.

Santia tenga sollevato dritto il fallo.

Deponi il cesto, figlia, così iniziamo il sacrificio con l'offerta.

<sup>14</sup> Era previsto un sacrificio animale (un caprone) secondo la Simon (1983) p. 102 e Burkert (2003) p. 321; Jeanmaire (1972), al contrario, ritiene che vi fosse soltanto un sacrificio incruento, un offerta di primizie (cfr. p. 38).

<sup>15</sup> L'edizione degli scolii a cui si fa riferimento è quella di Wilson (1975).

FIGLIA- (*rivolgendosi alla madre*) Mamma, passami il mestolo,  
così verso il passato di legumi sulla focaccia. (vv. 241-246)

La scena presenta dunque l'avvio della processione, con la figlia del protagonista nei panni della canèfora, la portatrice del κανοῦν, il canestro rituale contenente le primizie<sup>16</sup>, e con due schiavi<sup>17</sup> a reggere il fallo; per quanto riguarda quest'ultimo, si sarà trattato di una rappresentazione fallica in cuoio appesa in cima ad un lungo bastone, la quale viene appunto portata in corteo come simbolo di fertilità<sup>18</sup>. La processione si interrompe subito per consentire l'offerta delle primizie, con ogni probabilità contenute nel canestro della canèfora<sup>19</sup>. Si tratta di un sacrificio incruento, visto che non vengono menzionate vittime animali<sup>20</sup>; il tutto si connota come un gesto preliminare, come un "iniziare": ἀπάρχομαι, il verbo utilizzato da Diceopoli per indicare ciò che si appresta a compiere, significa proprio "iniziare un sacrificio"<sup>21</sup>.

Seguono una brevissima preghiera, che Diceopoli rivolge a Dioniso, e le ultime indicazioni ai componenti del corteo:

ΔΙΚ— καὶ μὴν καλόν γ' ἔστ'. ὦ Διόνυσε δέσποτα,  
κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἔμμε  
πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν  
ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια  
στρατίας ἀπαλλαχθέντα. τὰς σπονδὰς δέ μοι  
καλῶς ξυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας.  
ἄγ', ὦ θύγατερ, ὅπως τὸ κανοῦν καλὴ καλῶς  
οἴσεις βλέπουσα θυμβροφάγον, ὡς μακάριος  
ὅστις σ' ὀπύσει κάκποήσεται γαλαῶς  
σοῦ μηδὲν ἥττους βδεῖν, ἐπειδὰν ὄρθρος ἦ.  
πρόβαινε, κὰν τῶχλω φυλάττεσθαι σφόδρα  
μή τις λαθῶν σου περιτράγη τὰ χρυσία.  
ὦ Ξανθία, σφῶν δ' ἔστιν ὄρθος ἐκτέος  
ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου.

<sup>16</sup> Cfr. *scol. ad v.* 242.

<sup>17</sup> Duale σφῶν al v. 259; vedi Olson 2002 *ad v.* 241.

<sup>18</sup> Vedi *scol. ad v.* 243: φαλλὸς ξύλον ἐπίμηκες ἔχον ἐν τῷ ἄκρῳ σκύτινον αἰδοῖον ἐξηρητημένον.

<sup>19</sup> Si veda Olson 2002 *ad v.* 244, secondo il quale l'offerta segue di norma la processione; in questo caso l'inversione sarebbe dettata dal fatto che Aristofane intende porre l'attenzione maggiormente sulla processione e non tanto sul sacrificio in sé.

<sup>20</sup> Cfr. Habash 1995 p. 562 e Jeanmaire 1972 p. 38.

<sup>21</sup> Cfr. Burkert 1981 pp. 22 sgg. sullo svolgimento del sacrificio.

ἔγω δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν.  
σὺ δ', ὦ γύναι, θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγους. πρόβα.

DIC- Bene così! Dioniso signore,

ti siano graditi questa processione che io conduco  
e i sacrifici che ti offro insieme alla mia famiglia:  
che io possa celebrare felicemente le Dionisie Rurali,  
ora che mi sono liberato dalla guerra!

La tregua trentennale mi porti grandi vantaggi.

*(rivolgendosi alla figlia)* Su', figlia, porta il canestro come si deve,  
con faccia seria. Beato colui che ti sposa e genera donnole,  
non da meno di te nello... scoreggiare, quando albeggia.

Avanza, e sta' molto attenta alla folla,  
ché qualcuno non ti rubi di nascosto i monili d'oro!

*(rivolgendosi ai due servi)* Santia, dovete tenere il fallo dritto,  
dietro alla canèfora!

Io, accompagnandovi, canterò l'inno fallico.

*(rivolto alla moglie)* Moglie, tu guardaci dal tetto. Avanti!

(vv. 247-262).

Gli ordini e le indicazioni che Diceopoli impartisce per il corretto svolgimento della processione sono chiaramente didascalie interne di regia<sup>22</sup>, ma hanno anche una forte valenza comica, come mostrano i vv. 259-260, in cui al preciso ordine di tenere ben dritto il simbolo portato in processione, occupando la posizione corretta (ovvero stando dietro alla canèfora) si accompagna un doppio senso erotico; e come mostra l'espressione βλέπουσα θυμβροφάγον (v.254), che connota in maniera assolutamente fisica l'idea del tenere un'espressione seria; infatti, letteralmente θυμβροφάγον significa "che mangia santoreggia" ("la santoreggia ha un succo amarognolo: mangiarla provoca un'istintiva contrazione dei lineamenti del viso, come di persona che compie un'azione seria"<sup>23</sup>). Del resto il passo presenta anche un'altra espressione comica, vale a dire l'augurio che Diceopoli rivolge alla figlia, di sposarsi e di generare delle donnole(vv. 254-256), risponde sicuramente ad un intento comico: infatti il termine γαλῆ compare *para prosdokian* al posto di θυγατέρας<sup>24</sup>, mentre βδεῖν ("spetezzare") sembrerebbe comparire scherzosamente al

<sup>22</sup> Cfr. Horn 1970 pp. 66-67.

<sup>23</sup> Mastromarco 1983 *ad loc.*

<sup>24</sup> Cfr. Olson 2002 *ad v.* 254-6.

posto di βινεῖν (“accoppiarsi, avere un rapporto sessuale”), che sarebbe più normale in questo contesto<sup>25</sup>.

L’atteggiamento con cui Diceopoli rivolge la propria preghiera a Dioniso è, a livello formale, religiosamente valido, umile e zelante: il vocativo e l’appellativo ὦ Διόνυσε δέσποτα sono indice di una formulazione corretta e usuale per un pregante<sup>26</sup>, il quale verosimilmente tiene i palmi delle mani protesi verso il cielo<sup>27</sup>; anche il modo in cui la preghiera viene espressa sarebbe tipico, un normale augurio secondo lo schema del *do ut des*<sup>28</sup>: il dio apprezzi il sacrificio che il pregante sta offrendo e gli renda i frutti del suo aver accettato di buon grado l’offerta<sup>29</sup>.

Rimane tuttavia una piccola questione, in quanto qui viene a crearsi una sorta di cortocircuito: Diceopoli si aspetta che il dio gradisca i sacrifici e la processione (κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἔμὲ / πέμαντα καὶ θύσαντα...), ovvero che si compiaccia della celebrazione delle Dionisie *tout court*, e che gli conceda in cambio di poter celebrare felicemente le Dionisie stesse (ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ’ἀγροῦς Διονύσια). Sicché la celebrazione della festa è sia la cosa che viene offerta sia ciò che ci si attende come giusta contropartita dell’offerta. Sembra, dunque, di poter arguire che l’atto rituale qui descritto è fine a se stesso; infatti, viene celebrato un rito con il puro scopo di chiedere festeggiamento, dunque il fine della celebrazione è quello di festeggiare e basta. Non c’è l’istituzione di un rapporto tra uomo (che offre il sacrificio) e dio (che riceve)<sup>30</sup>, in un banchetto rituale comune che avvicini le due sfere; non c’è “verticalità” nel rito, ma tutto rimane su un piano assolutamente umano; l’eroe comico celebra una festa che è religiosa solo nell’apparato esteriore; infatti, se lo scopo religioso del culto è di creare un contatto con il divino e se il sacrificio è qualcosa che avvicina l’uomo agli dèi, ci si accorge subito come le Dionisie private di Diceopoli non possano essere lette in questo senso: la celebrazione è vista semplicemente come un modo per poter festeggiare, essendo così totalmente priva di sentimenti di fede e devozione; essa non ha altro scopo se non quello di godere del momento presente, si ferma al puro festeggiamento. In tal modo, la celebrazione delle Dionisie, che di per sé è una festa religiosa e sacra, diventa un semplicissimo pretesto per fare festa. Spingendosi oltre – ma forse neanche troppo – si potrebbe addirittura dire che, se la controparte divina non viene negata (infatti compare almeno formalmente nella

<sup>25</sup> Per un’analisi di tutto il passo (vv. 254-6) si veda Henderson 1975 pp. 196-197.

<sup>26</sup> Cfr. Habash 1995 p. 563 e Olson 2002 *ad v.* 247-9. Per la preghiera in generale nel mondo greco si veda Bremmer 1996 pp. 240 sgg.

<sup>27</sup> “In the standard ancient gesture for prayer” secondo Olson (2002, *ad v.* 247-9); cfr. Bremmer 1996 p. 242 e Burkert 2003 p. 178.

<sup>28</sup> Si veda Bremmer 1996. Al riguardo, merita un cenno un passaggio in Teofrasto (Thphr. fr.584 Fortenbaugh): καὶ γὰρ ἄλλως τριῶν ἕνεκα θυτέον τοῖς θεοῖς· ἢ γὰρ διὰ τιμὴν ἢ διὰ χάριν ἢ διὰ χρεῖαν τῶν ἀγαθῶν, in cui διὰ χρεῖαν τῶν ἀγαθῶν lascia chiaramente intendere il meccanismo del dare per ricevere, *do ut des*.

<sup>29</sup> Cfr. Habash 1995 p. 563 e Olson 2002 *ad v.* 247-9. Si veda Bremmer 1996 pp. 268 sgg.: “Dalle offerte agli dèi, i Greci si aspettavano in cambio i benefici divini sulla base della logica dello scambio di doni” (p. 271).

<sup>30</sup> Bremmer (1996) parla di “comunicazione” tra uomo e divinità.

menzionata figura di Dioniso<sup>31</sup>), essa appare comunque assente, estromessa dal rapporto che si dovrebbe praticamente instaurare nella celebrazione, mentre il celebrante, umano, si arroga tutto il privilegio, che in teoria, nei normali sacrifici, spetta agli dèi, di essere colui che riceve la celebrazione. E appunto proprio in questo sta la negazione del valore religioso del celebrare di Diceopoli.

L'eroe comico può festeggiare in virtù del fatto che si è liberato della guerra (στρατιῶς ἀπαλλαχθέντα); il celebrare è quindi la logica conseguenza dell'aver ritrovato la pace (consequenzialità già indicata ai vv. 201-2: πολέμου...ἀπαλλαγεῖς, ἄξω...) e l'augurio è che la tregua trentennale sia vantaggiosa per il protagonista (τὰς σπονδὰς δέ μοι καλῶς ξυνευγκεῖν). Ora, ξυνευγκεῖν, è un infinito, proprio come ἀγαγεῖν del v. 250, ma è in qualche modo differente; ἀγαγεῖν infatti si pone come effetto del gradimento del dio (κεχαρισμένως) e inquadra perfettamente il cortocircuito presente nella preghiera, di cui si è già detto: il dio gradisca la processione e il sacrificio e, di conseguenza, faccia in modo che l'eroe comico e la sua famiglia possano celebrare degnamente (ἀγαγεῖν τυχηρῶς) le Dionisie, adesso che si trovano nella condizione necessaria allo svolgimento di tale celebrazione, dato che si sono liberati dalla guerra. ξυνευγκεῖν invece non è dipendente, a livello di conseguenze, da κεχαρισμένως, non si presenta come legato al gradimento del dio nei confronti della celebrazione delle Dionisie, in quanto la consequenzialità diretta pare chiusa dal punto fermo dopo ἀπαλλαχθέντα, al v. 251. Eppure, la costruzione grammaticale e la funzione all'interno della frase sono le medesime in entrambi i casi, dal momento che anche ξυνευγκεῖν, al pari di ἀγαγεῖν, rappresenta nelle intenzioni di colui che sta pregando la realizzazione di un desiderio e l'espressione della richiesta; e in effetti i versi seguenti (vv. 251-252) mostrano un parallelo con quanto precede, vale a dire un cortocircuito molto simile a quello già ravvisato, che serve a dare la cifra del rito che si sta celebrando sulla scena; se la festa delle Dionisie viene celebrata chiedendo al dio che apprezzi e garantisca così ulteriore festa a Diceopoli e alla sua famiglia, lo stesso si può dire adesso della pace (σπονδαί): l'eroe comico, infatti, chiede che la pace possa procurargli dei vantaggi; ulteriori vantaggi, si direbbe, visto che i benefici garantiti dalla tregua sono già presenti nel fatto stesso di poter celebrare le Dionisie, in quanto senza la pace tutto ciò non sarebbe affatto realizzabile<sup>32</sup>; il celebrare, infatti, era stato reso possibile dalla fine della guerra per il protagonista: la pace era la *conditio* indispensabile, ciò che rendeva realizzabile la festa. Ora, il termine che indica la tregua, σπονδαί, significa anche

---

<sup>31</sup> Si potrebbe vedere nella figura di Dioniso la materializzazione, per metonimia, del vino (cfr. Edmunds 1980 p.32: "wine is Dionysus"); qualcosa di simile toccherà ad Afrodite (vv. 792 sgg.).

<sup>32</sup> Cfr. vv. 201-202 in cui la celebrazione delle Dionisie viene intesa come diretta conseguenza del nuovo *status* di pace di cui può godere l'eroe comico; vedi *supra*.

“libagione”<sup>33</sup> e la libagione non è altro che una celebrazione essa stessa<sup>34</sup>: ecco allora il nuovo cortocircuito, con la pace, σπονδαί, che è già di per sé una celebrazione, una libagione, dalla quale l’eroe comico si attende altri benefici, intesi come altra festa e come altre occasioni di celebrare, mentre il tutto viene pregato all’interno della solennità religiosa delle Dionisie. In tal senso, la celebrazione delle Dionisie Rurali viene presa esclusivamente come “contenitore” e non certo per il suo contenuto religioso<sup>35</sup>, materializzando di fatto sulla scena il concetto stesso di pace. Il poeta comico si serve abilmente della solennità religiosa per poter tratteggiare un idillico quadretto di festa e rendere così visivamente l’idea, il clima di pace. Bisognerà ricordare poi che la realtà in cui vivevano gli spettatori seduti sulle tribune del teatro, come pubblico di questo dramma, era una realtà di guerra, in cui verosimilmente, a causa anche dell’inurbamento forzato, il poter celebrare le Dionisie Rurali sarà stato quanto meno difficile, per non dire un sogno assolutamente irrealizzabile; pertanto lo spettatore avrà potuto gioire o per lo meno provare un senso di risollevarsi nel vedere prendere corpo sulla scena una pace che nel mondo reale era lontana, e con ogni probabilità avrà avuto a cuore le sorti dell’eroe comico, immedesimandosi nella tregua privata del protagonista. Dopo aver espresso il desiderio che la pace gli procuri dei benefici, Diceopoli canta un inno fallico, in linea con quella che era la celebrazione delle Dionisie; e appunto l’inno fallico (τὸ φαλλικόν) può risultare illuminante riguardo al tipo di vantaggi (δέ μοι καλῶς ξυνενεγκέιν) a cui si riferiva il protagonista nella preghiera precedentemente recitata:

ΔΙΚ– Φάλης, ἑταίρε Βακχίου,  
 ξύγκωμε νυκτοπεριπλάνητε μοιχὲ παιδεραστά,  
 ἔκτω σ’ ἔτει προσεῖπον εἰς τὸν δῆμον ἔλθων ἄσμενος,  
 σπονδὰς ποησάμενος ἑμαυτῶ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν  
 καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.  
 πολλῶ γὰρ ἔσθ’ ἥδιον, ὦ Φάλης Φάλης,  
 κλέπτουσιν εὐρόνθ’ ὠρικὴν ὑληφόρον,  
 τὴν Στρυμοδώρου Θραῖτταν ἐκ τοῦ φελλέως,  
 μέσσην λαβόντ’ ἄραντα καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι.  
 Φάλης Φάλης.  
 ἔαν μεθ’ ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης  
 ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήσει τρύβλιον·

<sup>33</sup> Si veda Casabona 1966 pp. 253 sgg.

<sup>34</sup> Cfr. Edmunds 1980 p. 5: “The word for truce is σπονδαί, literally libations; libations are made with wine. [...] the truce is defined by the wine itself”.

<sup>35</sup> Cfr. Edmunds 1980 p. 5: “The wine of the libation becomes the very substance of peace”.

ἡ δ' ἄσπις ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται.

DIC- Faléte, compagno di Bacco,

compagno di baldoria, tu che vai in giro di notte, seduttore, pederasta,  
mi rivolgo a te dopo cinque anni, essendo tornato felicemente nel mio  
[demo.

Ho fatto la tregua per me e me soltanto e mi sono liberato dai guai,  
dalla guerra e da tutti i Lamachi.

Com'è assai più dolce, o Faléte, Faléte,

sorprendere una tenera boscaiola mentre ruba,

la schiava di Strimodoro, quella di Tracia, regione pietrosa,

e coglierne il fiore, dopo averla afferrata alla vita, sollevata e buttata a  
[terra!

O Faléte Faléte!

Se bevi con noi, alla mattina, dopo la sbornia,

tracannerai una coppa di pace!

Lo scudo rimarrà appeso sopra il camino". (vv. 263-279)

Essendo questo un inno fallico, è rivolto direttamente a Φάλης, la personificazione del fallo portato in processione<sup>36</sup>, il quale viene invocato con epiteti che hanno tutto un altro valore rispetto al δέσποτα con cui veniva invocato Dioniso al v. 247<sup>37</sup>, e che tra l'altro lasciano già intendere di quale genere siano i vantaggi tanto attesi da Diceopoli<sup>38</sup>. Il primo è già stato raggiunto: si tratta del ritorno del protagonista nel proprio demo (εἰς τὸν δῆμον ἔλθων ἄσμενος)<sup>39</sup>. Questo porta con sé altri vantaggi, che rientrano nella sfera dei piaceri materiali, motivo tipicamente espresso dalla commedia ἀρχαῖα e particolarmente presente in questo dramma che celebra la pace: sesso e cibo-vino-festa.

Nel primo quadro viene infatti presentata un'immagine "agreste" della vita semplice e felice del demo<sup>40</sup>, in cui è messo in evidenza un piacere legato alla sfera sessuale<sup>41</sup>: per il protagonista è piacevole sorprendere una boscaiola che ruba e approfittare della situazione per "coglierne il

<sup>36</sup> Cfr. Olson 2002 *ad* v. 263; Habash 1995 p. 565.

<sup>37</sup> Si veda Cole 1993 p. 26.

<sup>38</sup> Horn 1970 p. 70: "In diesen und den beiden folgenden Bildern verkörpert sich grob simplifiziert der ganze Frieden" (in questa e nelle due seguenti immagini, prende forma ed è semplificata tutta la pace).

<sup>39</sup> Cfr. v. 33 στρυγῶν μὲν ἄστῳ (avendo in odio la città). Si veda Bowie 1993 pp. 18 sgg. sul contrasto fra città e "mondo di Diceopoli".

<sup>40</sup> Si veda Dover 1963 pp. 13-14.

<sup>41</sup> Cfr. Habash 1995 pp. 566-567.

fiore”<sup>42</sup>. Nel secondo quadro, invece, si passa alla dimensione del simposio e qui viene enfatizzata l’idea del πίνειν (ξύμπιης, κραιπάλης, ῥοφήσεις). Alla bevuta viene invitato anche Faléte, la personificazione del simbolo portato in processione e a cui viene rivolto l’inno, in un clima di festa genuinamente gioiosa, ma anche corposa ed eminentemente materiale. L’ultimo fotogramma presentato serve ancora una volta a chiudere il cerchio: lo scudo che sta appeso sopra il camino indica concretamente che è tempo di pace per il protagonista; invece di essere pronto all’uso, l’ἄσπίς fa bella mostra di sé come oggetto inutilizzato.

Emerge chiaramente, dunque, come la materialità, la fisicità, la facciano da padrone. Del resto, questa è l’idea della pace fin dall’inizio, quando cioè Anfiteo reca a Diceopoli le σπονδαί. Con sapiente gioco di regia, la tregua, le σπονδαί, di tre tipi diversi, vengono portate in scena come tre diverse coppe di vino; la durata della pace è facilmente assimilata all’invecchiamento del vino. Già dal primo accenno, Aristofane suscita subito l’accostamento visivo tra σπονδαί e vino, tra pace e festa. Accostamento che viene arricchito e sviluppato con il festeggiamento delle Dionisie di Diceopoli.

Abbiamo, dunque, la celebrazione delle Dionisie rurali, permessa dalla tregua trentennale e che festeggia la pace stessa. Tale celebrazione è assolutamente concreta e materiale, a partire dai preparativi, descritti e inscenati con una plasticità eccezionale, fin nei dettagli, fino agli scopi e agli auspici del celebrare, fisici, concreti e anche “bassi”.

Una materialità ancora maggiore riveste tutta la seconda parte del dramma, nella quale è presentata un’altra festa religiosa che fa da contraltare e, in un certo senso, “completa”<sup>43</sup> le Dionisie: le Antesterie, di cui si parlerà oltre.

## **Il cesto di carbone**

La celebrazione delle Dionisie private dell’eroe comico è bruscamente interrotta dall’arrivo degli Acarnesi, che sono inferociti a tal punto da voler lapidare lo sventurato Diceopoli (σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ᾧ μιὰρὰ κεφαλή, v. 285), reo di essere un traditore della patria per aver concluso una tregua con il nemico spartano. Pur provando a spiegare le motivazioni che lo hanno condotto a

---

<sup>42</sup> Per quanto riguarda il verbo καταγιγαρτίζειν si veda Henderson 1975 p. 166.

<sup>43</sup> Cfr. Habash 1995 p. 559: “Dikaiopolis celebrates his homecoming and return of Dionysos with a rural festival, the Rural Dionysia, which is interrupted in midcourse. The comedy ends, by contrast with the celebration of the Anthesteria, which begins in midcourse and neatly complements the unfinished Rural Dionysia”.

ricercare una pace privata e tentando di elencare i vantaggi che questa comporta, l'eroe comico non riesce comunque a persuadere il Coro e si vede costretto a ricorrere ad un gesto improvviso per placare i vecchi Acarnesi: egli prende in ostaggio un cesto di carboni, prodotto tipico del demo attico di Acarne e minaccia di sgozzarlo se non gli verrà permesso di esporre le proprie ragioni; i carbonai che compongono il Coro vedono nel cesto di carbone una sorta di loro figlio<sup>44</sup> e spaventati concedono a Diceopoli diritto di parola e la possibilità di giustificarsi e discolparsi.

La scena costituisce una ripresa comica del perduto *Telefo* di Euripide<sup>45</sup>, tragedia che rappresentava appunto le vicende dell'eroe omonimo. Tra gli episodi contenuti nel dramma euripideo c'era molto plausibilmente una scena (con ogni probabilità di invenzione euripidea) in cui Telefo<sup>46</sup> afferrava il piccolo Oreste, figlio di Agamennone, dalla culla e minacciava di sgozzarlo. Bisognerà notare che la parodia si presta ad essere analizzata anche dal punto di vista del sacrificio, in quanto Diceopoli dice chiaramente che se non verranno ascoltate le sue istanze egli sgozzerà l'ostaggio:

ΔΙΚ— δῆξομάρ' ὑμᾶς ἐγώ·  
 ἄντα ποκτενω γὰρ ὑμῶν τῶν φίλων τοὺς φίλτάτους.  
 ὡς ἔχω γ' ὑμῶν ὁμήρους οὓς ἀποσφάζω λαβῶν.

DIC- Allora io vi morderò.  
 Ucciderò i più cari dei vostri amici.  
 Infatti, ho vostri ostaggi, che prenderò e sgozzerò (vv. 325-327).

L'eroe comico utilizza il verbo ἀποσφάζω, che formalmente, essendo un composto di σφάζω, ha senza dubbio una connotazione rituale: egli sta minacciando un cesto di carboni, un essere inanimato, con un coltello (ξίφος, v. 342), quindi teoricamente non ci può essere nessuna morte; tanto meno ci potrà essere una morte di tipo rituale, eppure la scena può comunque essere letta come se fosse un sacrificio, proprio per la presenza del verbo ἀποσφάζω. In tal senso, il cesto di

<sup>44</sup> La vicinanza e l'affetto quasi paterno che gli Acarnesi sentono nei confronti del cesto è sottolineata da alcune espressioni significative; introducendo il proprio gesto, l'eroe comico dichiara di apprestarsi ad uccidere ciò che i carbonai hanno di più caro (τῶν φίλων τοὺς φίλτάτους, v. 326). Il Coro si chiede subito quale possa essere l'ostaggio che il protagonista minaccia di uccidere, se non sia per caso uno dei figli dei presenti (vv. 329-330), e alla vista del cesto in pericolo "di morte" supplica l'autore del gesto di avere pietà:

ΧΟΡΟΣ— ἀπολείς ἄρ' ὁμήλικα τόνδε φιλανθρακέα;  
 CORO- Vuoi forse ammazzare un vecchio amico dei carbonai? (v. 336).

<sup>45</sup> Al riguardo risulterà utile la lettura del saggio di Handley e Rea (1957).

<sup>46</sup> Telefo è figlio di Eracle e di Auge, figlia di Aleo, re di Tegea (cfr. Apollod. II 7,4 e III 9,1). Le vicende del mito di Telefo sono legate all'epopea della guerra di Troia, dato che un episodio della vita dell'eroe lo vede ferito da Achille mentre cerca di contrastare gli Achei che hanno erroneamente invaso la Misia, credendo di essere sbarcati in Frigia (cfr. Apollod. *Epit.* 3,17). Il dramma euripideo raccontava molto probabilmente la seconda parte delle vicende dell'eroe, il quale doveva trovare Achille, in quanto secondo un oracolo colui che lo aveva ferito lo avrebbe anche guarito (cfr. Apollod. *Epit.* 3,20; Bowie 1993 pp. 27-28).

carboni, nell'atto di essere sgozzato, può essere guardato a tutti gli effetti come se fosse una vittima. Certo, il contatto con la sfera del sacrificio può apparire piuttosto debole e del tutto marginale, dipendendo da una sola espressione, da un uso peraltro isolato del verbo σφάζω, che, in mezzo ad altre espressioni utilizzate ad indicare l'assassinio – quali ἀποκτείνω (vv. 326 e 335) e διαφθείρω (v. 331) – potrebbe sembrare semplicemente un sinonimo di queste e dunque essere privo di sfumature volutamente rituali. Tuttavia, andrà ricordato che la *paratragodia* del dramma euripideo non è esclusiva degli *Acarnesi*, ma costituisce uno dei motivi più largamente sfruttati all'interno della produzione drammaturgia aristofanea, essendo tra l'altro alla base di una delle scene centrali delle *Tesmofoiazuse*: in quell'occasione il gioco parodico non riguarda soltanto l'episodio euripideo, ma coinvolge in maniera ben più decisa e netta il fenomeno del sacrificio, diventando a tutti gli effetti caricatura di una θυσία<sup>47</sup>; la stessa intensità non è minimamente ravvisabile qui, nella scena in questione, ma sembra ugualmente che si possa leggere anche in questa ripresa comica del *Telefo*, per lo meno in filigrana, la tematica sacrificale; se non altro questa possibilità verrà dal fatto che molto probabilmente la metafora sacrificale sarà stata presente già nel modello tragico, in quanto sembra verosimile che il personaggio di Telefo minacciasse il piccolo Oreste stando presso un altare<sup>48</sup>, pertanto in una posizione assolutamente significativa e pregnante; inoltre, siccome è pressoché una prassi del teatro tragico descrivere le morti cruente, tutte quante, con il lessico proprio del sacrificio<sup>49</sup>, anche la minaccia di morte che incombe sull'ostaggio sarà stata tratteggiata secondo quest'uso, esattamente come avviene nella scena aristofanea.

Questo breve accenno non aggiunge nulla al discorso principale delle due feste religiose inscenate nel dramma, ma apre un'interessante prospettiva riguardo le varie modalità in cui si può trovare declinato il paradigma sacrificale, che può presentarsi sottoforma di gioco parodico.

## Le Antesterie e la Festa dei Boccali

Dopo l'interruzione brusca della processione delle Dionisie Rurali, la seconda parte del dramma presenta un'altra celebrazione, un'altra festività religiosa. L'entrata in scena di questa nuova festa avviene *ex abrupto*, attraverso un'annuncio da parte di un personaggio-messaggero: ai vv. 960-962

---

<sup>47</sup> Vedi *infra*, cap. 5.

<sup>48</sup> Anche la ripresa parodia delle *Tesmofoiazuse* viene rappresentata presso un altare.

<sup>49</sup> Cfr. Guepin 1968 pp. 1 sgg.

viene appunto proclamato il cambio di scenario; la Festa dei Boccali costituirà il *leit-motiv* di tutta la seconda parte della commedia.

ΟΙΚΕΤΗΣ ΛΑΜΑΧΟΥ–

ἔκέλευε Λάμαχός σε ταυτησὶ δραχμῆς  
εἰς τοὺς Χοᾶς αὐτῶ μεταδοῦναι τῶν κιχλῶν  
τριῶν δραχμῶν δ' ἐκέλευε Κωπᾶδ' ἔγγελλυν.

SERVO DI LAMACO-

Lamaco ti chiede di concedergli in cambio di questa  
dracma qualche tordo per la Festa dei Boccali,  
e un'anguilla della palude Copaide per tre dracme. (vv. 960-962)

Alla voce εἰς τοὺς Χοᾶς, lo scoliaste glossa così: εἰς τὴν ἑορτὴν τῶν Χοῶν. ἔπετελεῖτο δὲ Πυανεψιῶνος (ὀγδόη. οἱ δὲ Ἀνθεστηριῶνος δεκάτη. φεσὶ δὲ Ἀπολλόδωρος Ἀνθεστήρια καλεῖσθαι κοινῶς τὴν ὅλην ἑορτὴν Διονύσω ἀγομένην· κατὰ μέρος δὲ Πιθοιγίαν, Χοᾶς, Χύτραν. [...])<sup>50</sup>, (Per la Festa dei Boccali. Si svolgeva nel mese di Pianepsione – il giorno ottavo. Secondo altri, invece, il mese di Antesterione – Apollodoro dice che la festa in onore di Dioniso era chiamata nel suo insieme “Antesterie” e le sue parti erano *Pithoigia, Choes, Chytroi...*).

Gli studi moderni<sup>51</sup> sono tutti concordi riguardo al mese in cui aveva luogo la festa: le Antesterie si svolgevano nel mese di Antesterione; pressoché unanime anche il parere riguardo i giorni: la festività durava tre giorni, l'11, il 12 e il 13 del mese (contro il δεκάτη dello scolio)<sup>52</sup>.

Con il mese di Antesterione siamo verso la fine dell'inverno e all'inizio della primavera, a cavallo tra febbraio e marzo<sup>53</sup>. Il nome del mese deriva da ἄνθος<sup>54</sup> (fiore) perché questo è il periodo in cui ricominciano a fiorire i germogli e la natura si sveglia<sup>55</sup>: anche questo ci aiuta ad inquadrare la festa, come essenzialmente fondata sul ciclo naturale delle stagioni. Ma la caratteristica principale della festività, quella che ne sottolinea l'aspetto maggiormente godereccio, è il suo rapporto con il vino: si tratta infatti di una festa religiosa strettamente legata alla consumazione del vino nuovo, quello risultante dalla vendemmia dell'autunno precedente.

<sup>50</sup> Questo scolio viene citato dall'edizione di Dübner (1969).

<sup>51</sup> Parke 1977, Pickard-Cambridge 1996, Jeanmaire 1972, Simon 1983, van Hoorn 1951.

<sup>52</sup> Cfr. van Horn 1951 p. 15; Pickard-Cambridge 1996 p. 1; Parke 1977 p. 107; Simon 1983 p. 92; Burkert 1981. p. 159.

<sup>53</sup> Cfr. Pickard-Cambridge 1996 p. 1; si veda anche la ricostruzione del calendario ateniese in Parke 1977 pp. 26-27.

<sup>54</sup> Vedi Dict.Etim.LG s.v. ἄνθος.

<sup>55</sup> Cfr. Parke 1977 p. 7; Burkert 1981 p. 158.

Ecco come si svolgeva la festa: il primo giorno, Πιθοίγια (“Festa del vino nuovo”), venivano aperte le giare contenenti il vino nuovo. La popolazione di Atene e dei demi dell’Attica si riuniva nel santuario di Dioniso ἐν Λίμναις (che era accessibile un solo giorno all’anno, il giorno dei *Choes*<sup>56</sup>), verso sera, per l’apertura delle giare. Dopo aver solennemente libato in onore di Dioniso, dio del vino, la comunità poteva consumare della bevanda, senza pericolo di contaminazione<sup>57</sup>: il vino nuovo poteva così essere immesso negli usi della vita quotidiana.

Il secondo giorno, Χόες (“Festa dei boccali”), continuava e moltiplicava il rapporto stretto tra festa e vino: erano previste infatti gare di bevute in tutta la città<sup>58</sup>; ed è appunto questa giornata che fa da scenario alla seconda parte del dramma: infatti, il poeta inserisce gli sviluppi della vicenda drammatica e i successi della pace privata del protagonista proprio all’interno della festa dei Χόες, concentrando l’attenzione sulla partecipazione dell’eroe comico proprio ad una gara di bevute, tipica appunto del secondo giorno delle Antesterie.

Il terzo giorno, Χύτροι (“Festa delle pentole”), aveva una dimensione diversa rispetto ai precedenti due; era, infatti, dedicato al culto dei morti e prendeva il nome dalle pentole usate per una particolare zuppa che veniva offerta a Hermes Ctonio<sup>59</sup>. “Era un giorno di lutto, durante il quale gli spiriti vagavano nel mondo”<sup>60</sup>.

La festa delle Antesterie allora irrompe sulla scena comica, fungendo da scenario perfetto del nuovo clima di pace di cui può godere Diceopoli: infatti, vino e festa non possono fare altro che sottolineare e ribadire il concetto già espresso nella celebrazione delle Dionisie, dando una forma concreta e inequivocabilmente materiale alla pace.

La giornata che viene portata in scena nella commedia è, come si è detto, la seconda; la collocazione cronologica precisa è annunciata dalla battuta di un araldo, che proclama l’avvio della festa:

ΚΗΡΥΞ— ἀκούετε λεῶ· κατὰ τὰ πάτρια τοὺς χοᾶς  
πίνειν ὑπὸ τῆς σάλπιγγος· ὅς δ’ ἂν ἐκπίη  
πρώτιστος, ἄσκὸν Κτησιφῶντος λήψεται

ARALDO- Popolo, ascolta! Secondo le norme dei padri,  
bevete per la Festa dei Boccali, al suono della tromba!

<sup>56</sup> Cfr. Pickard-Cambridge 1996 p. 18. Per la scansione temporale della festa cfr. Burkert 1981 p. 159: “Secondo l’antico ordine temporale religioso, il tramonto segna la fine di un giorno [...]; sera e notte venivano già considerate come ‘vigilia’ del giorno successivo. In tal modo, *Pithoigia* e *Choes* si incontrano la sera dell’11”.

<sup>57</sup> Cfr. Pickard-Cambridge 1996 p. 16; Burkert 1981 p. 160.

<sup>58</sup> Cfr. Pickard-Cambridge 1996 p. 16; Burkert 1981 p. 161.

<sup>59</sup> Cfr. Pickard-Cambridge 1996 pp. 20-21; Parke 1977 p. 116.

<sup>60</sup> Pickard-Cambridge 1996 p. 21.

Chi per primo avrà bevuto tutto, riceverà una botte di Ctesifonte.

(vv.1000-1002)

L'intervento del Κῆρυξ introduce così la tematica della solennità che prenderà forma sulla scena, facendo intendere al pubblico il cambio di scenografia, e al contempo proclama ufficialmente aperta la gara, dando modo al protagonista di iniziare i preparativi della nuova festa.

Per quanto riguarda la gara, sembra di poter affermare che si svolgesse così: i partecipanti avevano ognuno il proprio tavolino e il proprio χοῦς<sup>61</sup>; al suono di una tromba, ognuno cominciava a bere e vinceva colui che vuotava per primo il proprio boccale. Il tutto avveniva in rigoroso e religioso silenzio<sup>62</sup>.

Bere in silenzio: è senza dubbio “l'antitesi”<sup>63</sup> di un normale simposio. E proprio questa insolita caratteristica permette di accostare la gara dei Χόες a quella che è la pratica sacrificale. “La cosiddetta gara del bere ha il carattere di un'azione sacrificale. Le particolarità della bevuta nel giorno dei Boccali sono quelle consuete e conosciute del sacrificio cruento: non solo il silenzio, ma anche il tavolo singolo e la suddivisione in porzioni il più possibile eguali, ma soprattutto l'atmosfera della ‘contaminazione’ e della colpa”<sup>64</sup>.

E il carattere sacrificale emerge altresì nei versi successivi, giocati tutti in chiave gastronomica.

All'invito dell'araldo, Diceopoli risponde:

ΔΙΚ– ὦ παῖδες, ὦ γυναῖκες, οὐκ ἤκούσατε;  
τί δράτε; τοῦ κήρυκος οὐκ ἀκούετε;  
ἀναβράττετ' ἐξοπτᾶτε τρέπετ' ἀφέλκετε  
τὰ λαγῶα ταχέως, τοὺς στεφάνους ἀνείρετε.  
φέρε τοὺς ὀβελίσκους, ἴν' ἀναπείρω τὰς κίχλας.

DIC- Ragazzi, donne, non avete sentito?

Che fate? Non sentite l'araldo?

Bollite, arrostate, rivoltate, togliete subito la lepre!

Intrecciate corone!

Porta gli spiedi ché ci infilzo i tordi! (vv. 1003-1007)

<sup>61</sup> Contenente due litri e mezzo di vino annacquato, secondo Burkert (1981) p. 162.

<sup>62</sup> Cfr. Burkert 1981 p. 162; Simon 1983 p. 95.

<sup>63</sup> Così Burkert (1981) p. 161.

<sup>64</sup> Burkert 1981 p. 162. Cfr. anche Edmunds 1980 p. 23.

E ancora, ai versi successivi, in uno scambio di battute con il coro:

ΧΟ— ζηλώ σε τῆς εὐβουλίας, μάλλον δὲ τῆς εὐωχίας,  
ἄνθρωπε, τῆς παρουσίας.

ΔΙΚ— τί δῆτ', ἐπειδὴν τὰς κίχλας ὀπτωμένους ἴδητε;

ΧΟ— οἶμαί σε καὶ τοῦτ' εὖ λέγειν.

ΔΙΚ— τὸ πῦρ ὑποσκάλευε.

ΧΟ— ἤκουσας ὡς μαγειρικῶς, κομψῶς τε καὶ δειπνητικῶς,  
αὐτῷ διακονεῖται;

CO- Ti invidio per la tua saggezza,

ma ancora di più per il banchetto che stai preparando.

DIC- E cosa direte dopo aver visto i tordi arrostiti?

CO- Credo che tu abbia detto bene anche questo.

DIC- Attizza il fuoco!

CO- Hai sentito come si serve da se, da cuoco esperto

e da perfetto invitato? (vv. 1008-1017)

E nuovamente, dopo un intermezzo durante il quale entra in scena un contadino che chiede un poco di pace:

ΔΙΚ— κατάχει σὺ τῆς χορδῆς τὸ μέλι· τὰς σηπίας στάθειε.

ΧΟ— ἤκουσας ὀρθιασμάτων;

ΔΙΚ— ὀπτᾶτε τὰ γχέλια.

ΧΟ— ἀποκτενεῖς λιμῷ ἢ καὶ τοὺς γείτονας κνίσση τε καὶ  
φωνῇ τοιαῦτα λάσκων.

ΔΙΚ— ὀπτᾶτε ταυτὶ καὶ καλῶς ξανθίζετε.

DIC- Versa il miele sulla salsiccia! Friggi le seppie!

CO- Hai sentito che grida imperiose?

DIC- Arrostate le anguille!

CO- Farai morire di fame me e i tuoi vicini, con il fumo

e con la voce, gridando queste cose.

DIC- Arrostatele così e rosolatele ben bene! (vv. 1040-1047)

Diceopoli impartisce degli ordini (“bollite, arrostate, rivoltate, togliete [...], porta [...], attizza”) proprio come aveva fatto nell’impostare la processione delle Dionisie Rurali; e questa volta lo fa *μαγειρικῶς* (v. 1016). L’avverbio è costruito su *μάγειρος*, un sostantivo che racchiude in sé la sfera culturale-sacrificale insieme alla sfera culinario-gastronomica<sup>65</sup>. Il termine *μάγειρος* ha finito per generalizzarsi nell’accezione tecnica di “cuoco”, ma originariamente è chiara la sua connessione e la dipendenza dall’ambito sacrificale, che si può ravvisare già a livello etimologico: la radice, infatti, è la medesima di *μάχαρα*, “coltello sacrificale”<sup>66</sup>.

Il gioco interno alla parola stessa, per cui due ambiti, come si è visto, convivono, è riproposto visivamente sulla scena: infatti, lo scambio di battute fra Diceopoli e il Coro presenta lo stesso meccanismo; vi sono pietanze arrostate, le quali costituiscono allo stesso tempo un cibo e un banchetto sacrificale. Diceopoli è uno chef, che dà ordini per la corretta preparazione del pasto, ma è ugualmente anche una sorta di “sacerdote”, che si occupa dell’allestimento del banchetto sacrificale. I due ambiti, sacrificio e festa-banchetto-cibo, sono pertanto sovrapposti, sia nel termine di *μάγειρος*, sia nella scena in questione: e questo è reso possibile dal funzionamento stesso del sacrificio greco, che mescola insieme, senza soluzione di continuità, sacralità e gastronomia<sup>67</sup>.

È poi interessante notare come il Coro dica chiaramente “ci farai morire di fame *con il fumo e con la voce*” (*κνίση τε καὶ φωνῆ*). Il sacrificio greco, che proprio nella pratica alimentare separa nettamente la sfera divina da quella umana, riserva agli uomini la parte materiale del sacrificio, mentre devolve agli dèi il fumo della carne bruciata sull’altare e la voce delle preghiere<sup>68</sup>. Qui siamo su un piano totalmente umano e non c’è assolutamente controparte divina; il sacrificio, in realtà, non è un sacrificio, ma un normale banchetto e la metafora gioca ancora una volta sulla contrapposizione tra pace e guerra. Diceopoli, l’unico beneficiario della pace, gode della parte materiale, il Coro e tutti gli altri sono costretti ad accontentarsi di fumo e parole, la parte solitamente riservata agli dèi. Il carattere assolutamente umano del sacrificio è sottolineato appunto dall’espressione del Coro: gli dèi si nutrono del fumo dei sacrifici<sup>69</sup>; qui, invece, il Coro sottolinea proprio che *con il fumo* (*κνίση*), vale a dire senza la sostanza materiale del cibo del sacrificio, morirà di fame. Più che il fumo del sacrificio, si sente qui il profumo del banchetto.

Probabilmente, oltre a vari banchetti privati, il giorno dei Boccali prevedeva un sontuoso pranzo “di stato”, al quale partecipavano coloro che vi erano chiamati dal sacerdote di Dioniso<sup>70</sup>. E appunto ai

---

<sup>65</sup> Si veda Detienne 1982a pp. 17 sgg.

<sup>66</sup> Cfr. Dict.Etim.LG s.v. *μάγειρος*. Per queste considerazioni sul termine *μάγειρος* si veda Giannini 1960, nota 2 pp. 135 sgg.

<sup>67</sup> Cfr. Durand 1982a pp. 90-92, in cui per altro viene sottolineato come il termine *θυσία*, indichi chiaramente “il sacrificio cruento a l i m e n t a r e”.

<sup>68</sup> Cfr. Detienne 1982a pp. 9 sgg. e Vernant 1982a pp. 30 sgg.

<sup>69</sup> Cfr. Detienne 1982a p. 13; Vernant 1982a pp. 27 sgg.

<sup>70</sup> Cfr. Parke 1977 p. 114; Simon 1983 p. 95.

vv. 1085-1094 la commedia vede l'entrata in scena di un Servo del sacerdote di Dioniso, il quale invita il protagonista proprio a questo banchetto:

ΟΙΚΕΤΗΣ ΤΟΥ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ ΙΕΡΕΩΣ

– Δικαιόπολι

ΔΙΚ– τί ἐστίν;

ΟΙΚ– ἐπὶ δεῖπνον ταχὺ

βάδιζε τὴν κίστην λαβὼν καὶ τὸν χοᾶ·

ὁ τοῦ Διονύσου γάρ σ' ἱερεὺς μεταπέμπεται.

ἄλλ' ἐγκόνει· δειπνεῖν κατακωλύεις πάλαι.

τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἐστὶν παρεσκευασμένα,

κλῖναι τράπεζαι προσκεφάλαια στρώματα

στέφανοι μύρον τραγήμαθ', αἱ πόρναι πάρα,

ἄμυλοι πλακοῦντες σησαμοῦντες ἴτρια

ὄρχηστρίδες, τὰ φίλταθ' Ἀρμοδίου, καλαί.

SERVO DEL SACERDOTE DI DIONISO- Diceopoli!

DIC- Che c'è?

SERVO- Corri al banchetto, con cesta e boccale!

Il sacerdote di Dioniso ti manda a chiamare.

Sbrigati! Da un pezzo aspettiamo te per mangiare.

Il resto è già tutto pronto:

divani, tavoli, cuscini, tappeti,

ghirlande, profumo, prelibatezze; sono pronte le puttane,

le focacce e i piatti, i dolci di sesamo, le torte di miele e sesamo,

le belle danzatrici, le più care ad Armodio...

Su', fa' più in fretta che puoi!

Il banchetto a cui è invitato il protagonista sembra prevedere che l'ospitante (in questo caso, il sacerdote di Dioniso) metta a disposizione il luogo e gli oggetti necessari, mentre gli invitati paiono provvedere per loro conto alla cena<sup>71</sup>. La preparazione, appunto, della cesta, con le pietanze della

<sup>71</sup> Cfr. Parke 1977 p. 113 e Pütz 2003 pp. 13 sgg.

cena, darà luogo ad una divertente scena, giocata sul contrasto fra Diceopoli e Lamaco (vv. 1097 sgg.)<sup>72</sup>.

Il fatto che il banchetto avvenga alla presenza del sacerdote di Dioniso, all'interno del giorno dei Boccali, ci consente di considerarlo come investito di un'importanza particolare, che si potrebbe quasi definire rituale. E possiamo notare come il tutto sia, ancora una volta, connotato da una estrema materialità. Ben quattro versi, in asindeto, usati per elencare nei particolari tutto ciò che Diceopoli troverà al convito che lo attende, forniscono una descrizione più che plastica.

Se l'inno a Falète veicolava le immagini del "mangiare" "bere" e "fare l'amore", lo stesso ritorna qui nelle parole del servo. L'idea del bere è presente nel τὸν χοῶ e nella festa stessa a cui esso dà il nome, per altro più volte nominata. Un verso intero, il 1092, costituisce l'elenco di alcune prelibatezze che saranno servite. E non mancano di certo πόρναι e ὀρχηστρίδες καλαί.

Il banchetto, dunque, pur essendo religiosamente connesso alla festa dei Boccali, assume qui la dimensione di un'allegria baldoria, con una scorpacciata pantagruelica, considerando tutto quello che Diceopoli metterà nella cesta (vv.1097 sgg.).

Dal testo, non si comprende se questo genere di banchetto fosse nella realtà inserito all'interno della gara di bevute, oppure se fosse assolutamente indipendente. Del resto, le fonti e gli studi che parlano della festa non ci sono utili al riguardo. Resterebbe aperto un problema: se la gara di bevute è inserita all'interno del banchetto di cui si fa menzione, non si spiega la presenza delle danzatrici, le quali presuppongono la musica, assolutamente inconcepibile in un rito in cui – come si è visto più sopra – vige il silenzio, come norma rituale; e romperlo, con la musica e le danze, costituirebbe sicuramente un tabù. Se però si considera che l'interesse del poeta è tutto concentrato nel mostrare materialmente i vantaggi della pace e di Diceopoli, in un'immagine che fa il paio e più o meno esplicitamente si ricollega con i quadri descritti nell'inno a Falète, allora il problema non si pone nemmeno.

Appunto la gara di bevute risponde a questo intento del poeta, che conclude la vicenda con l'uscita di scena da parte di un Diceopoli vittorioso, che canta la propria vittoria, accompagnato da due fanciulle, materializzazione di uno dei benefici ben espressi nell'inno a Falète; l'eroe comico si proclama vincitore e reclama il premio:

ΔΙΚ –ὡς τοὺς κριτάς με φέρετε. ποῦ 'στιν ὁ βασιλεύς;  
ἀπόδοτέ μοι τὸν ἄσκόν.

DIC- Portatemi dai giudici. Dov'è l'arconte re?

---

<sup>72</sup> Per l'analisi di questa scena si veda il saggio di Pellegrino (1993).

Consegnatemi l'otre! (vv. 1224-1225)

ΔΙΚ– ὄρατε τουτονὶ κενόν. τήνελλα καλλίνικος.

DIC- Guardate qua! È vuoto! Evviva! Vittoria! (v. 1227)

Come si evince dal testo, il premio per il vincitore della gara era un otre di vino; così viene suggerito anche dallo scolio *ad v.* 1002: ἀσκὸν Κτησιφῶντος: ἐν ταῖς Χοαῖς ἀγῶν ἦν περὶ τοῦ ἐκπιεῖν τινα πρῶτον χοᾶ. καὶ ὁ νικῶν ἐστέφετο φυλλίνῳ στεφάνῳ καὶ ἀσκὸν οἴνου ἐλάμβανεν, (durante la festa dei Boccali, si gareggiava a chi per primo si scolava un boccale; il vincitore veniva incoronato di foglie e riceveva in premio un otre di vino).

Anche questo elemento, sommato agli altri, contribuisce a mostrare il carattere ampiamente fisico del banchetto e della festa portati in scena. La bevuta ha come premio ulteriore vino, “così la sbevazzata si moltiplica da sola”<sup>73</sup>.

La fisicità e l'eccessività della bevuta emergono qualche verso oltre, quando l'eroe comico si gloria della propria vittoria:

ΔΙΚ– καὶ πρὸς γ' ἄκρατον ἐγχεᾶς ἄμυστιν ἐξέλαψα.

DIC- Ho versato vino puro, non mescolato, e ho tracannato d'un fiato tutta la coppa. (v. 1229)

ἄκρατος, vino puro, non mescolato: è una pratica insolita per i Greci, abituati a bere il vino solo dopo averlo mescolato sapientemente con l'acqua, secondo dosi e misure precise e dettagliate<sup>74</sup>. Il bere vino puro è un uso assolutamente non culturale della bevanda, quasi barbarico<sup>75</sup>: così, per esempio, gli ambasciatori di ritorno dalla missione presso il Gran Re, all'inizio della commedia, dicono che in Persia, regione sicuramente barbara, in quanto non si parlava il greco, erano costretti a bere vino puro (cfr. vv. 72-74).

---

<sup>73</sup> Burkert 1981 p. 161.

<sup>74</sup> Per questo si veda Longo 1991 pp. 22-23. “Nella pratica greca il vino, salvo rarissime e motivate eccezioni, non viene assunto se non miscelato con l'acqua, in dosi dove l'acqua ha sempre un largo sopravvento”.

<sup>75</sup> Cfr. Longo 1991 p. 23: “Per i Greci, l'assunzione di vin mero, non diluito in acqua (*àkratos*), era una pratica che denunciava comportamenti sregolati, se non patologici – si associava spesso alla follia – ed era prerogativa di culture barbariche: vin puro bevevano ad esempio i barbari Sciti”. Un esempio paradigmatico dell'uso barbarico e anti-culturale del vino è costituito dall'episodio odisseo del Ciclope, per un'attenta analisi del quale (in rapporto appunto all'uso del vino) si rimanda a Fornaro 2003 pp. 90-91.

Questa stranezza del bere vino puro, non mescolato all'acqua, potrebbe essere accostata ad altre stranezze di Diceopoli – tra cui il fatto di aver celebrato da solo, da privato, le Dionisie, che sono invece una celebrazione che normalmente vedrebbe la partecipazione di tutto il demo – attraverso le quali qualcuno ha voluto vedere un ulteriore motivo di separazione fra il protagonista e la città, oltre al fatto appunto della “pace privata”<sup>76</sup>. Bowie parla, tra l'altro, di “abuse of ritual practices”<sup>77</sup>, inscrivendo tali stranezze in una sorta di costante ambiguità del personaggio<sup>78</sup>.

Senonché, tali “stranezze” vanno viste sotto la lente del poeta comico, come uno dei tanti elementi della fisicità, della materialità e dell'esuberanza, che tanto giocano nella commedia, come una normale esagerazione, che ci aiuta ad inquadrare meglio – se ancora ce ne fosse bisogno – l'eroe comico<sup>79</sup>. Secondo la definizione aristotelica, la commedia rappresenta figure “peggiori” rispetto alla realtà<sup>80</sup>, personaggi che hanno caratteristiche talmente marcatamente umane da rischiare uno sconfinamento nel sub-umano, si potrebbe chiosare.

Diceopoli, dunque, beve vino puro (e celebra in maniera privata quella che dovrebbe essere una festa di tutto il demo) in quanto personaggio di una commedia. E non è pertanto necessario trovare spiegazioni di carattere morale – o altro – dietro questi suoi comportamenti; tanto meno si dovrà vedervi una deviazione dalla norma, che divide il personaggio dal resto della comunità<sup>81</sup>.

Piuttosto, nel fatto di bere vino puro, unitamente agli altri elementi di festa, si dovrà ravvisare un ulteriore, ennesimo elemento descrittivo-materiale che il poeta utilizza per mostrare la fortuna del protagonista e i vantaggi della pace.

## “Porcelline da sacrificio”

Nella prima scena che segue la parabasi, si assiste ad un episodio di mercato, funzionale ancora una volta a dipingere in maniera plastica la situazione di pace in cui si trova il protagonista: infatti, l'eroe comico, grazie alla pace, può aprire una sorta di piazza del mercato privata, in cui si

---

<sup>76</sup> Cfr. Bowie 1993 pp. 18 sgg.

<sup>77</sup> Bowie 1993 p. 38.

<sup>78</sup> Cfr. Bowie 1993 pag. 27, 35-36.

<sup>79</sup> Sulla caratterizzazione delle figure comiche si veda Whitman 1964 pp. 21-58.

<sup>80</sup> Arist. *Poet.* 1448a ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν δίστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν (secondo questo stesso criterio, la tragedia si distingue dalla commedia; l'una si propone di rappresentare personaggi migliori di quelli della realtà, l'altra peggiori); 1449a ἡ δὲ κωμωδία ἔστιν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν... (la commedia è, come ho già detto, l'imitazione di persone “inferiori”).

<sup>81</sup> Cfr. Pütz 2003 pp. 29-30.

avvicendano vari personaggi e varie merci. Nel primo quadro di mercato abbiamo in scena Diceopoli e un Megarese. Quest'ultimo tenta di vendere le proprie due figlie, spacciandole per maiali da sacrificio. Il discorso si impernia sul sacrificio, da un lato, e sull'oscenità erotica, dall'altro. Questo è reso possibile grazie alla polisemia del termine χοῖρος, che dà il via ad un allegro siparietto, basato sui doppi sensi.

ΜΕΓΑΡΕΥΣ— ἄλλ' ἔστι γάρ μοι Μεγαρικά τις μαρανά·  
χοίρους γὰρ ὑμὲ σκεύασας φασὼ φέρειν.

MEGARESE- Ho un trucco megarese:  
vi travesto da porcelline e vi metto in vendita. (vv. 738-739)

ΜΕΓ— ὅπως δὲ γρυλιξεῖτε καὶ κοίξετε  
χῆσεῖτε φωνὰν χοιρίων μυστηρικῶν.

MEG- Grugnite e fate versi;  
fate il verso dei maiali che si sacrificano ai misteri. (vv.746-747)

All'espressione χοιρίων μυστηρικῶν, lo scolio glossa così: ὅτι ἐν τοῖς μυστηρίοις τῆς Δήμητρος χοῖρος θύεται. ἀνάκειται δὲ τὸ ζῶον τῇ θεῷ. ἕκατος δὲ τῶν μμουμένων ὑπὲρ ἑαυτοῦ ἔθυσεν. ταῦτα δὲ καλεῖται μυστηρικά (maiali da sacrificare ai misteri: infatti, nei misteri di Demetra viene sacrificato un maiale – l'animale è consacrato alla dea. Ciascuno degli iniziati sacrificava per proprio conto. Questi sono detti "misteri").

Abbiamo qui già espresse le due polarità della scena: χοῖρος, che significa sia "maiale" sia "genitali femminili"<sup>82</sup>, e μυστήριον, che definisce benissimo quello che è il campo rituale.

Il gioco di doppi sensi prende avvio nello scambio di battute fra Diceopoli e il Megarese:

ΔΙΚ— τί δαὶ φέρεις;  
ΜΕΓ— χοίρους ἐγώνγα μυστικάς.

DIC- Che porti, dunque?

MEG- Maialine da sacrificare ai misteri. (v. 764)

---

<sup>82</sup> Cfr. Henderson 1975 pp. 131-132.



coda, poi, era una delle parti che spettavano agli dèi, quindi di particolare importanza)<sup>83</sup>. Il Megarese, invece, che intende χοῖρος nel secondo significato, di “genitali femminili”, può vedere con doppio senso anche κέρκον, che sarà pertanto da intendersi non “coda”, bensì “membro virile”<sup>84</sup>. Si crea, dunque, una situazione in cui i due personaggi intendono in due maniere diverse lo stesso termine, che ha duplice valenza semantica<sup>85</sup>. Il Megarese persiste nel suo intendere χοῖρος con il senso di “genitali”; Diceopoli, dal canto suo, persiste nell’intenderlo come “maiale”<sup>86</sup>. Questo fa sì che, nelle parole del Megarese, il sacrificio diventi facilmente una metafora del sesso. L’eroe comico, dal suo punto di vista, obietta che non si sacrificano maiali ad Afrodite<sup>87</sup>. Il mercante, invece, restando fermo sul suo modo di interpretare χοῖρος, assicura che proprio ad Afrodite – “the deity who presided over sexual pleasure”<sup>88</sup> – si offrono tali “sacrifici”. Il senso del “sacrificare” viene chiarito dall’espressione che segue, in cui ὀδελόν (attico ὀβελός), strumento religioso indispensabile della θυσία, e κρῆς (attico κρέας) hanno un significato diverso da quello solito<sup>89</sup>, basato totalmente su doppi sensi erotici.

La metafora del sacrificio (e l’uso del lessico sacrificale) ad indicare la sfera sessuale non è nuova in commedia, e anzi viene usata per creare numerosi giochi osceni<sup>90</sup>. Tra l’altro risulta piuttosto interessante istituire un parallelo tra questa scena e quella in cui, celebrando le Dionisie, Diceopoli si rivolgeva a Dioniso: in entrambi i casi infatti si hanno delle immagini rituali (la festa dionisiaca prima, l’idea del “sacrificio ad Afrodite” adesso) utilizzate ad evocare concretamente lo stato di pace. Analizzando la preghiera delle Dionisie e l’inno fallico cantato in quell’occasione dal protagonista, si era avuto modo di osservare come operasse un costante meccanismo di materializzazione e fisicizzazione della pace; ora, il medesimo meccanismo viene adoperato qui a concretizzare in un’immagine di mercato la fine della guerra; se nell’inno uno dei quadri rappresentava un’immagine sessuale, utilizzata come confacentesi alla nuova condizione di pace raggiunta dall’eroe comico, adesso tale immagine prende ulteriormente forma. Si è già visto come nelle Dionisie Rurali officiate dall’eroe comico il celebrare e i vantaggi del celebrare coincidessero. Ebbene, lo stesso sembra avvenire anche qui: la battuta con cui l’eroe comico dichiara che non si

<sup>83</sup> Cfr. Olson 2002 *ad v.* 784-5. Si veda anche lo scolio *ad loc.* κέρκον οὐκ ἔχει: τὰ γὰρ κόλουρα ἐν ταῖς ἱεουργίαις οὐ θύεται, καὶ καθόλου ὅπερ ἂν μὴ ἦ τέλειον καὶ ὑγιὲς οὐ θύεται τοῖς θεοῖς (non ha la coda: infatti, nei sacrifici non si immolano animali che abbiano la coda tagliata e in generale non si sacrifica agli dèi qualcosa che non sia perfetto e integro).

<sup>84</sup> Cfr. Henderson 1975 p. 128.

<sup>85</sup> Nella traduzione si è cercato di rendere questo effetto, intraducibile in italiano.

<sup>86</sup> Cfr. Edmunds 1980 p. 17; Dover 1972 pp. 63 sgg.

<sup>87</sup> Infatti, i maiali non figurano tra le vittime sacrificali di Afrodite; anzi, un’iscrizione di Mitilene proibisce il sacrificio di maiali alla dea (cfr. Olson 2002 *ad v.* 792-3). Si veda inoltre lo scolio *ad loc.* πολλοὶ τῶν Ἑλλήνων οὐ θύουσι χοίρους τῇ Ἀφροδίτῃ ὡς βδελυττομένην διὰ τὸν Ἄδωνιν αὐτούς (molti Greci non sacrificano maiali ad Afrodite, in quanto lei li schifa, per causa di Adone).

<sup>88</sup> Dover 1972 p. 65.

<sup>89</sup> Per questo resta valida l’analisi di Henderson 1975 pp. 123, 144. Si veda inoltre Dover 1972 p. 65.

<sup>90</sup> Cfr. Henderson 1975 p. 177.

suole sacrificare maiali ad Afrodite denuncia un cortocircuito molto simile a quello che era entrato in gioco nella celebrazione delle dionisie rurali private, nella prima parte del dramma; infatti, Afrodite, dea dell'amore, è, nell'espressione qui presente, per metonimia, la soddisfazione stessa delle gioie amorose<sup>91</sup> (in questo partecipa della stessa materializzazione del sacrificio che investe tutta la commedia); pertanto, anche il sacrificare χοῖρος ad Afrodite – come il celebrare Dioniso nelle Dionisie – moltiplica l'idea stessa della celebrazione e sembra alla fine coincidere nell'idea materiale di piacere fisico. Per di più, nell'espressione di sacrificare ad Afrodite è contenuta soltanto la parola sacrificio, usata metaforicamente, mentre in realtà non c'è nessun atto rituale; se nelle Dionisie il celebrare era effettivamente inscenato e, pur non essendo religiosamente valido, veniva comunque mostrato un agire rituale, qui, al contrario, il sacrificio è soltanto evocato e utilizzato come espressione figurata per significare qualcos'altro. E questo è un po' quello che accade, in diverse misure, in tutto il dramma: il tema del rito diventa un contenitore all'interno del quale poter inserire motivi e idee, con il fine ultimo di far emergere i benefici della pace. Ancora una volta, dunque, il sacrificio è una pura immagine, legata al cibo e al sesso (quest'ultimo in tal caso); ancora una volta il sacrificio è qualcosa di diverso da quello che ci si attenderebbe; ancora una volta il sacrificio è “altro”.

## Le feste e la pace

τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῶδιά, “anche la commedia conosce cosa è giusto” (v. 500): così recita una battuta dell'eroe comico, che in tal senso si fa portavoce del poeta comico stesso, difendendo quella che è l'arte comica. Ma ciò che è interessante notare, al di là del messaggio che passa attraverso questa frase, che anche la commedia può avere un'utilità “civica”, dicendo cose giuste, è che la commedia partecipa del comune meccanismo di materializzazione che abbiamo visto operante sulla scena: τρυγῶδιά, infatti, è costruito sul modello di τραγῶδιά, ma, a parte il gioco etimologico, il primo elemento della parola è τρύξ che significa propriamente “vino non fermentato”<sup>92</sup>. La pace stessa – come si è visto – era presentata come vino<sup>93</sup>, come σπονδαί, giungendo in scena materializzata nella forma di coppe di vino (vv. 186 sgg.). Dunque, commedia e pace sono legate dal fatto che entrambe sono presentate materializzate nel vino; il triangolo

<sup>91</sup> Cfr. Burkert 2003 p. 303: “La sfera d'influenza di Afrodite è data nel modo più diretto e tangibile: la soddisfazione delle gioie del sesso”.

<sup>92</sup> Cfr. Dict.Etim.LG s.v. τρύξ e Edmunds 1980 p. 11.

<sup>93</sup> Cfr. Pütz 2003 p. 23.

commedia-vino-pace è poi chiuso dalla presenza di Dioniso: il dio infatti, oltre ad essere titolare delle due celebrazioni inscenate all'interno del dramma, è anche dio della commedia e del vino<sup>94</sup>. Risulta particolarmente interessante e degno di nota il fatto che le due feste mostrate da Aristofane all'interno del dramma si svolgano, nella realtà, in due periodi diversi dell'anno: le Dionisie Rurali a dicembre, le Antesterie a febbraio-marzo; mentre, come si sa, gli eventi di un dramma devono rimanere iscritti nell'arco di un'unica giornata. C'è, quindi, un salto cronologico notevolissimo, di cui il poeta non si cura affatto<sup>95</sup>. Questo per il semplice fatto che le due celebrazioni sono funzionali a manifestare l'idea di pace; pertanto le due feste hanno un significato molto forte all'interno dell'opera e non importa se realisticamente non possono coesistere nella stessa giornata: esse infatti sono totalmente strumentali all'interno della vicenda comica, essendo utilizzate dal poeta al fine di descrivere e mostrare gli effetti della pace di contro alla guerra. E proprio per questo motivo non vengono buttate sulla scena delle normali feste, non vengono prese due festività qualsiasi, a caso: il commediografo costruisce un meccanismo scenico per cui proprio queste due celebrazioni, e non altre, devono essere proiettate sulla σκηνή; infatti, le due celebrazioni vengono fatte interagire tra loro per dare vita al quadro che raffigura la pace, così da descrivere per immagini la situazione dell'eroe comico.

Innanzitutto andrà osservato che le due cerimonie hanno diversi punti di contatto; entrambe riguardano Dioniso e il suo culto; inoltre, entrambe prevedono una processione: πομπή fallica nel caso delle Dionisie, mentre sembra che anche durante le Antesterie avesse luogo una processione, la quale scortava Dioniso a bordo di un carro-nave<sup>96</sup>. Ma il punto di contatto più interessante – per altro legato al fatto che si tratta comunque di feste dionisiache – è costituito dal fatto che entrambe le celebrazioni riguardano in qualche modo la fertilità e il ciclo stagionale<sup>97</sup>, sono due feste che hanno fortissimi richiami all'abbondanza e che sempre si accompagna ai riti utilizzati per invocare fecondità e che in un certo senso evocano l'idea del “paese della cuccagna” tanto cara alla commedia ἀρχαία. Dunque, nel sapiente uso drammaturgico che ne fa Aristofane, abbiamo due celebrazioni dionisiache di fertilità, legate a doppio filo l'una all'altra: la seconda è diretta conseguenza della prima, continuando e in certo senso ponendosi come completamento della

---

<sup>94</sup> Cfr. Jeanmaire 1972 pp. 20 sgg., 34 sgg.

<sup>95</sup> Cfr. Pütz 2003 p. 23 nota 44; Edmunds 1980 p. 19.

<sup>96</sup> Cfr. Pickard-Cambridge 1996 p. 19; Parke 1977 pp. 109 sgg.

<sup>97</sup> Acclarato il forte legame con la fertilità per le Dionisie (cfr. Pickard-Cambridge 1996 p. 58: “L'elemento principale era una processione che scortava un fallo tenuto eretto in un rituale che in origine era di certo finalizzato ad ottenere o aumentare la fertilità delle sementi sparse in autunno, o in generale della terra stessa”. Cfr. Parke 1977 p.103: “The festivals most prominent in Poseidon – the Haloa and the Country Dionysia – were evidently in origins fertility festivals”). Per quanto riguarda le Antesterie, il nome stesso – come si è visto – e il periodo in cui vengono celebrate indicano che si tratta di una festa legata al rifiorire della natura (cfr. Parke 1977 pp. 107 sgg. Burkert 1981 p. 158: “I greci hanno sempre ricollegato il nome Antesterie a ‘fiorire’”. Habash 1995 p. 575: “The Choes [...] in its celebration of the fruits of fertility...”).

prima<sup>98</sup>. Le Dionisie hanno lo scopo di invocare fertilità sulla terra, affinché porti frutto in primavera. Gli auspici dell'eroe comico, nell'inno a Faléte, materializzano questa fertilità nell'idea di "mangiare" "bere" e "fare l'amore". Questi benefici della pace "sbocciano" e portano frutto in primavera, nella festa delle Antesterie, quando si realizzano, con abbondanza, materializzati nei banchetti e nella gara dei Boccali<sup>99</sup>. Entrambe le feste sono possibili grazie alla tregua e a loro volta materializzano la pace, secondo l'equazione  $\text{pace} = \sigma\pi\omicron\nu\delta\acute{\eta} = \text{vino}$ <sup>100</sup>. Il fatto che Diceopoli, alla gara dei Χόες, vinca altro vino (=σπovδῆ) è un ulteriore elemento che mostra, da un lato come la pace sia materializzata nel vino, e quindi nella festa, dall'altro come effettivamente le Antesterie realizzino quelli che erano solo auspici nelle Dionisie Rurali<sup>101</sup>.

Le due celebrazioni, dunque, vengono utilizzate dal poeta con lo scopo di mostrare effettivamente la pace, facendo uso di immagini significative che rivelino la fortuna dell'eroe comico conseguente alla tregua. Essendo questo il fine per il quale le due feste vengono portate in scena (e strumentalizzate), non è possibile cercare in esse e nel modo in cui vengono celebrate delle storture rispetto ad una qualsivoglia norma. Essendo usate a questo preciso scopo, poi, non devono essere guardate per il loro contenuto religioso, in quanto sono celebrazioni volutamente spogliate del valore culturale che avrebbero nella realtà, funzionali alla vicenda comica e "riadattate" per la scena drammatica; esse pertanto sono prese come semplici contenitori all'interno dei quali il commediografo può mettere contenuti diversi, diversi da quelli religiosi ma altrettanto seri e impegnati, come la pace. Portando in scena la pace privata di Diceopoli, la commedia richiama ai valori della pace stessa, mostrando il proprio lato per così dire civico, rivelando la propria dignità e capacità di parlare anche di cose utili alla città e ai cittadini: e questo perché "anche la commedia conosce il giusto".

---

<sup>98</sup> Cfr. Habash 1995 pp. 575-576.

<sup>99</sup> Cfr. Habash 1995 p. 560: "Aristophanes features these two particular Dionysiac festivals because each celebrates a different aspect of fertility: one promotes generative fertility, the other rejoices in vegetative bloom".

<sup>100</sup> Cfr. Pütz 2003 pp. 9-10; Edmunds 1980 p. 11.

<sup>101</sup> Cfr. Habash 1995 p. 575.



## PACE

La Pace fu rappresentata alle Dionisie del 421 a.C., giungendo al secondo posto<sup>102</sup>. Anche questa commedia, come gli *Acarnesi*, presenta uno strettissimo legame fra la vicenda drammatica e quella che è la realtà contemporanea<sup>103</sup>: infatti, portando in scena il ritorno della pace dopo un periodo di guerra, la commedia anticipa gli avvenimenti storici della famosa “pace di Nicia”, siglata appunto nella primavera del 421<sup>104</sup> – pochissimi giorni dopo la rappresentazione del nostro dramma – e offre in maniera perfetta sulla scena quel clima di “fine delle ostilità” che sicuramente già si respirava in Atene e dintorni.

La vicenda narra l’avventura di Trigeo, il protagonista, il quale, a bordo di un enorme scarabeo dell’Etna, giunge sull’Olimpo per chiedere a Zeus spiegazioni riguardo alla situazione di guerra che affligge la Grecia. Qui trova, però, una strana situazione: gli dèi se ne sono andati, adirati con i Greci, lasciando Ermes a guardia delle loro cose, mentre Polemo, la personificazione della guerra, ha imprigionato la Pace e si appresta a devastare completamente l’Ellade. Il protagonista e il Coro (formato dai contadini di tutta la Grecia) riescono, con l’aiuto di Ermes – dapprima contrario, ma poi convinto da offerte di vario tipo – a liberare la Pace, che riemerge dalla prigionia insieme con Opora (Ὀπώρα), la “Stagione del raccolto”, e Teoria (Θεωρία), la “Festa”.

Tornato sulla terra, Trigeo consegna Teoria alla Bulè di Atene; segue un sacrificio in onore della Pace. La fine della guerra e il ritorno della pace vengono festeggiati nella tranquillità della vita agreste, mentre alcuni fabbricanti di armi, calati sulla scena, possono essere derisi e canzonati perché la rovina che si è abbattuta su di loro con la nuova situazione di quiete.

La vicenda si chiude in gloria, con le nozze fra il protagonista e Opora.

---

<sup>102</sup> Cfr. Dover 1972 p. 132; Rossi 1997 p. 367; Cassio 1985 p. 21; si veda, inoltre, l’ὑπόθεσις: ἐνίκησε δὲ [τῷ δράματι ὁ ποιητής] ἐπὶ ἄρχοντος Ἀλκαίου ἐν ἄστει πρῶτος Εὐπολις Κόλαξι· δεύτερος Ἀριστοφάνης Εἰρήνη· τρίτος Λεύκων Φράτορι.

<sup>103</sup> Cfr. Paduano 2004 p. 10: “Nessuna forma d’arte è più strettamente legata alla situazione e agli eventi contemporanei della commedia attica del quinto secolo”.

<sup>104</sup> Cfr. Thuc. V 20, 1: ἐκ Διονυσίων εὐθύς τῶν ἀστικῶν (subito dopo la celebrazione delle Dionisie urbane).

## Il sacrificio alla Pace

Dopo che la Pace è stata liberata, viene celebrato un sacrificio. Tale cerimonia domina tutta la seconda parte del dramma, occupando più di un centinaio di versi. Lo svolgimento del rito viene descritto nei dettagli, gesto dopo gesto. Si cercherà, dunque, di rendere conto delle singole azioni della celebrazione, così da avere un quadro il più possibile completo.

La Pace che viene liberata dall'antro di Polemo non è un personaggio in carne ed ossa – come invece sono Opora e Teoria – ma, in realtà, è una statua della divinità stessa<sup>105</sup>, per cui, dopo la liberazione, si rende necessaria una cerimonia particolare, così da poter collocare l'immagine al suo posto, una sorta di consacrazione. È proprio questa cerimonia che viene descritta e inscenata nella commedia.

Si tratta di un rito, che tecnicamente prende il nome di ἵδρυσις<sup>106</sup>: è, in pratica, una sorta di “dedicazione” che era solitamente prevista quando si presentava la necessità di installare una statua di culto o consacrare un altare<sup>107</sup>. La cerimonia prevedeva dei sacrifici, o più semplicemente delle offerte incruente, il più delle volte costituite da pentole di legumi bolliti<sup>108</sup>.

ΟΙΚΕΤΗΣ Β' – ἄγε δὴ, τί νῶν ἐντευθενὶ ποιητέον;  
ΤΡΥΓΑΙΟΣ – τί δ' ἄλλο γ' ἢ ταύτην χύτραις ἵδρυτέον;  
ΧΟΡΟΣ – χύτραισιν, ὥσπερ μεμφόμενον Ἑρμίδιον;  
ΤΡΥ – τῶ δαὶ δοκεῖ; βούλεσθε λαρινῶ βοί;  
ΧΟ – βοί; μηδαμῶς, ἵνα μὴ βοηθεῖν ποι δέη.  
ΤΡΥ – ἀλλ' ὑὶ παχείᾳ καὶ μεγάλῃ;  
ΧΟ – μὴ μή.  
ΤΡΥ – τιή;  
ΧΟ – ἵνα μὴ γένηται Θεαγένους ὑηνία.  
ΤΡΥ – τῶ δαὶ δοκεῖ σοι δῆτα τῶν λοιπῶν;

<sup>105</sup> Si veda Dover 1972 p. 135: “Although Opora and Theoria must be human extras, Peace herself is a statue”. Cfr. Cassio 1985 pp. 47 sgg.; Olson 1998 *ad v.* 517-19; Russo 1984 p. 222. Si notino inoltre le battute di commento di Trigeo e del Coro al momento della liberazione, vv. 616-618:

ΤΡΥ – οὐδ' ὅπως αὐτῇ προσήκοι Φειδίας ἡκηκόη.  
ΧΟ – οὐδ' ἔγωγε πλήν γε νυνί. ταῦτ' ἄρ' εὐπρόσωπος ἦν,  
οὔσα συγγενῆς ἐκείνου.

TRI- Non sapevo che Fidia avesse legami con lei!  
CO- Neanch'io prima di adesso! Ecco, dunque, perché è così bella:  
è parente di Fidia!

<sup>106</sup> Cfr. Lambrinouidakis 2005 pp. 303-304; Burkert 2003 p. 202; Bowie 1993 p. 146.

<sup>107</sup> Si veda Lambrinouidakis 2005 pp. 338-339. Per un'analisi più ampia si veda Bettinetti 2001 pp. 54-63.

<sup>108</sup> Cfr. scolio *ad v.* 923 (l'edizione degli scoli a cui si fa riferimento è quella di Holwerda 1982). Si veda inoltre Jordan 1979 p. 42.

XO— ὄϊ.  
TPY— ὄϊ;  
XO— ναὶ μὰ Δί'. \*

SERVO- Che cosa dobbiamo fare noi due?

TRIGEO- Cos'altro se non consacrarla con le pentole?

CORO- Con le pentole? Come se fosse un' Erma qualsiasi?

TRI- Con che cosa dunque? Volete che la consacriamo con un bue grasso?

CO- Con un bue? Assolutamente no! Che non mi tocchi... portare aiuto da qualche parte<sup>109</sup>.

TRI- E con una scrofa grassa e grossa?

CO- No no!

TRI- Perché?

CO- Perché non diventi... una porcata di Teagene.

TRI- E con quale delle restanti vittime credi sia meglio?

CO- Con una pecora.

TRI- Con una pecora??

CO- Sì, per Zeus! (vv. 922-930)

Trigeo e il servo si apprestano, dunque, a consacrare la statua della Pace. All'idea iniziale di una consacrazione semplice, senza sacrifici, con una offerta incruenta (χύτραις)<sup>110</sup>, come probabilmente avveniva nella maggior parte dei casi nelle normali ἵδρυσις<sup>111</sup>, si sostituisce una θυσία vera e propria, visto che l'importanza della statua richiede una certa solennità. Infatti essa – viene detto – non è equiparabile ad una comunissima erma, una di quelle immagini del dio Ermes che, in Atene, erano poste davanti alle porte e ai templi<sup>112</sup>.

Nasce quindi un dibattito su quale vittima sacrificale possa essere la più adatta. Sia il bue sia la scrofa sono animali sacrificabili, in quanto domestici<sup>113</sup>, e sono animali che effettivamente venivano impiegati nei sacrifici; ma in questo caso sembrano non essere idonei: infatti, vengono costruiti attorno al nome di questi animali dei giochi di parole, con i quali si giustifica o meno la scelta della vittima più adatta.

---

\* Il testo si basa sull'edizione oxoniense di Olson (1998).

<sup>109</sup> Gioco di parole intraducibile in italiano, basato sull'assonanza delle parole βούς (bue) e βοηθέω (accorrere in aiuto).

<sup>110</sup> Nello scolio è accennata l'idea che, in alcuni casi, l'offerta delle "pentole" è un "iniziare" (ἀπέρχοντο) il sacrificio.

<sup>111</sup> Cfr. scolio *ad loc.*

<sup>112</sup> Si vedano Burkert 2003 pp. 309-310 e Cassio 1985 p. 60.

<sup>113</sup> Cfr. Burkert 1981 pp. 28 sgg.; Grottanelli 1988 p. 18. Si veda anche Girard 2005 pp.13 sgg.

Il bue (λαρινῶ βοί) viene accostato al verbo βοηθέω: l'assonanza con un termine strettamente connesso all'ambito militare e, dunque, di sapore bellico porta ad escludere nettamente la possibilità che il sacrificio abbia come vittima un bue. Lo stesso vale per la scrofa (ὕϊ παχείᾳ καὶ μεγάλῃ), in quanto il termine ὑηνίᾳ, che significa letteralmente "porcata", deriva direttamente dalla stessa radice di ὕς ὕος; per cui viene detto espressamente che la scrofa non può essere la vittima adatta, perché il tutto non diventi "una porcata di Teagene". Ora, chi fosse questo personaggio non è dato sapere con precisione. Lo scolio sembra identificarlo con un personaggio particolarmente grasso<sup>114</sup>, per cui risulta abbastanza naturale il trionimo ὕϊ παχείᾳ-ὑηνίᾳ-Θεαγένους, basato sull'assonanza, sulla parentela diretta fra termini e, non ultimo, sull'immaginario del pubblico, che avrà potuto ridere della battuta, apprezzando l'accostamento ad un maiale di un personaggio con ogni probabilità noto. Infine viene nominata la pecora, al dativo (οἴ), esattamente come comparivano i precedenti sostantivi. Qui il gioco è fondato sul fatto che οἴ, parola ionica, è sì il dativo di οἴς (pecora), ma anche l'esclamazione "ohi ohi!"; per cui, se la vittima offerta alla Pace sarà una pecora, quando in assemblea qualcuno voterà a favore della guerra, gli altri potranno dire con disapprovazione "ohi ohi"<sup>115</sup>.

È chiaro che il gioco linguistico è uno degli strumenti comici per antonomasia e tra l'altro uno dei più usati, in quanto facilmente comprensibile da tutti, senza bisogno di ulteriori sviluppi per suscitare il riso<sup>116</sup>; ed è altrettanto chiaro il fatto che in questo passo esso ha in effetti un peso non da poco. Resta da chiedersi quanto tutto ciò condizioni il sacrificio, ovvero se il corretto svolgimento del rito sia condizionato o meno da questo divertente e divertito dibattito sulle vittime, o se piuttosto non siano proprio i giochi di parole ad incanalarlo e ad indirizzare verso la scelta della pecora. Perché, infatti, è proprio la pecora la vittima su cui cade la scelta finale.

Sappiamo che la pecora, come vittima sacrificale, era piuttosto comune<sup>117</sup> e utilizzata, in generale, nei sacrifici in onore di diverse divinità<sup>118</sup>. Tuttavia, esistevano delle restrizioni, per cui un certo tipo di animale-vittima era più gradito rispetto ad altri ad una determinata divinità e di conseguenza nel culto era preferibile onorare un dio sacrificando in suo onore l'animale più adatto. In questo senso, notiamo che la pecora era particolarmente usata nei sacrifici in onore di Ermes<sup>119</sup>. Essendo proprio Ermes una figura molto importante in tutta la prima parte della commedia, forse potrebbe sembrare non del tutto casuale la scelta della vittima, che si inscriverebbe così nella promessa, fatta

<sup>114</sup> ἦν δὲ τὸ σῶμα παχὺς καὶ χοιρώδης.

<sup>115</sup> Si veda Cassio 1985 pp. 110-111.

<sup>116</sup> Questo, tra l'altro, risulta valido anche per la comicità dei giorni nostri. Sul tema dei giochi di parole come cifra dello stile aristofaneo si può vedere Silk 2000 pp. 98 sgg.

<sup>117</sup> Cfr. Burkert 2003 p. 147.

<sup>118</sup> Cfr. Orth 1921 coll. 394 sgg.

<sup>119</sup> Cfr. Hermary-Leguilloux 2004 pp. 85-86.

proprio al dio Hermes, di nuove feste e sacrifici in suo onore<sup>120</sup>. Qui, però, si tratta propriamente di un sacrificio alla Pace e peraltro viene espresso in maniera chiara e forte che il rito che si sta compiendo vuole essere solenne, non come si farebbe con una normalissima erma (μεμφόμενον Ἑρμίδιον)<sup>121</sup>: questa espressione ci basti per escludere un interessamento di Hermes nel rito in questione.

Si tratta allora di provare a leggere la scena alla luce di un rituale in cui la pecora abbia una parte rilevante, in cui sia considerabile come la vittima principale. Sappiamo che la pecora, e gli ovini in generale, erano assolutamente prevalenti nei culti devoluti agli eroi<sup>122</sup>. Inoltre, sempre nei culti eroici, per quanto riguarda specificatamente lo svolgimento del rito, al posto di un altare fisso si faceva uso di un altare mobile (ἔσχάρα), che sembra appunto quello usato nel nostro caso<sup>123</sup>. Questi due elementi da soli non ci consentono di affermare che effettivamente, nel passo in questione, sia sottinteso consapevolmente un richiamo a quel genere di riti che si celebravano in onore degli eroi. Certo, il fatto di accostare il rito che Trigeo offre in onore della Pace ad un culto di tipo eroico è soltanto una suggestione, ma acquista maggiore forza se si pensa a questo fatto: la statua della Pace può rappresentare la presenza della divinità nella πόλις, così come, nei culti per gli eroi, il recinto sacro (o tomba), nei pressi del quale avveniva il sacrificio, rappresenta la forza dell'eroe celebrato e la sua presenza all'interno della comunità che lo celebra<sup>124</sup>; in pratica, il simulacro svolgerebbe la stessa funzione del recinto sacro. Certo, la Pace viene definita in più punti θεά, ma, ciononostante, possiede sicuramente caratteristiche etichettabili come "eroiche"; innanzitutto perchè risulta di difficile soluzione la separazione netta fra eroi e divinità, partecipando gli uni dei caratteri degli altri<sup>125</sup>; e poi, se gli eroi sono tali in virtù delle loro gesta, allora anche la Pace è un'eroina, in virtù dell'aver liberato la Grecia dalla guerra, avendo affrancato Trigeo e gli altri dai cimieri e dalle Gorgoni (v. 560: ἦπερ ἡμῶν τοὺς λόφους ἀφείλε καὶ τὰς Γοργόνας).

È suggestivo vedere un legame tra il sacrificio qui celebrato per la Pace e i culti eroici, pur con tutti i limiti che necessariamente sono implicati<sup>126</sup>: infatti, se una delle caratteristiche che meglio

---

<sup>120</sup> Cfr. vv. 396-399 e 416-423. Vedi *infra*.

<sup>121</sup> Per l'associazione Hermes-erma si veda Burkert 2003 pp. 309 sgg.

<sup>122</sup> Cfr. Hermay-Leguilloux 2004 pp. 93-94; si veda anche Orth 1921 coll. 394-396.

<sup>123</sup> Si badi che Aristofane usa sempre la parola βωμός e mai ἔσχάρα. Tuttavia, al v. 938, Trigeo dice chiaramente che deve procurarsi un altare su cui celebrare il sacrificio (vedi *infra*), per cui risulta difficile pensare ad un altare fisso.

<sup>124</sup> Cfr. Brelich 1978 p. 80 e Burkert 2003 p. 386.

<sup>125</sup> Cfr. Brelich 1978 pp. 7 sgg. e Burkert 2003 pp. 386 sgg.

<sup>126</sup> Limiti imposti dalle fonti che ci illustrano i culti eroici nella loro modalità di svolgimento; infatti, tali culti presentano tutta una serie di caratteristiche che nel passo comico non sono presenti né tanto meno immaginabili (per questo si veda Ekroth 2002). Limiti che, tuttavia – visto anche l'ambito comico – saranno non impossibili da aggirare. Si ricordi ancora una volta, però, che questi elementi non permettono di stabilire se il poeta abbia consapevolmente inserito questa tematica e se intendesse davvero mostrarci la connessione con culti eroici; valide o no, queste considerazioni rimangono una pura suggestione.

connotano lo statuto dell'eroe è quella di essere οἰκιστής, fondatore di città<sup>127</sup>, sembra quasi di poter leggere in questo passaggio una sorta di ri-fondazione della città nella pace, per opera dell'eroina Pace, alla quale si dedica così un culto eroico, in quanto fondatrice e patrona, perché vigili sulla città e la protegga. È notevole poi, che l'ufficializzazione del vero culto di Eirene, della Pace, realmente celebrato nella πόλις a partire dal 374 a. C. (data della sua istituzione), ponesse il culto stesso all'interno dei Synoikia, una festa attica che celebrava l'evento mitico dell'eroe Teseo che riunisce i vari demi nella fondazione di Atene<sup>128</sup>, quasi a significare che anche la dea Eirene partecipa, in quanto eroina, alla fondazione della città.

Dopo aver individuato la vittima sacrificale più adatta, segue la preparazione vera e propria del sacrificio.

TPY – ἴθι νυν, ἄγ' ὡς τάχιστα τὸ πρόβατον λαβών·  
 ἐγὼ δὲ ποριῶ βωμὸν ἐφ' ὅτου θύσομεν.

TRI- Su' presto, va' a prendere la pecora!

Io mi procuro l'altare sul quale faremo il sacrificio. (vv. 937-938)

TPY – τὸ κανοῦν πάρεστ' ὀλὰς ἔχον καὶ στέμμα καὶ μάχαιραν,  
 καὶ πῦρ γε τουτί, κούδεν ἴσχει πλὴν τὸ πρόβατον ἡμᾶς.

TRI- Il canestro con i grani d'orzo, le bende e il coltello: è tutto pronto!

C'è il fuoco. Niente ci trattiene, eccetto la pecora. (vv. 948-949)

Con queste battute, di carattere decisamente descrittivo, Aristofane ci mostra che il materiale necessario per compiere il rito è pronto; e verosimilmente sarà stato effettivamente presente sulla scena. Nei versi che seguono assistiamo alla descrizione, assolutamente dettagliata, della sequenza dei gesti rituali che precedono l'uccisione della vittima.

TPY – ἄγε δῆ, τὸ κανοῦν λαβὼν σὺ καὶ τὴν χερνίβα  
 περίθι τὸν βωμὸν ταχέως ἐπὶ δεξιά.  
 ΟΙΚ β' – ἰδοῦ. λέγοις ἄν ἄλλο· περιελήλυθα.

<sup>127</sup> Cfr. Brelich 1978 pp. 129 sgg.: “qualunque eroe può essere fondatore; si può aggiungere che – salvo eccezioni insignificanti – *soltanto gli eroi* [corsivo non dell'autore] possono esserlo” (p. 139); Brelich 1958 p. 28. Si veda anche l'articolo della Antonaccio (1999).

<sup>128</sup> Cfr. Parke 1977 p. 32, Burkert 2003 p. 430.

ΤΡΥ – φέρε δῆ, τὸ δαλίον τόδ' ἐμβάψω λαβῶν.  
σείου σὺ ταχέως· σύ δὲ πρότεινε τῶν ὀλῶν,  
καὺτός τε χερνίπτου παραδοῦς ταύτην ἐμοί  
καὶ τοῖς θεαταῖς ῥίπτε τῶν κριθῶν.

ΤΡΙ- (*rivolto al servo*) Su', prendi canestro e catino  
e fa' subito un giro intorno all'altare, partendo da destra!

SERVO- Guarda: ho fatto! Puoi darmi un altro ordine.

ΤΡΙ- Su'! Prendo questo tizzone e lo immergo nell'acqua.

(*alla vittima*) Tu, scuotiti, presto! (*al servo*) Tu, porgimi un po' d'orzo.  
Lavati le mani con l'acqua lustrale e passamela,  
e lancia dei grani d'orzo tra il pubblico! (vv. 956-962)

Il giro intorno all'altare, con gli strumenti del rituale, serve a dividere e delimitare lo spazio sacro da quello profano<sup>129</sup>. Compiuto questo gesto preliminare, la vittima viene aspersa con l'acqua lustrale e "ci si convince che il movimento dell'animale significa un 'volontario cenno di assenso', un sì all'azione sacrificale"<sup>130</sup>: in questo senso va letto lo "scuotiti" (σείου σὺ ταχέως) che Trigeo rivolge alla pecora. C'è poi l'orzo, che serve per l'offerta incruenta, che deve precedere lo sgozzamento dell'animale, e che viene gettato sulla vittima e tutt'intorno all'altare<sup>131</sup>; nella scena comica viene gettato anche tra il pubblico, per includere gli spettatori nello spazio sacro e renderli così partecipi del rito che si sta compiendo<sup>132</sup>. Probabilmente, l'intento risponde ad una volontà di tipo meta-teatrale, con lo scopo di dimostrare che la pace – a differenza di quanto avveniva negli *Acarnesi* – porta giovamento a tutti i Greci (cfr. vv. 865-869; 914-915). In tal maniera, il pubblico riunito nel teatro di Dioniso può a pieno titolo costituire una rappresentanza di tutti gli abitanti dell'Ellade, liberati dalla guerra: il fatto di rendere il pubblico parte attiva e "con-celebrante" del rito alla Pace significa sottolineare come la pace sia un bene per tutti e tutti debbano celebrarla. Il gioco meta-teatrale, poi, acquista maggiore significato se si pensa che, effettivamente, durante la rappresentazione del dramma, si respirava già l'atmosfera di quella pace che sarebbe stata formalizzata solo pochi giorni dopo, nel trattato "di Nicia"<sup>133</sup>.

<sup>129</sup> Cfr. Burkert 1981 p. 24.

<sup>130</sup> Burkert 1981 p. 24; cfr. scolio *ad v.* 960.

<sup>131</sup> Cfr. Burkert 1981 p. 24.

<sup>132</sup> Cfr. Cassio 1985 p. 126: "Aristofane sta mirando, in corrispondenza della preghiera alla Pace che seguirà immediatamente dopo, ad un'integrazione totale del pubblico nella vicenda". Inoltre, il gettare i grani d'orzo tra il pubblico crea l'occasione per una battuta oscena (vv. 962-967) di forte presa comica.

<sup>133</sup> Vedi *supra*.



μοιχευόμεναι δρώσι γυναῖκες·  
καὶ γὰρ ἐκεῖναι παρακλίνασαι  
τῆς αὐλείας παρακύπτουσιν.  
κᾶν τις προσέχη τὸν νοῦν αὐταῖς,  
ἀναχωροῦσιν.  
κᾶτ' ἦν ἀπίη, παρακύπτουσιν.  
τούτων σὺ πόει μηδὲν ἔθ' ἡμῖν.

ΤΡΥ– μὰ Δί', ἀλλ' ἀπόφηνον ὅλην σαυτὴν  
γενναιοπρεπῶς τοῖσιν ἐρασταῖς  
ἡμῖν, οἳ σου τρυχόμεθ' ἤδη  
τρία καὶ δέκ' ἔτη.  
λύσον δὲ μάχας καὶ κορκορυγὰς,  
ἵνα Λυσιμάχην σε καλῶμεν.  
παῦσον δ' ἡμῶν τὰς ὑπονοίας  
τὰς περικόμψους  
αἷς στωμυλλόμεθ' εἰς ἀλλήλους.  
μεῖξον δ' ἡμᾶς τοὺς Ἕλληνας  
πάλιν ἐξ ἀρχῆς  
φιλίας χυλῶ καὶ συγγνώμη  
τινὶ πραοτέρῳ κέρασον τὸν νοῦν.  
καὶ τὴν ἀγορὰν ἡμῖν ἀγαθῶν  
ἐμπλησθῆναι (᾽κ) Μεγάρων, σκορόδων,  
σικύων πρῶων, μήλων, ροιῶν,  
δούλοισι χλανισκιδίων μικρῶν.  
κάκ Βοιωτῶν γε φέροντας ἰδεῖν  
χῆνας, νήττας, φάττας, τροχίλους.  
καὶ Κωπάδων ἐλθεῖν σφυρίδας,  
καὶ περὶ ταύτας ἡμᾶς ἀθρόους  
ὀψωνοῦντας τυρβάζεσθαι  
Μορύχω, Τελέα, Γλαυκέτη, ἄλλοις  
τένθαις πολλοῖς.

TRI- Preghiamo! O veneratissima dea,  
regina, signora Pace,  
signora delle danze, signora delle nozze,

accetta il nostro sacrificio.

CO- Accettalo, o molto onorata,

e – per Zeus – non fare come fanno le donne adultere:

esse, infatti, aprendo un poco la porta,

si sporgono furtivamente;

e se qualcuno dà loro un cenno d'assenso, si tirano indietro;

ma quando poi questi si allontana, si sporgono di nuovo.

Tu, non fare così con noi!

TRI- Per Zeus! Mostrati tutta, come si conviene ad una donna perbene,

a noi che ti amiamo,

che ci struggiamo per te ormai da tredici anni.

Metti fine alle battaglie e agli strepiti,

così ti chiameremo Lisimaca.

Fa' cessare i nostri sottili sospetti,

per i quali ci malediciamo l'un l'altro.

Mescola noi Greci, di nuovo, dall'inizio,

in un decotto d'amicizia

e tempera la nostra mente con una più mite disposizione a perdonare.

E fa' che il nostro mercato sia riempito di cose buone:

di agli da Megara, di zucche precoci,

di mele, melograni, di piccoli mantelli per schiavi...

Fa' che vediamo gente dalla Beozia che porta

oche, anatre, colombi, scriccioli...

Fa' che giungano cesti di anguille dalla palude Copaide,

e attorno a quelle noi ci accalchiamo per farne provvista,

insieme con Morico, con Telea, con Glaucete

e con molti altri ghiottoni. (vv. 973-1009)

Secondo Sommerstein, all'inizio della preghiera andrebbe collocato un gesto significativo da parte del celebrante Trigeo; si tratta del gesto preliminare di tagliare alcuni peli della vittima e di gettarli nel fuoco che brucia sull'altare<sup>139</sup>: un ἄρχεσθαί che compromette in maniera decisiva e in modo definitivo l'inviolabilità della vittima, rendendola pronta allo sgozzamento<sup>140</sup>. La preghiera stessa poi costituisce un ἄρχεσθαί rispetto al rito sacrificale propriamente detto, che culmina nello

<sup>139</sup> Sommerstein 1990 *ad v.* 973.

<sup>140</sup> Cfr. Burkert 1981 p. 24.

sgozzamento dell'animale. Essa è rivolta alla Pace, quale δέσποινα χορῶν δέσποινα γάμων, “signora di danze e di nozze”: è un’invocazione che chiaramente fa riferimento alla pace e al tempo di pace come adatti ai festeggiamenti e alle nozze; l’epiteto δέσποινα γάμων, poi, ci consente di vedervi una invocazione di fertilità.

Non è affatto notevole o strano che emerga l’idea di una rinnovata fertilità (cfr. v. 520; vv. 595-600). La Pace, infatti, è accompagnata da Ὀπώρα, la “Stagione del raccolto”, nome assolutamente parlante in fatto di fertilità. Inoltre, nella consueta materializzazione comica, Trigeo aveva detto che la Pace “odora di feste dionisiache” (v. 530): ora, la acclarata associazione Dioniso-fertilità (oltre al fatto che le feste di Dioniso erano tutte concentrate all’inizio della primavera<sup>141</sup>, periodo ideale per le celebrazioni sulla natura) conferma, se ancora ce ne fosse bisogno, il legame stretto fra la Pace e la fertilità; d’altra parte, risponde al consueto gioco comico il fatto di materializzare la pace – per altro già resa fisicamente dalla presenza della statua – e logicamente subiscono la stessa concretizzazione anche la fertilità e i frutti che essa porta con sé.

Perciò la Pace, conformemente all’idea di fertilità di cui si è detto, viene invocata come δέσποινα γάμων, “signora di nozze”, di giuste nozze; pertanto l’orazione continua in questa direzione e di conseguenza viene chiesto che essa, proprio perché “signora di giuste nozze”, accetti il sacrificio e non faccia come le donne adultere (μοιχευόμαι γυναῖκες): nella “fisicizzazione” comica, la Pace viene assimilata ad un normale e sano rapporto coniugale, contrapposto ad un rapporto di fedeltà mancata. A questa prima immagine ne segue un’altra, ancora più plastica: nella preghiera, la fecondità è esplicita in una scena di mercato, con la conseguente lista di prodotti che tornano ad essere verosimilmente reperibili dopo la guerra; la lunga lista delle merci diventa una enumerazione degli ἀγαθά, delle “cose buone” che si richiedono solitamente in una preghiera<sup>142</sup>. Lo schema è il medesimo che si riscontra in *Acarnesi* (vv. 263-279), nella preghiera che Diceopoli recita in occasione della sua celebrazione privata delle Dionisie Rurali: in entrambi i casi, la pace è appena stata recuperata e si celebra un rito in suo onore; in entrambi i casi la preghiera è una descrizione della situazione di pace, rappresentazione fatta attraverso immagini di piaceri e di cose materiali. Se però in *Acarnesi* il tono della preghiera era leggero e “allegro”, fin dagli epiteti che connotavano Faléte, qui, invece, il tono è molto più solenne e la Pace è σεμνοτάτη βασίλεια θεα. Nonostante questa piccola differenza, che per altro si basa sulla diversità complessiva della solennità e della serietà che sta alla base delle due preghiere, l’impostazione è praticamente identica: alla descrizione, in *Acarnesi*, della pace come occasione per dar sfogo ai piaceri sessuali, risponde qui una descrizione più alta (l’immagine della donna che si affaccia), che tuttavia fa leva sulla stessa

---

<sup>141</sup> Cfr. Simon 1983 p. 89.

<sup>142</sup> Cfr. Bremmer 1996 pp. 240-241.

sfera d'idee; alla descrizione del banchetto e della sbornia, risponde qui la lista delle merci del mercato, con le varie leccornie.

Conclusa la invocazione e la preghiera, l'atto rituale entra nel vivo: prende avvio il sacrificio vero e proprio, con lo sgozzamento della vittima:

TPY– ταῦτ', ᾧ πολυτίμητ', εὐχομένοις ἡμῖν δίδου.  
λαβὲ τὴν μάχαιραν. εἴθ' ὅπως μαγειρικῶς  
σφάζεις τὸν οἶν.

OIK β'– ἄλλ' οὐ θέμις.

TPY– τιῆ τί δή;

OIK β'– οὐχ ἤδεταί δήπουθεν Εἰρήνη σφαγαῖς,  
οὐδ' αἵματοῦται βωμός.

TPY– ἄλλ' εἴσω φέρων  
θύσας τὰ μηρί' ἐξελὼν δεῦρ' ἔκφερε,  
χοῦτω τὸ πρόβατον τῷ χορηγῶ σώζεται.

TRI- Concedici, o veneratissima, queste cose: ti supplichiamo!

(*rivolto al servo*) Prendi il coltello!

Sgozzerai la pecora come un macellaio esperto.

SERVO- Non è lecito!

TRI- E perché mai?

SERVO- Di certo la Pace non gradisce le uccisioni...

L'altare non dev'essere macchiato di sangue!

TRI- Allora portala dentro per il sacrificio;

tagliale le cosce e poi portale fuori,

così la pecora rimane al corego. (vv.1016-1022)

L'altare è il punto centrale, il più importante del luogo in cui si svolge l'azione sacrificale; di norma la processione che precede un sacrificio ha come mèta proprio l'altare. Esso è convenzionalmente bagnato del sangue delle vittime, dato che il sangue, in generale, riveste una particolare importanza nelle cerimonie rituali<sup>143</sup>. Qui, però, viene fatto espressamente divieto di spargere sangue<sup>144</sup>, in quanto – così viene detto – la Pace di certo non gradisce le uccisioni. Ovviamente, la divinità Pace,

<sup>143</sup> Cfr. Burkert 1981 pp. 22 sgg. Burkert 2003 p. 149. Si veda inoltre l'articolo di Durand (1982a) pp. 90 sgg.

<sup>144</sup> Non siamo in grado di dire se questo divieto fosse effettivamente operante nel culto ufficiale della Pace, istituito nel 374 a. C. (cfr. Parke 1977 p. 32).

in quanto tale, non può essere favorevole agli spargimenti di sangue<sup>145</sup>, neppure se sacrificali; ma qui, oltre a ciò, c'è qualcos'altro.

Una norma teatrale, infatti, impedisce di mostrare uccisioni sulla scena, e nonostante la presenza in teatro di un altare, la θυμέλη, neppure le uccisioni sacrificali possono avvenire “dal vivo”<sup>146</sup>. In questo caso, il divieto di sgozzare la pecora diventa l'occasione per una battuta meta-teatrale: Aristofane rompe la finzione scenica e spiega in maniera quasi didascalica che dietro le quinte la pecora non verrà uccisa per davvero, ma rimarrà al corego<sup>147</sup>.

Dunque, non c'è sgozzamento, non c'è sangue che cola sull'altare, la vittima non viene uccisa: *ergo* non c'è sacrificio; semplicemente la pecora sarà portata fuori dalla scena, mentre in seguito verranno riportati sul palcoscenico dei pezzi di carne, per essere arrostiti sull'altare (come avviene di norma nei sacrifici<sup>148</sup>): il sacrificio diventa così occasione per un pasto sontuoso, si trasforma in un banchetto. E questo è ravvisabile già nell'avverbio μαγειρικῶς del v. 1017. Come si è già visto nel capitolo precedente, il termine racchiude in sé la sfera cultuale insieme alla sfera gastronomica<sup>149</sup>. Se si guarda alla scena come rappresentazione di un sacrificio, allora risalterà maggiormente l'aspetto cultuale-rituale; ma, alla luce di quanto segue, l'avverbio si spinge più verso l'ambito della gastronomia<sup>150</sup>. Il servo che svolge il suo compito μαγειρικῶς, più che un sacrificatore è un macellaio. E infatti, dopo aver condotto la pecora fuori della scena, dietro le quinte, ricompare con le cosce dell'animale<sup>151</sup>. Già si capisce dove tenda il sacrificio in questione; l'atto centrale, con la σφαγή, passa assolutamente in secondo piano rispetto a quello che è il centro del “sacrificio comico”: il banchetto.

Quindi, segue appunto la preparazione delle carni, arrostiti al fuoco dell'altare:

ΟΙΚ β' – ταυτὶ δέδραται. τίθεσο τῶ μηρῶ λαβῶν·  
ἐγὼ δ' ἐπὶ σπλάγχν' εἶμι καὶ θυλήματα.  
ΤΡΥ – ἐμοὶ μελήσει ταῦτά γ'. ἄλλ' ἤκειν ἐχρῆν.  
ΟΙΚ β' – ἰδοῦ, πάρειμι. μῶν ἐπισχεῖν σοι δοκῶ;  
ΤΡΥ – ὅπτα καλῶς νυν ταῦτα· καὶ γὰρ οὔτοσι  
προσέρχεται δάφνη τις ἐστεφανωμένος.  
ΟΙΚ β' – τίς ἄρα πότ' ἐστιν;  
ΤΡΥ – ὡς ἀλαζῶν φαίνεται.

<sup>145</sup> Cfr. scolio *ad loc.*

<sup>146</sup> Cfr. Arnott 1962 pp. 53-56.

<sup>147</sup> Per questo si vedano Olson 1998 *ad v.* 1020-2, Sommerstein 1990 *ad v.* 1022 e scolio *ad loc.*

<sup>148</sup> Cfr. Burkert 1981 p. 25; Detienne 1982b p. 16.

<sup>149</sup> Si rimanda ancora al saggio di Giannini (1960), in particolare la nota 2.

<sup>150</sup> Cfr. Detienne 1982b pp. 17-18.

<sup>151</sup> Cfr. Olson 1998 *ad v.* 1039-40.

ΟΙΚ β' – μάντις τίς ἐστιν;  
 ΤΡΥ – οὐ μὰ Δί', ἀλλ' Ἰεροκλέης  
 οὗτος γέ τοῦσθ', ὁ χρησμολόγος οὐξ Ὀρεοῦ.  
 ΟΙΚ β' – τί ποτ' ἄρα λέξει;  
 ΤΡΥ – δηλὸς ἐσθ' οὗτός γ' ὅτι  
 ἐναντιώσεταιί τι ταῖς διαλλαγαῖς.  
 ΟΙΚ β' – οὐκ, ἀλλὰ κατὰ τὴν κνῖσαν εἰσελήλυθεν.  
 ΤΡΥ – μή νυν ὄραν δοκῶμεν αὐτόν.  
 ΟΙΚ β' – εὖ λέγεις.  
 ΙΕΡΟΚΛΕΗΣ – τίς ἢ θυσία ποθ' αὐτῆι καὶ τῶ θεῶν;  
 ΤΡΥ – ὅπτα σὺ σιγῆι κάπαγ' ἀπὸ τῆς ὀσφύος.  
 ΙΕΡ – ὅτω δὲ θύετ' οὐ φράσεθ';  
 ΤΡΥ – ἢ κέρκοσ ποεῖ  
 καλῶς.  
 ΟΙΚ β' – καλῶς δητ' ὦ πότνι, Εἰρήνη φίλη.  
 ΙΕΡ – ἄγε νυν, ἀπάρχου· κᾶτα δὸς τὰ πάργματα.  
 ΤΡΥ – ὅπταν ἄμεινον πρῶτον.  
 ΙΕΡ – ἀλλὰ ταυταγὶ  
 ἤδη ἔστιν ὀπτά.  
 ΤΡΥ – πολλὰ πράττεις, ὅστις εἶ.  
 κατάτεμνε.  
 ΙΕΡ – ποῦ τράπεζα;  
 ΤΡΥ – τὴν σπονδὴν φέρε.  
 ΙΕΡ – ἢ γλωττα χωρὶς τέμνεται.  
 ΤΡΥ – μεμνήμεθα.  
 ἀλλ' οἴσθ' ὁ δρᾶσον;  
 ΙΕΡ – ἦν φράσης.  
 ΤΡΥ – μὴ διαλέγου  
 νῶν μηδέν· Εἰρήνη γὰρ ἱερά θύομεν.

SERVO- Questo è fatto! (*a Trigeo*) Prendi le cosce e mettile sul fuoco.

Io vado a prendere le viscere e le offerte sacrificali.

TRI- Di queste me ne occuperò io; ma tu dovresti già essere di ritorno.

SERVO- Eccomi! Ti sembra che abbia tardato?

TRI- Arrostitiscile per bene. Sta arrivando un tipo

cinto di una corona di alloro.

SERVO- Chi sarà mai?

TRI- Sembra un impostore...

SERVO- È un indovino?

TRI- No, per Zeus! È proprio Ierocle,  
lo spaccia-oracoli di Oreo.

SERVO- Che dirà mai?

TRI- È chiaro che costui, in qualche modo,  
si opporrà alla tregua.

SERVO- No no, è venuto per l'odore dei sacrifici.

TRI- Facciamo finta di non vederlo

SERVO- Ben detto!

IEROCLE- Che sacrificio è mai questo? E per quale degli dèi?

TRI- (*Fingendo di non accorgersi di Ierocle*) Arrostitisci in silenzio e via le  
[mani dai lombi!]

IER- Non mi dite a chi sacrificate?

TRI- (*Ignorando completamente Ierocle*) La coda va bene...

SERVO- Bene, o cara signora Pace!

IER- Su, dunque! Inizia il rito! E dammi le primizie!

TRI- Prima è meglio arrostitire...

IER- Ma questa qui è già arrostita.

TRI- Chiunque tu sia, ti impicci un po' troppo.  
(*al servo*) Taglia!

IER- Dov'è la tavola?

TRI- (*c.s.*) Porta le libagioni.

IER- La lingua va tagliata a parte.

TRI- Lo sappiamo!  
E tu sai cosa devi fare?

IER- Se me lo dici...

TRI- Non devi rivolgerci la parola!  
Stiamo sacrificando alla Pace! (vv. 1039-1062)

La prima operazione che viene compiuta subito dopo aver squartato la vittima consiste nell'arrostitire le viscere (σπλάγχνα), che poi vengono consumate in un pasto riservato ai

componenti la ristretta cerchia dei principali attori del sacrificio<sup>152</sup>. È quello che avviene nella scena in questione: il servo porta da dietro le quinte σπλάγχνα e θυλήματα (offerte sacrificali<sup>153</sup>); le prime verranno arrostate sul fuoco e consumate subito.

Il profumo delle vivande, tuttavia, richiama un personaggio-“disturbatore”<sup>154</sup>, il χρησολόγος (“venditore di oracoli”, in una traduzione che si avvicini al tono spregiativo con cui viene connotato in greco il personaggio) Ierocle<sup>155</sup>. Il testo greco dice chiaramente che egli giunge κατὰ τὴν κνῖσον, “seguendo il fumo” del sacrificio. Ora, la situazione comica si fa curiosa: nel rituale sacrificale, infatti, il fumo è l’offerta che l’uomo devolve agli dèi. Nel banchetto sacrificale, l’uomo si nutre della carne delle vittime, mentre gli dèi, che sono eterei, si nutrono del fumo della vittima bruciata sull’altare<sup>156</sup>; per cui, l’odore del sacrificio mette in comunicazione la sfera umana e quella divina<sup>157</sup> e richiama gli dèi. Qui, invece, compare un personaggio che non è assolutamente divino: uno “scocciatore”, richiamato non tanto dal fumo del sacrificio, quanto piuttosto dall’odore di carne arrostita, dal profumo del banchetto. Infatti, se apparentemente il χρησολόγος sembra comparire in scena per opporsi al sacrificio, in quanto offerto in onore della Pace, o per opporsi alla pace stessa<sup>158</sup>, in realtà, egli intende solamente aver parte alla distribuzione delle carni arrostate, beneficiare del banchetto. Questo rende bene la misura di quanto il sacrificio rappresentato sia lontano dalla religiosità che anima i normali riti, e di quanto invece sia “umano” e finalizzato, in fondo, al ventre.

Questo fatto è riscontrabile in maniera suprema al v. 1056: Ierocle si rivolge al servo, o a Trigeo<sup>159</sup> – ai nostri fini non fa differenza – con l’imperativo ἀπάρχου. Ora, ἀπάρχομαι, in ambito rituale, significa “dare inizio ad un sacrificio”<sup>160</sup>, con riferimento a tutta quella serie di gesti – dal lavarsi le mani all’aspergere la vittima, dal definire lo spazio sacrificale con il lancio di grani d’orzo al recidere alcuni peli dell’animale – che precedono lo sgozzamento vero e proprio e che, in un certo

---

<sup>152</sup> Cfr. Burkert 1981 p. 25; Burkert 2003 p. 149.

<sup>153</sup> Secondo lo scolio, si tratta di cibi farinacei, cosparsi di vino e olio, offerti agli dèi; si veda anche Casabona 1966 pp. 123-124.

<sup>154</sup> La definizione si trova in Cassio 1985 p. 129.

<sup>155</sup> Si veda ancora Cassio 1985 pp. 129 sgg.: “Ierocle è un *chresmològos* (qualcosa come ‘confezionatore di oracoli’): egli appartiene quindi ad una categoria di personaggi molto importanti nella vita religiosa e politica ateniese dell’epoca, capaci di influenzare profondamente l’opinione popolare e quindi alcune decisioni politiche di grande rilievo [...]. Questo Ierocle era indubbiamente un personaggio di un certo rilievo [...]. Alla figura di Ierocle come persona si sovrappone però qui certamente un ‘tipo’: quello dell’impostore che con la scusa di grandi proposte politiche cerca in pratica solo di assicurarsi qualche piccolo vantaggio immediato, in questo caso un po’ di carne del sacrificio”.

<sup>156</sup> Cfr. Vernant 1982a pp. 30 sgg., in particolare pp. 44-46. Si vedano Dict.Etim.LG s. v. θύω (2) e Casabona 1966 pp. 69 sgg. in cui si spiega che la θυσία è un’offerta agli dèi a t t r a v e r s o il fuoco, in cui, dunque, il fuoco veicola l’offerta, che consiste nel fumo della vittima (o meglio, di parti di essa) bruciata.

<sup>157</sup> Cfr. Vernant 1982a pp. 27 sgg.

<sup>158</sup> Si veda ancora Cassio 1985 p. 129: “che un *chresmològos* si opponesse alla pace non può stupire, dato che si trattava di una categoria di persone la cui attività ed influenza aumentava notevolmente in tempo di guerra”.

<sup>159</sup> C’è infatti un problema testuale riguardo all’attribuzione delle battute ai vari personaggi.

<sup>160</sup> Lo si è già trovato al v. 244 degli *Acarnesi*. Si vedano Burkert 1981 p. 24 e Burkert 2003 pp. 148-149.

sensu, lo preparano<sup>161</sup>. Qui, invece, ἀπάρχομαι viene usato in un contesto in cui la vittima è già stata immolata e le sue carni stanno arrostando sul fuoco dell'altare: in un contesto in cui, quindi, non ha senso dire di "iniziare il sacrificio", in quanto quello che si intende propriamente per sacrificio (lo sgozzamento) è già avvenuto e tanto più, dunque, saranno già stati compiuti quei gesti dell'"iniziare" il rito. Tuttavia, se si guarda al sacrificio non dalla prospettiva delle norme sacrificali, se si guarda al rito non così come effettivamente veniva celebrato, bensì da un altro punto di vista, dal punto di vista dei personaggi comici, con la consapevolezza – come si è già rilevato – che si tratta di una rappresentazione di un rito, allora ἀπάρχου ha un senso ben preciso. Infatti, i personaggi della κωμωδία – come si è già visto nel capitolo precedente – sono, per definizione aristotelica<sup>162</sup>, "peggiori" delle persone reali, in contrapposizione ai personaggi tragici, che sono "migliori". Giocando con la definizione, si potrebbe dire che i personaggi comici sono "umani", anzi, "più umani" delle persone reali; in questo senso, essi vedono il sacrificio in una prospettiva eminentemente umana, quindi lo possono intendere esclusivamente dal punto di vista culinario-gastronomico. In tal maniera, ἀπάρχομαι, nelle parole di Ierocle, non significa altro che "dare inizio al banchetto sacrificale".

Il sacrificio alla Pace (Εἰρήνη γὰρ ἱερὰ θύομεν) può dunque essere inteso come una festa in onore della Pace, ma esso è soprattutto un banchetto reso possibile dalla pace, la cui effigie campeggia sulla scena quale destinataria e insieme garante della festa. In questo, il sacrificio non è affatto diverso da quello che era negli *Acarnesi*: la celebrazione delle Dionisie Rurali da parte di Diceopoli era un festeggiamento della ritrovata condizione di pace, reso possibile dalla condizione stessa, in cui, alla fine, i vantaggi del celebrare rimanevano in una sfera assolutamente materiale e umana. Lo stesso avviene qui: si festeggia la divinità Pace, e lo si può fare in virtù della situazione di pace; alla fine tuttavia il celebrare si risolve in realtà in un banchetto di cui beneficiano i celebranti.

Tirando le fila di ciò che si è detto, è possibile notare come il sacrificio alla Pace qui rappresentato inizi come un rito di consacrazione (ἱδρυσις); come in seguito, nel suo svolgimento, assuma qualche caratteristica che ci permette di accostarlo, suggestivamente, ad un rito di purificazione e insieme ad un culto di tipo eroico; si noterà, infine, come termini sottolineando gli aspetti materiali e culinari del rito. Si potrebbe quasi dire, anzi, che la rappresentazione sia costituita da una sorta di *collage* di immagini e tessere rituali, al fine di mostrarci, ancora una volta l'importanza della pace, anche e soprattutto attraverso i vantaggi materiali che essa comporta. La schema pertanto è molto simile a quello che si riscontra negli *Acarnesi*: il rituale diviene uno strumento sapientemente utilizzato dal poeta per celebrare visivamente e materialmente la pace, massimamente in questo

---

<sup>161</sup> Si vedano ancora Burkert 1981 p. 24 e Burkert 2003 pp. 148-149.

<sup>162</sup> Arist. *Poet.* 1448a e 1449a.

caso, in cui si celebra la Pace con la “P” maiuscola, ovvero una divinizzazione di essa, ben visibile perché concretizzata e presente sulla scena.

Se negli *Acarnesi* la pace era “privata”, singola, appartenente al solo Diceopoli – per cui le annesse celebrazioni erano compiute dal singolo – qui essa abbraccia tutti, per cui anche il rito che serve al poeta per descriverla mira in questo senso: gli spettatori vengono resi partecipi – come si è visto – nei gesti pre-sacrificali e nella preghiera in cui si invocano i benefici; ma non solo: anche i benefici stessi sono condivisi dal pubblico, che viene invitato a prendere parte alla spartizione della carne sacrificale ( vv. 1115-1116 ἄγε δῆ, θεαταί, δεῦρο συσπλάγχνεύετε / μετὰ νῶν “Su”, spettatori, mangiate con noi le viscere della vittima sacrificata”), un gesto questo che simboleggia la piena e completa appartenenza del pubblico al rito<sup>163</sup> e, di conseguenza, la partecipazione di tutti alla pace. Si noti che συσπλάγχνεύετε è un *hapax*, creato da Aristofane, in cui grande risalto viene dato alla preposizione σύν. L’aspetto che sta a cuore al poeta, il tema che egli intende sottolineare è chiaramente la comunione e la assoluta con-partecipazione; durante tutto lo svolgimento, il pubblico è stato coinvolto nella celebrazione, ma solo ora, con questa precisa espressione, esso diventa parte davvero attiva all’interno del sacrificio ed effettivamente co-protagonista del rito. È interessante notare come questo appello diretto agli spettatori sia unico, come cioè non ci siano in pratica altre battute con cui il pubblico venga invitato ad una partecipazione attiva nella cerimonia. E questo perché con l’imperativo συσπλάγχνεύετε viene toccato l’apice della climax: con esso gli spettatori diventano a tutti gli effetti beneficiari della pace. Il fatto stesso di prendere parte alla spartizione delle carni sacrificali sottolinea questo aspetto importante, in quanto potevano mangiare le viscere solo gli addetti al rito: in tal modo sembra quasi che il sacrificio stesso sia celebrato non solo con la inclusione dei cittadini riuniti in platea, ma anche – soprattutto – per essi. E questo perché il pubblico, “entra nell’azione e ne è il principale fruitore e destinatario”<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> Si veda Cassio 1985 p. 126: “Gli spettatori sono invitati dagli attori a mangiare insieme a loro le viscere cotte della pecora (1115 *sysplanchneúete*), come facevano quelli che prendevano parte ad un vero sacrificio”. Per la questione degli σπλάγχνα e della loro distribuzione nella cerchia ristretta dei partecipanti al sacrificio si vedano Burkert 1981 p. 25 e Hartog 1982 p. 177.

<sup>164</sup> Cassio 1985 p. 128.

## La liberazione della Pace

È necessario fare un salto indietro e analizzare l'episodio della liberazione della Pace dall'antro di Polemo. La statua della dea viene recuperata al termine di una lunga scena nella quale vengono mostrati gli sforzi di tutti i Greci impegnati nell'arduo compito. L'atto di liberazione, che alla fine sarà opera dei contadini, prende avvio da una libagione, officiata dal protagonista, dal Coro e da Ermes<sup>165</sup>.

Questo rito, di fatto, è profondamente legato al sacrificio in onore della Pace, celebrato per l'installazione della stessa<sup>166</sup> nella seconda parte del dramma, costituendo, in qualche modo, un preludio di quello. Se la ἵδρυσις è un necessario atto di installazione e di celebrazione della divinità liberata, parallelamente sarà da vedere come necessario anche un atto rituale che si pone come preliminare alla liberazione stessa. In tal senso, il ritorno della statua di Εἰρήνη, sottratta dalla caverna in cui era stata gettata, costituisce una sorta di centro, attorno al quale gravitano tutti gli altri atti religiosi in onore della Pace; l'ἄνοδος diventa una sorta di spartiacque tra i riti che si compiono sulla scena, che possono essere visti o come preparatori al ritorno della pace o come celebrativi di essa. È proprio per questo che se la θυσία all'interno della ἵδρυσις costituisce l'atto sacrificale vero e proprio, il più importante, la libagione che precede la liberazione si connota come un atto preliminare, una sorta di ἄρχεσθαι.

ΕΡΜΗΣ – σπονδὴ σπονδή·

εὐφημεῖτε εὐφημεῖτε.

ΤΡΥ – σπένδοντες εὐχόμεσθα τὴν νῦν ἡμέραν

Ἑλλησιν ἄρξαι πᾶσι πολλῶν κάγαθῶν,  
χῶστις προθύμως ξυλλάβοι τῶν σχοινίων,  
τοῦτον τὸν ἄνδρα μὴ λαβεῖν ποτ' ἀσπίδα.

ΧΟ – μὰ Δί', ἀλλ' ἐν εἰρήνῃ διαγαγεῖν τὸν βίον

ἔχονθ' ἑταίραν καὶ σκαλεύοντ' ἄνθρακας.

ΤΡΥ – ὅστις δὲ πόλεμον μάλλον εἶναι βούλεται –

ΧΟ – μηδέποτε παύσασθ' αὐτόν, ὦ Διόνυσ' ἄναξ,  
ἐκ τῶν ὀλεκράνων ἀκίδας ἔξαιρούμενον.

ΤΡΥ – κεί τις ἐπιθυμῶν ταξιαρχεῖν σοι φθονεῖ

εἰς φῶς ἀνελεῖν, ὦ πότνι', ἐν ταῖσιν μάχαις –

<sup>165</sup> Uno dei compiti specifici degli araldi era quello di fare libagioni e di pronunciare ἀράι, maledizioni. Ermes, araldo divino, è dunque la figura più adatta a condurre questo rito (cfr. Cassio 1985 pp. 64 sgg.).

<sup>166</sup> Vedi *supra*.

ΧΟ– πάσχοι γε τοιαῦθ' οἰάπερ Κλεώνυμος.  
 ΤΡΥ– κεί τις δοριξὸς ἢ κάπηλος ἀσπίδων,  
     ἴν' ἔμπολᾶ βέλτιον, ἐπιθυμῆι μαχῶν–  
 ΧΟ– ληφθεῖς ὑπὸ ληστῶν ἐσθίοι κριθὰς μόνας.  
 ΤΡΥ– κεί τις στρατηγεῖν βουλόμενος μὴ ξυλλάβῃ  
     ἢ δούλος αὐτομολεῖν παρεσκευασμένος–  
 ΧΟ– ἐπὶ τοῦ τροχοῦ γ' ἔλκοιτο μαστιγούμενος.  
 ΤΡΥ– ἡμῖν δ' ἀγαθὰ γένοιτ'· ἰὴ παιῶν, ἰή.  
 ΧΟ– ἄφελε τὸ παίειν· ἀλλ' ἰὴ μόνον λέγε.  
 ΤΡΥ– ἰὴ ἰὴ τοίνυν, ἰὴ μόνον λέγω.  
     Ἐρμῆ Χάρισιν Ὠραισιν Ἀφροδίτη Πόθω–

ERMES- Libagione! Libagione!

Zitti! Religioso silenzio.

TRI- Libando, preghiamo che questo giorno  
 sia il primo di molti giorni fortunati per tutti i Greci;  
 e colui che con animo dà mano alle corde,  
 quell'uomo non imbracci mai uno scudo!

CO- No, per Zeus, ma trascorra la vita in pace,  
 in compagnia di un'amica, attizzando le braci.

TRI- E chi invece preferisce la guerra...

CO-...non cessi mai di togliersi i giavellotti dai gomiti, o Dioniso signore!

TRI- E se qualcuno, volendo fare il tassiarco,  
 si rifiuta di ricondurti alla luce, o signora, nelle battaglie...

CO-...subisca le stesse cose che ha subito Cleonimo!

TRI- E se un fabbricante di lance o un mercante di scudi,  
 per guadagnare di più, desidera battaglie...

CO-...catturato dai pirati, mangi nient'altro che orzo!

TRI- E se qualcuno, volendo fare lo stratego, non collabora,  
 oppure se uno schiavo prova a disertare...

CO-...sia trascinato sulla ruota e frustato!

TRI- A noi giunga la felicità! Evviva, peana, evviva!

CO- Lascia stare il "peana", di' soltanto "evviva"!

TRI- Evviva evviva! Dico solo evviva!

A Hermes, alle Grazie, alle Stagioni, ad Afrodite, a Desiderio!

(vv. 433-456)

Il carattere di atto preparatorio ad un rito ascrivibile alla libagione qui inscenata risulta già dal grido iniziale di Hermes, σπονδὴ σπονδὴ εὐφημεῖτε. Infatti, proprio tale grido poteva introdurre anche un sacrificio animale<sup>167</sup>. Inoltre, la stessa preghiera che accompagna la libagione è un ἄρχεσθαι, nei fatti e nelle parole; ἄρξαι πολλῶν κἀγαθῶν: la liberazione sia l'inizio di molti beni. Quali beni siano intesi lo si può vedere immediatamente dopo, nella consueta materializzazione. Le immagini della pace sono le stesse che ricorrono nella preghiera di Diceopoli in *Acarnesi* e anche la plasticità è la medesima: l'espressione “non imbracci uno scudo” fa il paio con lo scudo che rimane appeso sopra il camino (*Acarnesi* v. 279), la figurazione del tempo da trascorrere “in compagnia di un'amica” è parallelo al sorprendere la schiava che ruba la legna e gettarla a terra per coglierne il fiore (*Acarnesi* vv. 272-274). A queste materializzazioni faranno seguito quelle dell'invocazione alla Pace che si sono viste essere recitate durante la θυσία (vv. 973 sgg.)<sup>168</sup>. Anche questa concordanza con la preghiera che precede il sacrificio e il parallelo con gli *Acarnesi* – in cui la preghiera, di fatto molto simile a questa, precede il rito e ne costituisce l'inizio – sono elementi che ci permettono di ravvisare una costante continuità di fondo fra la libagione e il grande rito di celebrazione delle Pace. Anche l'invocazione finale, alle Grazie, alle Stagioni, ad Afrodite e a Desiderio, sintetizzando in queste figure la fertilità che la pace porta con sé, costituisce di fatto un legame molto forte con le immagini di fertilità già ravvisate nella preghiera in onore di Εἰρήνη<sup>169</sup> e anche con le figure che ad essa si accompagnano, Ὀπώρα, la Stagione del raccolto, e Θεωρία, la Festa.

Abbiamo, dunque, un unico grande rito, che inizia con la libagione e la preghiera preliminare all'ἄνοδος della statua della Pace e che termina nel sacrificio in onore della divinità, installata come protettrice della comunità, nel banchetto e nei festeggiamenti. La libagione è quindi funzionale alla grande θυσία della seconda parte del dramma, costituendone, di fatto, l'inizio ed essendo una parte imprescindibile di esso, il suo ἄρχεσθαι.

---

<sup>167</sup> Cfr. Burkert 2003 p 171.

<sup>168</sup> Vedi *supra*.

<sup>169</sup> Vedi *supra*.

## τὰ κρέα ταυτί σοι φέρων: Trigeo e Hermes

Nella prima parte della commedia, quando Trigeo giunge presso la dimora degli dèi, ad aprirgli la porta compare il dio Hermes, che è stato lasciato a guardia delle ultime masserizie degli olimpi, mentre questi hanno abbandonato la loro sede. Il dio, che ricopre un ruolo importante nell'economia della commedia, essendo co-protagonista in tutta la prima parte, è rappresentato come guardiano presso la porta, compatibilmente con il suo ruolo di custode e con la sua tradizionale associazione alle porte<sup>170</sup>.

Hermes accoglie in malo modo il protagonista, chiedendogli ragione della visita presso la dimora degli dèi. Trigeo, da parte sua, risponde in maniera alquanto singolare:

ΕΡΜΗΣ – ἦκεις δὲ κατὰ τί;  
ΤΡΥ – τὰ κρέα ταυτί σοι φέρων

ERMES- Perché sei giunto sin qui?

TRI- Per portarti questa carne. (v. 192)

È chiaro che nell'espressione τὰ κρέα viene materializzato il sacrificio, visto concretamente e fisicamente nella carne<sup>171</sup>. Se il sacrificio ha la chiara funzione di mettere in comunicazione la sfera umana e quella divina<sup>172</sup>, qui esso ha perso completamente questa prerogativa, in quanto il personaggio umano e quello divino non hanno bisogno del fumo della θυσία per entrare in contatto, dal momento che si trovano l'uno di fronte all'altro: Trigeo, infatti, non parla con Hermes "attraverso" un rito, bensì perché si trova fisicamente davanti a lui, avendo raggiunto in volo le dimore degli dèi, avendo di fatto eliminato la distanza (concreta e fisica) che lo separa dagli olimpi. O meglio, da Hermes, perché gli olimpi sono comunque più in alto di quanto riesca a salire Trigeo a bordo dello scarabeo.

Dunque, il protagonista ed Hermes sono sullo stesso piano, vuoi perché il personaggio comico viene alzato al di sopra del proprio livello umano (egli è libero di muoversi oltre la propria sfera – ad

---

<sup>170</sup> Cfr. Cassio 1985 p. 63. Per quanto riguarda la figura di Hermes come divinità che sovrintende ai confini (con riferimento alle erme, poste presso le porte), si possono vedere Burkert 2003 pp. 309-310 e Cassio 1985 p. 60. Cfr. anche Bowie 1993 p. 139.

<sup>171</sup> Si veda Olson 1998 *ad loc.*: "Sacrifice is essentially a way of delivering food to the gods so as to win their favour, and Tr. simply makes the process concrete".

<sup>172</sup> Cfr. Bremmer 1996 p. 248: "Non c'è dubbio che il più importante modo di comunicazione con il divino fu, per i Greci, il sacrificio". Si veda anche Vernant 1982a p. 40.

esempio salendo in cielo, come in questo caso – essendo una figura *trickster*<sup>173</sup>), vuoi soprattutto perché il personaggio Hermes viene notevolmente abbassato, fino a farne una sorta di “servo degli dèi”, ridotto a fare da custode alle ultime suppellettili che questi hanno abbandonato<sup>174</sup> nel loro “trasloco” più in alto, lontano dai mortali Greci<sup>175</sup>. Per cui il sacrificio materializzato non serve assolutamente alla comunicazione tra i due personaggi, non serve a colmare la distanza che separa i due, in quanto tale distanza di fatto non sussiste.

Serve, semmai, ad imbonire il dio, il quale, dopo l’offerta della carne, sembra cambiare radicalmente atteggiamento nei confronti dell’eroe comico: dopo averlo accolto con riluttanza e insultandolo, ora, vista l’offerta, il dio muta completamente i toni. Questo fatto, oltre a rendere ancora più risibile la figura divina, introduce altresì un tema assai caro alla commedia aristofanea, quello dell’avidità degli dèi, che sempre chiedono sacrifici e offerte, tema per altro ben codificato ed espresso in una battuta delle *Ecclesiazuse*<sup>176</sup>.

Inoltre, il sacrificio materializzato può anche inquadrare ulteriormente l’accostamento dei due personaggi della scena, che – si è già detto – vengono messi sullo stesso piano. Questo è possibile grazie ad una suggestiva ma attenta osservazione comparativa tra l’Hermes della commedia e quello dello pseudo-omerico *Inno ad Hermes*; i paralleli sono attuabili proprio in virtù della tematica del sacrificio, presente in entrambi i testi.

Ai versi 115-137 dell’*Inno* troviamo infatti la descrizione dettagliata di un sacrificio, del primo sacrificio. Il dio, dopo aver sottratto di nascosto le vacche del fratello Apollo, ne prende due, le sgozza, le squarta e ne cuoce la carne, infilzata su spiedi; dopodichè divide dodici porzioni (per i dodici dèi della tradizione olimpica) e, senza cibarsi della carne, che è corruttibile, la porta nella

<sup>173</sup> Si veda Brelich 1969b pp. 28 sgg. Per una definizione di *trickster* si può vedere Grottanelli 1983 pp. 120-121. Tali proprietà del protagonista fanno parte della sua caratterizzazione tipica di eroe comico; per questo si veda Whitman 1964 pp. 21-58.

<sup>174</sup> Questo concetto del dio-custode viene ribadito e caricato nel gioco comico, ma è già presente nella figura stessa di Hermes; per questo si può vedere Cassio 1985 pp. 60 sgg.

<sup>175</sup> V. 198: πόρρω πάνυ (lontanissimo); v. 204: Ἑλλησιν ὀργισθέντες (essendo irritati con i Greci).

<sup>176</sup> *Ecclesiazuse* vv. 779-783:

νῆ Δία· καὶ γὰρ οἱ θεοί.  
 γνώσει δ’ ἀπὸ τῶν χειρῶν γε τῶν ἀγαλμάτων·  
 ὅταν γὰρ εὐχόμεσθα διδόναι τὰγαθὰ,  
 ἔστηκεν ἐκτείνοντα τὴν χεῖρ’ ὑπτίαν,  
 οὐχ ὥς τι δώσοντ’ ἀλλ’ ὅπως τι λήψεται.

Sì per Zeus! Anche gli dèi del resto.  
 Lo vedi dalle mani delle statue.  
 Quando li preghiamo di farci delle grazie,  
 se ne stanno con le mani tese, con i palmi in su,  
 non per dare, bensì per prendere.

stalla e la appende in alto<sup>177</sup>. Hermes, dunque, si presenta come colui che “inventa” il sacrificio<sup>178</sup> e lo officia<sup>179</sup>.

Ebbene, nell’episodio comico la posizione del dio sembra essere ribaltata, o meglio, sembra essere occupata da Trigeo: è il protagonista che, in un certo senso, svolge il ruolo che è di Hermes nell’*Inno*, quale officiante del rito, in un sacrificio che, come nella vicenda dell’*Inno*, non prevede fumo, ma solo κρέα. La carne sacrificale viene appesa in alto nell’*Inno*, portata in alto (con il volo verso il cielo) nella commedia. Tra l’altro, l’eroe comico svolgerà, nei versi seguenti, il ruolo di “inventore” – proprio come Hermes – proponendo l’invenzione di nuove feste e nuovi riti in onore del dio<sup>180</sup>. In tal senso, le due figure possono a ragione essere accostate.

Proviamo ora a fare interagire l’episodio comico con quello che è il meccanismo del sacrificio, secondo il modello prometeico, come ci viene presentato nel racconto esiodeo, in cui si descrive nei dettagli la divisione tra dèi e mortali a seconda delle porzioni sacrificali<sup>181</sup>. Il risultato è il seguente: Hermes, che beneficia della carne e non del fumo del rito, assume il ruolo “umano” che in teoria spetterebbe a Trigeo; infatti, nella dicotomia sacrificale carne-fumo, la prima spetta ai mortali, il secondo agli dèi.

Questo rende conto del fatto che – come si è già detto – viene annullato fisicamente il gap che separa i due personaggi, i quali, rivestendo l’uno il ruolo dell’altro, “scambiandosi” in un certo qual modo le parti, possono così venirsi a trovare sullo stesso piano. Tanto che lo stesso Hermes può essere visto come un personaggio comico proprio nell’atto di ricevere la carne del sacrificio con grande piacere<sup>182</sup>, con la golosità che solitamente contraddistingue appunto i personaggi comici. Questo ci permette altresì un ulteriore aggancio all’*Inno*, in cui viene detto che, nonostante la forte brama della carne, Hermes si astiene da essa e la appende, in seguito, in alto. Ancora una volta, dunque, si avrebbe il ribaltamento dell’episodio dell’*Inno*, in quanto nel dramma la stessa brama non viene affatto soppressa, bensì amplificata ed esaudita.

Si potrebbe quasi dire che Aristofane guardi con la lente comica il personaggio dell’*Inno*, per riproporlo modificato dagli stilemi comici nella sua opera: infatti, nella figura di Hermes che inventa un sacrificio senza controparte umana, un’offerta esclusivamente per sé e per gli altri dèi (rappresentati nelle dodici porzioni), è possibile intravedere un parallelo con quello che è il sacrificio della commedia (il sacrificio alla Pace, di cui si è già detto), nel quale tutto torna ad

<sup>177</sup> Si veda Burkert 1984 pp. 835-839. Per una attenta analisi della vicenda si può vedere Kahn 1978 pp. 41 sgg.

<sup>178</sup> È scontato notare che Hermes, in questo modo, condivide con Prometeo l’invenzione del rituale sacrificale. Su questo tema si può vedere Sowa 1984 pp. 198-211.

<sup>179</sup> Questo fa parte del suo ruolo di “araldo”; cfr. Burkert 1984 p. 840: “Gli araldi, *kerykes*, sono non solo dei messaggeri e dei banditori, ma fungono nel sacrificio da ‘abbattitori di buoi’ e ‘macellatori’.

<sup>180</sup> Vedi *infra*.

<sup>181</sup> Vedi Hes. *Th.* vv. 535-557; cfr. Vernant 1982a pp. 27 sgg.

<sup>182</sup> Si ricorda, infatti, che dopo la presentazione dell’offerta, il personaggio cambia completamente tono: non si rivolge più in malo modo a Trigeo, ma diventa quasi accondiscendente (ὡς δειλακρίων, πῶς ἦλθες; v. 193).

immediato vantaggio dell'offerente, essendo in realtà un banchetto. Se già nell'*Inno* Hermes presenta *in nuce* caratteri che il poeta comico può riconoscere come propri dei suoi personaggi, essendo una figura *trickster*, a maggior ragione egli potrà essere rappresentato comicamente nell'atto di ricevere la carne, in quella che è a tutti gli effetti una materializzazione del sacrificio, che è il vero punto di contatto e il vero ponte di collegamento che ci ha consentito un confronto fra i due diversi Hermes, quello dell'*Inno* e quello comico.

Sembra, dunque, di aver individuato anche alcuni motivi che rendono conto della scelta del poeta di rappresentare proprio Hermes e non un'altra divinità in questa scena: innanzitutto perché il dio è un *trickster* come i personaggi comici<sup>183</sup>; perché ben si adatta al ruolo di custode della porta; ma soprattutto in relazione al suo rapporto con il sacrificio: egli è il dio che più di tutti sta a metà tra gli dèi e gli uomini, fungendo così da perfetto intermediario; proprio in questo senso va letta l'istituzione del sacrificio da parte del dio e sempre in questo senso punta l'abbassamento del dio e il ribaltamento registrato nel sacrificio comico.

## Ἥλιος e Σελήνη

Mentre Trigeo e gli altri Greci tentano di liberare la Pace, approfittando dell'uscita di scena di Polemo, interviene Hermes che minaccia di denunciare il fatto a Zeus: il re degli dèi infatti intende impedirne nella maniera più assoluta la liberazione. Subito il protagonista e il Coro cercano di imbonire e placare il dio Hermes; a tal scopo essi fanno leva su sacrifici precedentemente tributati al dio, per averne ora, nell'immediato, il contraccambio, secondo la logica del *do ut des*, o meglio, in questo caso, del *dedi ut des*:

TPY—            ναὶ πρὸς τῶν κρεῶν  
                  ἀγὰρ προθύμως σοὶ φέρων ἀφικόμην.

TRI- Per la carne,  
          che sono venuto a portarti con tanto zelo! (vv. 378-379)

XO— μηδαμῶς, ὦ δέσποθ' Ἑρμῆ, μηδαμῶς, μὴ μηδαμῶς,

---

<sup>183</sup> Il dio è definito *trickster* da Brelich 1969b p. 29 e da Burkert 2003 p. 310; si veda inoltre Burkert 1984 pp. 835 sgg.

εἴ τι κεχαρισμένον  
χοιρίδιον οἶσθα παρ' ἐ-  
μοῦ γε κατεδηδοκώς,  
τοῦτο μὴ φαῦλον νόμιζ' ἐν τῷδε τῷ <νῦν> πράγματι.

CO- No, Hermes signore, non farlo, non denunciarmi,  
se mai hai apprezzato qualche porcellino che ti ho sacrificato,  
non disprezzarlo nella situazione presente. (vv. 385-388).

Per evitare di essere denunciato a Zeus, il protagonista cerca, a sua volta, una denuncia, con la quale accaparrarsi i favori di Hermes:

TPY– καὶ σοι φράσω τι πρᾶγμα δεινὸν καὶ μέγα,  
ὃ τοῖς θεοῖς ἅπασιν ἐπιβουλεύεται.

ERM– ἴθι δὴ, κάτειπ'· ἴσως γὰρ ἂν πείσας ἐμέ.

TPY– ἢ γὰρ σελήνη χῶ πανούργος ἥλιος  
ὑμῖν ἐπιβουλεύοντε πολὺν ἤδη χρόνον  
τοῖς βαρβάροισι προδίδοτον τὴν Ἑλλάδα.

ERM– ἵνα δὴ τί τοῦτο δράτον;

TPY– ὅτι ἡ νῆ Δία  
ἡμεῖς μὲν ὑμῖν θύομεν, τούτοισι δὲ  
οἱ βάρβαροι θύουσι, διὰ τοῦτ' εἰκότως  
βούλονται ἂν ἡμᾶς πάντας ἐξολωλέναι,  
ἵνα τὰς τελετὰς λάβοιεν αὐτοὶ τῶν θεῶν.

TRI- Ti denuncerò un fatto grande e terribile,  
che stanno tramando contro tutti gli dèi.

ERM- Su', parla! Forse riesci a convincermi.

TRI- Già da molto tempo, la Luna e quel briccone del Sole  
cospirano contro di voi per consegnare l'Ellade ai barbari.

ERM- E per quale motivo farebbero questo?

TRI- Per Zeus!

Perché noi offriamo sacrifici a voi,  
mentre i barbari sacrificano a loro,  
per cui è naturale che vorrebbero distruggerci tutti,

per poter prendersi loro le cerimonie degli dèi. (vv. 403-413)

Al centro della denuncia di Trigeo sta il sacrificio; esso viene visto come carattere distintivo fra Greci e barbari: i primi infatti celebrano gli dèi olimpi, antropomorfi, mentre i secondi offrono sacrifici alle divinità naturali, quali, ad esempio, il Sole e la Luna<sup>184</sup>. La stessa distinzione non sembra funzionare nella sfera divina, in cui olimpi, da una parte, e divinità barbare (Sole e Luna in testa), dall'altra, appaiono strettamente accomunate dal medesimo inesauribile desiderio di offerte e sacrifici. Sembra, anzi, che venga proiettato anche nella sfera celeste lo stesso imperialismo che anima la realtà greca contemporanea; in tal senso, parallelamente a quanto avviene tra gli umani mortali, olimpi e divinità barbare avrebbero ognuno il proprio "territorio", la propria "colonia" di fedeli, e ci sarebbe il tentativo, in questo caso da parte degli dèi naturali, di sconfinare nel territorio degli altri, per fare conquista di seguaci, o meglio delle celebrazioni (τελετῶς) che questi offrono. Dietro questa battuta, si è cercato di vedere una derisione comica e una denuncia del fatto che fossero penetrati in Atene dei culti barbari<sup>185</sup>. Premesso che per il V secolo non si può parlare di introduzione di culti solari ed astrali in Attica<sup>186</sup>, e considerato soprattutto che Helios, il Sole, è ovunque un "dio"<sup>187</sup> che tra l'altro, pur non facendo parte del pantheon prettamente greco, viene comunque celebrato a tutti gli effetti come dio in alcune aree della grecità<sup>188</sup>, sembra legittimo non tenere troppo in conto l'interpretazione che fa del passo in questione un esempio della critica aristofanea all'introduzione di culti stranieri. Sarà piuttosto da vedervi due elementi ben più probabili, se non già utili, all'interno dell'economia comica: da una parte l'abbassamento della sfera divina al livello umano, con il contemporaneo innalzamento del protagonista – meccanismo già ravvisato nel volo di Trigeo e nell'offerta materializzata nella κρέα – e dall'altra, in stretta connessione con la prima, la presa di coscienza, assolutamente comica, che spetta del tutto agli uomini, offerenti, il "potere contrattuale"<sup>189</sup> del sacrificio, e non agli dèi, che si limitano ad essere protagonisti passivi dell'offerta. In effetti, quello che la denuncia di Trigeo si attende di provocare è l'aiuto concreto da parte di Hermes; e proprio tale aiuto viene invocato facendo forza proprio sul concetto del sacrificio. Dapprima, come si è detto, si fa leva sui sacrifici passati, secondo lo schema del *dedi ut des*; invece, in un secondo momento – nello specifico nel passo in questione – la

<sup>184</sup> Cfr. Hdt. I, 131; I, 216; IV, 188.

<sup>185</sup> Cfr. Ehrenberg 1957 p. 381: "Dal momento in cui i culti solari ed astrali dell'Oriente furono conosciuti, Helios e Selene potevano esser derisi come rappresentanti di una religione barbara e come nemici delle divinità olimpiche". Lo stesso cita in nota il verso della nostra commedia come esempio di questo fenomeno.

<sup>186</sup> Lo stesso Ehrenberg (1957, p. 381 n. 125) sembra stupirsi dell'antichità della prova (appunto il verso aristofaneo) rispetto ad una penetrazione effettiva di tali culti in Atene.

<sup>187</sup> La definizione è di Burkert 2003 p. 341.

<sup>188</sup> Cfr. Burkert 2003 pp. 341-342; Hermary-Leguilloux 2004 p. 92 cita alcune fonti che parlano del culto di Helios. Si veda Jessen 1912 coll. 58 sgg., in cui, tra l'altro, si dice che la Luna, Selene, è sorella del Sole (col. 77 sgg.; cfr. tra gli altri Apollod. I 8; Hes. *Th.* 371).

<sup>189</sup> La definizione si trova in Bonanno 1975-77 p. 106.

faccenda è giocata tutta su quelli che si possono a ragione definire come sacrifici futuri. Infatti, se il diabolico piano del Sole e della Luna riuscirà ad andare ad effetto, le celebrazioni<sup>190</sup>, e quindi le offerte *tout court*, degli olimpi verranno “rubate” dalle divinità barbare. Questo sembra infatti essere il loro scopo: sbarazzarsi dei Greci per poter “mettere liberamente le mani su tutte le già olimpiche offerte”<sup>191</sup>. Gli dèi Greci, dunque, rischiano di perdere i fedeli<sup>192</sup> e con essi, giocoforza, le offerte. È proprio questo il punto: le offerte di cui beneficiano gli dèi sono totalmente opera dei fedeli, dei mortali; infatti sono loro che, attraverso i sacrifici, “nutrono” gli olimpi, come altri episodi comici possono mostrare. Negli *Uccelli*, ad esempio, (vv. 1514-1520) si dice chiaramente che gli dèi, che a causa della fondazione della città degli uccelli non ricevono più il fumo dei sacrifici, sono costretti al digiuno. E così anche nel *Pluto* (vv. 1112 sgg.), in cui Ermes (proprio lui!) lamenta che da quando Pluto ha riacquistato la vista, gli uomini non hanno più bisogno di chiedere grazie agli dèi e quindi non offrono più sacrifici, costringendo di conseguenza gli olimpi alla fame. Il sacrificio, dunque, è lo strumento che permette agli umani di chiedere qualcosa agli dèi e di averne un contraccambio; esso viene qui visto come strumento di potere, attraverso la sua negazione: se i Greci vengono assoggettati a divinità barbare, gli olimpi perdono le offerte; “niente più spazio (vitale) per i Greci, niente più sacrifici per gli dèi”<sup>193</sup>. Pertanto, quella che teoricamente dovrebbe essere una preghiera (infatti Trigeo chiede aiuto, offrendo qualcosa in cambio), si configura in realtà come una minaccia. Il protagonista non propone uno scambio equo, un rito in cambio di aiuto, bensì mette Ermes di fronte al pericolo del digiuno. E la minaccia è concreta, e come tale viene avvertita dal dio, dal momento che dipende totalmente dall’uomo l’offerta

<sup>190</sup> τελετάς in questo caso significa “riti, celebrazioni” e non “riti misterici”; cfr. Olson 1998 *ad v.* 411-13. Esichio (s. v. τελεταί) connette il sostantivo non solo ai misteri, ma anche ai sacrifici in genere (τελεταί: ἑορταί. θυσίαι. μυστήρια). Da notare, in questo senso, anche lo scolio *ad loc.*: παρατηρητέον ὅτι ἐνταῦθα ἀντὶ τοῦ “τάς θυσίας” κέῖται τὸ τελετάς (bisogna notare che, al posto di τὰς θυσίας ci sta τὸ τελετάς).

<sup>191</sup> Bonanno 1975-77 p. 104.

<sup>192</sup> Nel passo in esame rimane aperta una questione, relativa al complemento oggetto di ἐξολωλέναι. In effetti coesistono due varianti: ἡμᾶς (i Greci) ὑμᾶς (gli dèi olimpi). Marzullo (1970-72, pp. 89-91) si schiera a favore della lezione ὑμᾶς, sostenendo che, a rigor di logica, ἡμᾶς è improbabile, perché, prospettando la distruzione dei Greci, “ne conseguirebbe unicamente che né traditori né dèi riceverebbero nulla” (p. 90), mentre ὑμᾶς, non significando affatto la distruzione degli olimpi (per loro natura immortali), bensì una sorta di “evangelizzazione *ante litteram*” (p. 90) della Grecia, conseguente al suo assoggettamento, risulta ben più logico, essendo supportato, tra l’altro, da un parallelismo con il v. 404 (τοῖς θεοῖς ἄπασιν). La Bonanno (1975-77, pp. 103 sgg.) difende ἡμᾶς, “autorevolmente tradito” (p.103), sostenendo che “con l’insediamento dei Barbari in territorio Greco, i due [Sole e Luna] si propongono l’eliminazione dei ‘fedeli’ quanto scomodi abitanti, al fine di mettere liberamente le mani su tutte le già olimpiche offerte” (p. 104). Converrà forse far interagire le motivazioni delle due opposte posizioni e notare che la distruzione dei Greci (ἡμᾶς), nel senso comico, non necessariamente significherà distruzione fisica, eliminazione, ma può benissimo essere intesa come una “evangelizzazione *ante litteram*” (Marzullo 1970-72 p. 90). E se la logica che spinge il Marzullo (1970-72) a propendere per ὑμᾶς è la stessa logica comica di Aristofane, allora forse è il caso di tenere la lezione ἡμᾶς, visto che il poeta sta puntando l’attenzione – come si sta cercando di far emergere – sul “potere” degli uomini mortali all’interno dell’atto sacrificale.

<sup>193</sup> Bonanno 1975-77 p. 106.

sacrificale che giunge agli dèi: così “gli Olimpi dovranno guardarsi dal perdere, assieme ai devoti, le relative θυσίαι”<sup>194</sup>.

È interessante vedere come il dio reagisce a questa denuncia, perché questo apre prospettive interessanti e suggestive riguardo la sua figura, quale emerge da questa commedia. Ermes intende il piano di Helios e Selene come un furto perpetrato a danno degli olimpi (vv. 414-415: ταῦτ' ἄρα πάλαι τῶν ἡμερῶν παρακλεπτέτην / καὶ τοῦ κύκλου παρέτραγο ὑφ' ἁμαρτωλίας. “Ecco, dunque, perché da tempo ci rubano i giorni e ci rosicchiano il ciclo stagionale, per imbrogliarci!) e sbotta in una battuta che allude scherzosamente al ciclo intercalare del calendario greco<sup>195</sup>.

È possibile a questo punto ritornare un attimo all’idea della critica nei confronti dell’introduzione di culti stranieri, ma non già per vedere nel testo in questione una polemica che Aristofane introdurrebbe, preoccupato del pericolo dell’avvento degli dèi barbari in territorio greco, quanto piuttosto per ravvisare lo sguardo divertito del comico nel dipingere la situazione degli dèi greci che reagiscono – comicamente – al fatto di dover fare i conti con i loro omologhi barbari. Infatti, la penetrazione di culti stranieri in Grecia muove i suoi primi passi non tanto nell’introduzione di una nuova religione *tout court*, quanto nell’inserimento e nella diffusione di nuovi dèi, di nuove figure divine. Esse non vengono sentite come altre, antitetiche e incommensurabili rispetto agli dèi greci, ma, molto spesso, possono essere interpretate sulla base delle stesse caratteristiche che possiedono gli dèi olimpi: anzi, le divinità straniere possono essere viste come corrispettive degli dèi greci, tanto che esse giungono ad assumere i caratteri propri delle figure divine prettamente elleniche, diventando una copia di quelle ed essendo a quelle sovrapposte<sup>196</sup>. Sovrapposizione che si attua anche a livello di culto e che, comicamente, spaventa Ermes e gli dèi olimpi, i quali si vedono costretti a dividere le offerte, che non sono mai abbastanza, con i nuovi “coinquilini”.

Ciò che preme notare è che Ermes parli di furto (παρεκλεπτέτην) ai suoi danni ( e ai danni dei suoi compagni olimpi). Questo elemento appunto consente di istituire un ulteriore legame tra il personaggio divino che appare dalla commedia e quello dell’*Inno ad Ermes*. Nell’*Inno* è il dio che si rende protagonista di un furto: egli ruba cinquanta delle vacche di Apollo<sup>197</sup>, le stesse che poi saranno le vittime del primo sacrificio. Compie, dunque, una sottrazione ai danni di Apollo. Nella commedia, invece, il dio rischia di subire un furto per mano del Sole e della Luna. Ora, dato che il

---

<sup>194</sup> Bonanno 1975-77 p. 106.

<sup>195</sup> Il calendario ateniese era basato sul calendario solare e su quello lunare, con una opportuna istituzione dell’anno lunisolare, per evitare sfasamenti, che, ciononostante, erano comunque possibili. Per questo si veda Bickerman 1963 pp. 7 sgg. e pp. 27-31 (per il calendario ateniese). Cfr. anche *Nuvole* vv. 615 sgg. e Mastromarco 1983, nota *ad loc.*

<sup>196</sup> Esempio di questo fenomeno è il culto di Cibele, la Madre degli dèi, che penetra in Grecia sovrapponendosi in tutto e per tutto al culto di Demetra, tanto che le due divinità possono, in conclusione, essere confuse, o comunque non vengono più intese con chiarezza le differenze tra le due (si veda Cerri 1983 pp. 155 sgg. sull’assimilazione di Demetra e Cibele nei vv. 1301-1368 dell’*Elena* di Euripide, segno chiaro questo della loro assimilazione anche a livello culturale). Si veda anche Long 1986 pp. 39-40.

<sup>197</sup> *h. Hom. Merc.* 68 sgg.

dio Apollo viene tradizionalmente accostato al sole<sup>198</sup>, si potrebbe vedere in questo un ulteriore ribaltamento<sup>199</sup> rispetto all'episodio dell'*Inno*. Se ci è consentito l'accostamento Helios-Apollo, quello che il testo comico mostra sarebbe proprio il contrappasso giusto: in questo caso è Hermes che deve guardarsi dal subire un furto per mano di Apollo.

Ancora una volta, come nel primo ribaltamento, anche in questo caso la base è un sacrificio, tanto che la frode, nel testo comico, verte direttamente sull'offerta sacrificale.

## Celebrazioni per Hermes

Alcune battute di grande interesse per il nostro argomento fanno da corona alla denuncia con cui Trigeo svela i diabolici piani di Ἡλῖος e Σελήνη. Infatti, sia prima sia dopo i versi in cui si parla del progetto di furto a danno degli olimpi, il Coro prima e Trigeo poi propongono di istituire nuove celebrazioni in onore di Hermes, sempre al fine di evitare che il dio li denunci a Zeus e con lo scopo di guadagnarsi l'aiuto del dio stesso.

Anche queste offerte rientrano pienamente nel gioco di scambi che anima questa parte del dramma. Vengono ricordate dapprima le offerte passate; poi entra in gioco la minaccia di perdere i vantaggi dei riti e quindi le offerte stesse; infine, ci si spinge fino a promettere l'istituzione di nuove celebrazioni, con un ulteriore salto, dunque, nelle offerte future. Il sacrificio, che è l'unica forma di comunicazione tra l'uomo e gli dèi<sup>200</sup>, in questo caso non veicola soltanto la relazione tra le due diverse sfere, ma è al contempo strumento supremo con il quale il protagonista può minacciare e insieme stuzzicare il dio.

ΧΟ— μὴ γένη παλίγκοτος  
ἄντιβολουῖσιν ἡμῖν†  
ὥστε τήνδε μὴ λαβεῖν.  
ἀλλὰ χάρισ', ὦ φιλαν—  
θρωπότατε καὶ μεγαλο—

<sup>198</sup> Cfr. Burkert 2003 p. 297: "A partire dal V secolo, si incominciò ad intendere Apollo come dio del sole". Varie etimologie (o paretimologie) tendono in questo senso, come, per esempio, quella che fa derivare il nome del dio da ἀβέλιος > ἥλιος (cfr. Wernicke 1895 col. 2), o come quella che accosta l'epiteto del dio Λύκιος Λύκειος a λύκη, "luce crepuscolare" (cfr. Dict.Etim.LG s. v. Λυκηγενής); quest'ultima è chiaramente una paretimologia, che mostra però come il dio venisse effettivamente inteso come divinità solare. Si veda il saggio di Boyancé (1966).

<sup>199</sup> L'altro è stato analizzato nel paragrafo precedente, vedi *supra*.

<sup>200</sup> Cfr. Bremmer 1996 p. 248.

δωρότατε δαιμόνων,  
εἴ τι Πεισάνδρου βδελύττει τοὺς λόφους καὶ τὰς ὄφρυς,  
καὶ σὲ θυσίαισιν ἱε—  
ραῖσι προσόδοις τε μεγάλ—  
λαισι διὰ παντός, ὦ  
δέσποτ', ἀγαλοῦμεν ἡμεῖς ἀεὶ.

CO- Non esserci ostile: ti supplichiamo!

Non impedirci di liberarla! Ma concedici questa grazia,  
tu, il più utile agli uomini e il più benevolo tra gli dèi,  
se anche tu provi disgusto per i cimieri e la fierezza di Pisandro;  
e noi sempre ti onoreremo, o signore,  
con santi sacrifici e con grandi processioni, in eterno. (vv. 390a-399)

TPY— ναὶ μὰ Δία. πρὸς ταῦτ', ὦ φίλ' Ἑρμῆ, ξύλλαβε  
ἡμῖν προθύμως τήνδε καὶ ξυνέλκυσον,  
καὶ σοὶ τὰ μεγάλ' ἡμεῖς Παναθήναι' ἄξομεν  
πάσας τε τὰς ἄλλας τελετὰς τὰς τῶν θεῶν,  
μυστήρι' Ἑρμῆ Διπολίει' Ἀδώνια,  
ἄλλαι τέ σοι πόλεις πεπαυμένοι κακῶν  
ἀλεξικάκῳ θύσουσιν Ἑρμῆ πανταχοῦ.  
χᾶτερ' ἔτι πόλλ' ἔξεις ἀγαθὰ ·

TRI- Per questo, carissimo Hermes, aiutaci,

di buon animo, e tira questa corda.

Allora noi celebriamo in tuo onore le Grandi Panatenee

e tutte le altre cerimonie degli dèi;

in onore di Hermes saranno i Misteri, le Dipolie, le Adonie...

E tutte le altre città, avendo posto fine ai mali,

faranno sacrifici a te, a Hermes che protegge dai mali, dovunque.

E avrai ancora molti altri vantaggi. (vv. 416-423)

Le parole del Coro e di Trigeo hanno la forma di una preghiera, ma sono l'esatto contrario del meccanismo che muove una normale εὐχή. Nei sacrifici che accompagnano le preghiere si offre qualcosa con la speranza di averne in cambio una grazia. Qui, al contrario si chiede qualcosa e se la

grazia sarà stata concessa, allora e solo allora si “pagherà” il conto<sup>201</sup>. Questo perché non è il dio che guida le trattative, ma sono i mortali: il loro potere è dovuto al fatto che hanno in mano lo strumento più forte, più potente anche del favore che la divinità può concedere, vale a dire il poter gestire a proprio piacimento l'erogazione delle offerte, il cibo degli dèi.

Così, se Hermes aiuterà i Greci, il Coro promette in cambio sacre cerimonie sacrificali e grandi processioni (θυσίαισιν ἱεράϊσι e προσόδοις μεγάλαισι), mentre Trigeo, a sua volta, gonfia ulteriormente il pacchetto delle offerte, garantendo che il dio potrà avere a propria disposizione quattro grandi feste ateniesi, le Grandi Panatenee, i misteri eleusini, le Dipolie e le Adonie, oltre ai sacrifici che gli saranno celebrati in altre città.

“I versi 369 sgg., in cui il coro promette al dio sacrifici e ‘grandi processioni per sempre’ con un linguaggio particolarmente solenne, sono rivelatori di una situazione di fatto: Ermete non era onorato in Atene con feste particolarmente significative e grandiose. Era certo molto presente nella vita quotidiana degli Ateniesi, soprattutto sotto forma di Erma [...] ma a quanto sembra non aveva templi e veniva soprattutto onorato all'interno di feste maggiori”<sup>202</sup>. Quindi, le grandiose promesse su cui giocano i personaggi hanno un significato ancora più importante e decisivo, in quanto possono effettivamente stuzzicare il dio; egli che non possiede festività a lui propriamente dedicate, in tal modo si vedrebbe investito di celebrazioni importantissime. Infatti, le quattro grandi feste nominate ai versi 418-420 riassumono, in pratica, le principali feste del calendario religioso di Atene.

Le Panatenee erano di sicuro la festa più importante che si celebrasse nel capoluogo dell'Attica: festeggiavano solennemente la nascita della dea Atena<sup>203</sup> e cadevano il giorno 28 del primo mese dell'anno, Ecatombeone<sup>204</sup>, che corrisponde pressappoco a luglio<sup>205</sup>. La cerimonia prevedeva una lunga processione in pompa magna, a cui seguiva un sacrificio civico di grandi proporzioni<sup>206</sup>. Le cosiddette “Grandi Panatenee” sono una versione ancora più importante della festa: si svolgevano ogni quattro anni e comprendevano un agone panellenico<sup>207</sup>, proprio come le feste in onore di Zeus ad Olimpia. Ora, Hermes era il dio protettore e patrono degli agoni e come tale veniva celebrato negli Hermaia, feste minori che avevano luogo nelle palestre<sup>208</sup>; si potrebbe allora forse intendere che le

---

<sup>201</sup> Vi sono altri esempi di questo tipo; *Uccelli* vv. 1616 sgg. ἔάν τις ἀνθρώπων ἱερείον τῶ θεῶν / εὐξάμενοι εἶτα διασοφίζηται λέγων: μενετοὶ θεοί, καὶ μᾶποδιδῶ μισητίᾳ (se un uomo, promettendo una vittima ad un dio poi ci cavilla, dicendo “gli dèi sono pazienti” e non paga per spilorceria...). *Cavaliere* vv. 654 sgg. *Vespe* vv. 389 sgg.

<sup>202</sup> Cassio 1985 p. 60.

<sup>203</sup> Cfr. Parke 1977 p. 33; Simon 1983 p. 55.

<sup>204</sup> Cfr. Parke 1977 p. 33; Simon 1983 p. 55. Si vedano anche Burkert 2003 p. 422 e Burkert 1981 p. 120.

<sup>205</sup> Cfr. Parke 1977 p. 29: “The first month of the Attic year, called Hecatombaion, began about midsummer with the new moon before the summer solstice”.

<sup>206</sup> Cfr. Burkert 2003 pp. 430-431; Burkert 1981 pp. 120-121. La grande processione delle Panatenee costituiva la raffigurazione del fregio del Partenone.

<sup>207</sup> Si veda Burkert 2003 p. 430; cfr. Parke 1977 pp. 33 sgg.

<sup>208</sup> Cfr. Cassio 1985 p. 60.

Grandi Panatenee vengano nominate in quanto all'interno di questa festa il dio, essendo gli agoni sotto il suo patrocinio, poteva effettivamente essere celebrato. Si potrebbe, perché in realtà sembra più attendibile vedere nella specifica *μεγάλα* un accrescimento della solennità piuttosto che un sottodimensionamento preciso e puntuale. E questa seconda ipotesi sembra più ragionevole in quanto l'accrescimento di solennità e importanza meglio si accorda con le altre feste che seguono nella menzione, tutte particolarmente significative e senza dubbio tra le più sacre ed importanti in Atene. Così i Misteri, celebrazione di Demetra e Core, che cadevano nel mese di Boedromione<sup>209</sup>, corrispondente, più o meno, a fine settembre-inizio ottobre<sup>210</sup>. I riti iniziavano il giorno 15 del mese e si protraevano per ben sette giorni<sup>211</sup>, durante i quali la città tutta era in festa. Certo i Misteri avevano un carattere iniziatico<sup>212</sup>, ma non bisogna dimenticare l'apparato di processioni e sacrifici che faceva da contorno e che scandiva il ritmo della festa. C'erano due processioni, una da Eleusi ad Atene e l'altra che seguiva il percorso inverso, molto solenni; si celebravano inoltre grandi sacrifici<sup>213</sup>. Questi elementi di grandiosità basteranno ad argomentare la presente menzione dei Misteri, che, assieme alle Panatenee, erano la festa più grande e importante della πόλις<sup>214</sup>. Non sarà necessario, bensì soltanto un elemento in più il fatto che, collocandosi tra i culti in cui morte e vita entrano in contatto fra loro<sup>215</sup>, i Misteri possono effettivamente essere visti in connessione con Ermes, dio psicagogo che, tra l'altro, nell'*Inno a Demetra* – mito di fondazione dei misteri eleusini – svolge il compito di riportare Core dall'Ade nel mondo dei vivi<sup>216</sup>.

Oltre a queste due importantissime cerimonie, che di fatto aprivano l'anno ateniese, Trigeo cita anche le Dipolie e le Adonie. Le prime erano celebrate nel mese di Skiroforione (è l'ultimo mese dell'anno attico, in piena estate, tra giugno e luglio), il giorno 14; si tratta di una festa in onore di Zeus Polieo, ovvero "protettore della città"<sup>217</sup>. La celebrazione è meglio conosciuta con il nome di Boufonia, a causa di un particolare sacrificio che aveva luogo durante il rito<sup>218</sup>.

Le seconde, in onore di Adone – personaggio mitologico amato dalla dea Afrodite<sup>219</sup> – avevano luogo in piena estate, intorno alla metà di luglio<sup>220</sup>. La festa aveva un carattere per lo più privato,

---

<sup>209</sup> Cfr. Parke 1977 p. 59; Simon 1983 p. 24; Scarpi 2004 p. 5.

<sup>210</sup> Cfr. Scarpi 2004 p. 5.

<sup>211</sup> Cfr. Parke 1977 pp. 55 sgg.; Simon 1983 pp. 24 sgg.

<sup>212</sup> Cfr. Burkert 1981 pp. 178 sgg.

<sup>213</sup> Cfr. Scarpi 2004 pp. 495-496; Parke 1977 pp. 65 sgg.; Simon 1983 pp. 24 sgg.; Burkert 2003 pp. 514 sgg. Particolarmente significativo era il sacrificio dei maiali: ogni iniziato ne sacrificava uno; in una battuta di Trigeo (vv. 374-375) viene fatto un accenno proprio a questo rito.

<sup>214</sup> Cfr. Simon 1983 p. 24.

<sup>215</sup> Cfr. Scarpi 2004 pp. XIII sgg. Lo stesso mito fondatore presenta una situazione in cui c'è contatto tra il mondo degli inferi e il mondo dei vivi, con la vicenda di Core che, rapita da Pluto, trascorre metà dell'anno sulla terra e l'altra metà sotto terra; per questo si veda l'*Inno a Demetra*.

<sup>216</sup> *h. Hom. Cer.* 334 sgg.

<sup>217</sup> Cfr. Parke 1977 p. 162; Simon 1983 p. 8; Burkert 1981 p. 110. Si veda inoltre lo scolio *ad v.* 420.

<sup>218</sup> Per lo svolgimento si vedano Burkert 1981 pp. 109 sgg., Parke 1977 pp. 162 sgg., Simon 1983 pp. 8 sgg.

<sup>219</sup> Si veda Apollod. III 14, 4. per un'analisi più dettagliata si può vedere Atallah 1966 pp. 23 sgg.

essendo ai margini dei culti ufficiali della πόλις<sup>221</sup>; ciononostante, era molto popolare, grazie anche alla libertà sessuale e alle gozzoviglie che contraddistinguevano i festeggiamenti<sup>222</sup>.

Queste due feste citate nel passo comico erano dunque collocate entrambe in piena estate, alla fine dell'anno attico<sup>223</sup>.

Abbiamo, dunque, quattro festività importantissime; tre di queste sono le principali e le più solenni nella vita della πόλις e di tutta la sua comunità. Celebrano le divinità maggiori di Atene: la fondatrice e patrona Atena, il padre Zeus, Demetra e Core, divinità cerealicole<sup>224</sup> e Adone, la cui celebrazione è intimamente legata a quella di Afrodite<sup>225</sup>. Esse cadono all'inizio e alla fine dell'anno, quasi a comprenderlo tutto; inoltre, l'inizio e la fine dell'anno erano momenti particolarmente significativi per il meccanismo di dissoluzione e rifondazione della comunità riunita nella celebrazione<sup>226</sup>. Sappiamo che le Panatenee e i Misteri eleusini erano feste panelleniche e pertanto prevedevano una “tregua santa”: sono quindi da collocarsi nel novero delle celebrazioni più sentite, non solo in Atene, ma in tutto il territorio greco. Insomma, si può considerare che in queste quattro solennità venga sintetizzato il sistema sacrificale di un'intera città e non solo.

Tutte queste festività, e i sacrifici connessi, vengono promessi a Ermes, che passerebbe così da una situazione che lo vede protagonista di nessuna ricorrenza particolare ad una situazione in cui sarebbe la divinità probabilmente più celebrata, se non l'unica – addirittura – a ricevere una forma di culto. Egli verrebbe ad assumere una importanza senza eguali, vedendosi investito dei culti che spettano alle divinità più significative per la πόλις, in pratica, concentrando su di sé la vita religiosa di Atene; e non solo: infatti, anche le altre città gli sarebbero grate e verrebbero celebrati dappertutto (πανταχοῦ) sacrifici in suo onore.

“Per Ermes, in suo onore, saranno i Misteri, le Dipolie, le Adonie” (v. 420); si fissi l'attenzione su questo fatto: tali celebrazioni non erano affatto connesse al culto di Ermes, ma – come si è visto – erano in onore di altre definite divinità. Ora il dio, secondo quanto viene detto, si approprierebbe di queste feste, in altre parole sembrerebbe insediarsi al posto delle divinità titolari. Nei versi

---

<sup>220</sup> Cfr. Detienne 1975 p. 133; Atallah 1966 pp. 247 sgg.

<sup>221</sup> Cfr. Detienne 1975 p. 86.

<sup>222</sup> Si veda Detienne 1975 pp. 104-106, in cui le Adonie vengono considerate quasi una sorta di carnevale; e ancora p. 154: “Licenza e dissolutezza sono al centro delle Adonie”.

<sup>223</sup> Il dato è certo per le Dipolie, che si svolgevano nel mese di Skiroforione; la stessa certezza non vale per le Adonie, di cui si conosce solo il periodo di celebrazione, ma non un mese preciso, in quanto non rientravano nel calendario ufficiale della πόλις. Sapendo, però, che la loro celebrazione va collocata in piena estate – partendo dalla testimonianza di *Lisistrata* vv. 387-396, oltre che di Plutarco (*Nic.* 13, 11; *Alc.* 18, 4-5), secondo cui la spedizione in Sicilia (da collocarsi a “metà estate” secondo Thuc. VI, 30: θέρους μεσοῦντος ἡδῆ) partì proprio durante i giorni delle Adonie – più o meno intorno alla metà di luglio (cfr. Detienne 1975 pp. 133 sgg.; Weill 1966 pp. 693 sgg.), possiamo attribuirle o alla fine o all'inizio dell'anno, dato che l'anno attico termina verosimilmente dopo il solstizio d'estate, nei giorni della mietitura del grano (cfr. Burkert 2003 p. 424).

<sup>224</sup> Cfr. Burkert 2003 pp. 314 sgg.

<sup>225</sup> Si veda lo scolio *ad v.* 420: τὰ Ἀδώνια τῶ Ἀδώνιδι καὶ τῇ Ἀφροδίτῃ.

<sup>226</sup> Cfr. Burkert 1981 pp. 109 sgg.

precedenti era presentata l'insidia del Sole e della Luna, che cercavano di rubare le celebrazioni agli olimpi; in quell'occasione Ermes si preoccupava della concreta minaccia, ma ora sembra essere proprio lui ad insidiare gli altri olimpi, sembra essere lui il ladro delle τελεταί.

Tuttavia, non è il dio che prende l'iniziativa, è Trigeo che si propone di cambiare la destinazione dei culti, di variarne la celebrazione. Il testo greco parla chiaro: ἡμεῖς [...] ἄξομεν (v. 418), ἄλλαι [...] πόλεις (v. 421); il soggetto che agisce è l'uomo. Questo è un ulteriore tassello nel mosaico che illustra come nella logica comica sia la figura umana a tenere in mano le redini del rapporto sacrificale con gli dèi. In questo meccanismo, il dio può soltanto ricevere passivamente l'offerta.

È inoltre possibile intendere l'atto di Trigeo come una effettiva "invenzione" di nuove celebrazioni, in onore di Ermes ἀλεξίκακος ("che tiene lontano i mali")<sup>227</sup>. L'epiteto, infatti, è il segno distintivo delle varie divinità: ogni dio ha il suo (o i suoi, in quanto ce ne può essere più d'uno) e nel culto viene celebrato con l'epiteto che gli spetta. Dalle fonti non abbiamo nessun indizio che ci consenta di individuare un rito in particolare in cui Ermes venisse onorato quale "dio che tiene lontani i mali"; per cui effettivamente il nuovo culto appare una invenzione di Trigeo.

Questo ci consente un ennesimo aggancio all'*Inno* omerico, con un ulteriore elemento a segnare l'innalzamento dell'eroe comico e il rovesciamento delle figure. Se nell'*Inno* era Ermes che di fatto svolgeva il ruolo di inventore, architettando un sacrificio, qui è la figura umana che inventa ed escogita nuovi riti, in onore del dio. Il ribaltamento assoluto fra le due figure, umana e divina, si gioca anche nell'espressione χᾶτερ' ἔτι πόλλ' ἕξεισ ἀγαθά. Il punto è proprio il termine ἀγαθά; esso sostanzialmente sintetizza ciò che si richiede in una preghiera agli dèi<sup>228</sup>. Il passo comico ci mostra un dio che invece di essere invocato perché conceda ἀγαθά, si trova egli stesso a ricevere "cose buone", mentre è la figura orante che elargisce tali doni.

È palese dunque il ribaltamento assoluto della logica sacrificale che agisce in questa commedia. La regia dell'apparato rituale spetta totalmente all'uomo.

## Teoria e pratica

A questo punto, si hanno gli elementi indispensabili al fine di poter organizzare un unico discorso che dia conto del fenomeno del sacrificio all'interno della *Pace*.

---

<sup>227</sup> Tale epiteto è solitamente usato per Eracle e Apollo (cfr. scolio *ad* v. 422). Si veda anche Santoro 1974 s.v. ἀλεξίκακος (pp. 15-16).

<sup>228</sup> Cfr. Bremmer 1996 p. 241.

Ci troviamo di fronte a due polarità diverse del sacrificio: da una parte abbiamo il rito celebrato (o rappresentato nell'atto della sua celebrazione), dall'altra abbiamo, invece, dei discorsi incentrati sul sacrificio. Lo stesso tema, quindi, viene inquadrato da due angolazioni diverse, le quali, però, alla fine, concorrono alla descrizione, pur secondo valenze diverse, del medesimo oggetto.

Richiamiamo un attimo l'attenzione alla prima parte del dramma, dove troviamo fitti richiami al meccanismo e al significato della  $\theta\upsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$ ; essi sono decisivi ai fini comici di annullare la distanza tra il protagonista Trigeo e la figura del dio Hermes e sono altresì importantissimi per una definizione di quello che è il fenomeno sacrificale secondo la mentalità comica. Questi due aspetti sono concomitanti, o meglio il primo comporta necessariamente il secondo e il secondo è implicato nel primo. Come in un'altalena, la figura di Trigeo viene elevata al di sopra del proprio livello umano e contemporaneamente la figura divina viene abbassata. Tutto ciò è giocato attraverso il sacrificio, strumento indispensabile nella definizione dei rapporti fra dèi e mortali; e qui più che mai. Esso ci consente di stabilire un legame intertestuale tra la commedia e lo pseudo-omerico *Inno ad Hermes*, in quanto il gioco dell'altalena tra i due personaggi può apparire incentrato innanzitutto su un costante e puntuale ribaltamento di quanto descritto nell'*Inno*, riguardo al rito sacrificale. Il rovesciamento poi, nel dramma comico, è funzionale a mostrare a chi appartenga in realtà la leadership del culto e delle offerte; viene in più occasioni mostrato come esse non siano altro che uno strumento totalmente nelle mani dell'uomo; e proprio a causa di ciò i mortali possono tenere in scacco gli dèi. Sono infatti i personaggi umani che minacciano la fine delle offerte che giungono presso gli dèi, sono sempre loro che possono istituire e inventare nuove celebrazioni e feste, che possono a loro piacimento variare la destinazione dei culti: in questi tratti prende forma in maniera somma la visione del sacrificio quale mezzo di potere che gli uomini hanno nei confronti degli dèi. Sta tutto all'uomo se un dio è celebrato oppure no, se riceve poche o molte offerte.

Abbiamo dunque, nella prima parte, quella che potremmo definire una sorta di "teorizzazione del sacrificio": quasi un catechismo di quello che può definirsi "sacrificio comico".

Passiamo ora alla seconda parte, in cui il fenomeno sacrificio trova una realizzazione concreta. Dalla libagione al banchetto finale viene inscenato un unico grande rito, finalizzato a celebrare il ritorno della Pace: ci viene mostrata l'effettiva resa pratica di una cerimonia sacrificale. Attraverso la giustapposizione di diverse tessere e diversi elementi rituali prende forma la  $\theta\upsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$ . Si ha l'impressione che questa parte presenti il rito con grande solennità, oltre che con estrema precisione nei particolari; tuttavia non bisognerà dimenticare di considerare alcuni elementi che consentono di inquadrare in maniera più esaustiva e completa la scena sacrificale: innanzitutto la materializzazione, che informa tutto il rito e le varie preghiere; proprio nella fisicizzazione abbiamo potuto ravvisare come il rito sia esteriormente una celebrazione religiosa in onore di Pace, mentre,

in realtà, diventa l'occasione per una festa, che, seppur resa possibile dal clima di pace – e quindi grazie alla Pace – è assolutamente umana: più che onorare la Pace, permette all'uomo di festeggiare. È poi assolutamente imprescindibile, in una corretta comprensione del fenomeno, l'analisi della scena con Ierocle, che chiude il rito. Si è già notato come il χρησμολόγος giunga presso il luogo del rito non tanto per aiutare o al contrario osteggiare la celebrazione, quanto per godere della carne arrostita. Si dice chiaramente che egli giunge proprio “per l'odore della carne arrostita”. Dunque, il sacrificio della seconda parte della commedia non solo è celebrato dall'uomo, ma esso rimane anche all'uomo: non si dirà che l'uomo, nel sacrificio, celebra se stesso, ma almeno che è l'unico che ne beneficia, l'unico che riceve dei vantaggi. Il fumo non richiama gli dèi, ma stuzzica l'appetito di chi lo sente: insomma, non è un fumo sacro, ma semplicemente un “profumo di arrosto”.

Dalla teoria alla pratica, dunque: sacrificio in mano all'uomo e sacrificio per l'uomo, due facce della stessa medaglia.



## UCCELLI

La commedia, rappresentata alle Grandi Dionisie del 414 a. C.<sup>229</sup> – la primavera immediatamente successiva alla disastrosa spedizione in Sicilia, con le note conseguenze per Atene<sup>230</sup> – mette in scena una utopistica quanto fantasiosa fondazione di una città degli uccelli.

La vicenda si apre con l'ingresso in scena di due Ateniesi, Pisetero ed Evelpide, decisi a trovare una nuova città in cui vivere, stanchi dell'eccessivo attivismo politico e della smania di processi dei loro concittadini ( Ἀθηναῖοι δ'αἰὲ / ἐπὶ τῶν δικῶν ἄδουσι πάντα τὸν βίον, vv. 40-41). Per riuscire nel loro intento, essi devono trovare Tereo, l'Upupa<sup>231</sup>, per chiedergli di indicare loro un luogo tranquillo (τόπον ἀπράγμονα, v. 44) in cui possano trascorrere la vita. Ad alcuni suggerimenti di Upupa fa seguito l'idea di Pisetero, che propone un progetto grande: la fondazione di Nubicuculia<sup>232</sup>, che dovrà riunire tutti gli uccelli in una città fortificata sulle nuvole. In tal modo, i volatili potranno comandare sia sugli uomini, diventando per essi i nuovi dèi, sia sugli dèi dell'Olimpo.

Dopo un'iniziale incomprensione, dovuta al fatto che i pennuti personaggi considerano gli umani loro nemici per natura, e che porta ad una scena di lotta tra i due ateniesi e gli uccelli che compongono il Coro, Pisetero riesce a persuadere i volatili riguardo la bontà del proprio progetto e può far valere la propria idea: viene così portata a realizzazione la fondazione della nuova città.

Le conseguenze non tardano a farsi sentire: giungono in massa uomini che desiderano diventare cittadini di Nubicuculia, mentre gli dèi, ridotti allo stremo, mandano un'ambascieria per chiedere un armistizio. Consigliato dall'astuto Prometeo, Pisetero concede la tregua solo dopo aver ricevuto in moglie Basilia, la compagna di Zeus. La vicenda si conclude nel tripudio, con le nozze tra il protagonista e Basilia stessa.

---

<sup>229</sup> Cfr. Dover 1972 p. 140; Rossi 1997 p. 368.

<sup>230</sup> La qual cosa ha spesso indotto la critica a considerare il dramma come eminentemente di argomento politico, strettamente connesso alla storia e ai fatti contemporanei, ovvero come un'allegoria della spedizione siciliana, con interpretazioni a volte forzate. Per questo si può vedere Corsini 1987 pp. 60 sgg.

<sup>231</sup> Il mito racconta che Tereo, figlio di Ares, sposò Procne, la figlia di Pandione, re di Atene; da questo matrimonio nacque un figlio, Iti. Tereo, innamoratosi della sorella di sua moglie, Filomela, le fece violenza e, affinché questa non potesse raccontare l'accaduto, le tagliò la lingua. Filomela, però, trovò il modo di raccontare il fatto alla sorella, ricamandolo su una tela. Procne allora, per vendicarsi, uccise il figlio Iti e ne imbandì le carni al marito, che, inconsapevole, ne mangiò. Gli dèi trasformarono Filomela in una rondine, Procne in un usignolo e Tereo in un'upupa. Si vedano Apollod. III 14,8 e Enc.Mit. s. v. Filomela.

<sup>232</sup> Νεφέλοκοκκυλία, letteralmente "la città dei cuculi sulle nuvole".

## Il progetto di Pisetero

“Intravedo un grande progetto” (ἦ μέγ’ ἐνορῶ βούλευμ’ ἐν ὀρνίθων γένει, v. 162): con questa battuta, il protagonista introduce *ex abrupto* il punto centrale, che sarà foriero degli sviluppi della vicenda. Quale sia questo grande progetto è presto detto: la fondazione di una città (οἰκίσσατε μίαν πόλιν, v. 172)<sup>233</sup>.

Pisetero ha in mente fin da subito l’importanza strategica della nuova fondazione, la quale, collocandosi tra gli uomini e gli dèi, consentirà di tenere in scacco entrambi.

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ— ὥστ’ ἄρξετ’ ἀνθρώπων μὲν ὥσπερ παρνόπων,  
τούς δ’ αὖ θεοὺς ἀπολεῖτε λιμῶ Μηλίῳ.

ΕΠΟΥΨ— πῶς;

ΠΕΙ— ἐν μέσῳ δῆπουθεν ἀήρ ἐστι γῆς.

εἶθ’ ὥσπερ ἡμεῖς, ἦν ἰέναι βουλώμεθα

Πυθῶδε, Βοιωτοὺς δίοδον αἰτούμεθα,

οὕτως, ὅταν θύσωσιν ἄνθρωποι θεοῖς,

ἦν μὴ φόρον φέρωσιν ὑμῖν οἱ θεοί,

[διὰ τῆς πόλεως τῆς ἀλλοτρίας καὶ τοῦ χάους]

<sup>233</sup> Questa idea sembra contrastare con l’iniziale progetto dei due Ateniesi di trovare una città tranquilla, già esistente (cfr. vv. 44-48, in cui i due espongono l’idea di chiedere a Tereo se, “nei suoi voli, non abbia, per caso, visto una città del genere”: πλανώμεθα ζητοῦντε τόπον ἀπράγμονα, / ὅποι καθιδρυθέντε διαγενοίμεθ’ ἄν. / ὁ δὲ στόλος νῶν ἐστι παρὰ τὸν Τηρέα, / τὸν ἔποπα, παρ’ ἐκείνου πυθέσθαι δεομένω, / εἴ που τοιαύτην εἶδε πόλιν ἢ πέπετο.), non già di fondare *ex novo* una colonia, fortificando nuvole e cielo, habitat degli uccelli, per stabilirvisi. A conferma che i due cercano una città già esistente, si notino le parole di Urupa, che nel proporre alternative ad Atene ai due fuggiaschi pesca nel novero di città note, quali una città sul Mar Rosso, Leprea in Elide, Locride Opunzia (cfr. vv.143-152). Tuttavia, la specifica menzione di canestro, pentola e mirto (κανοῦν δ’ ἔχοντε καὶ χύτραν καὶ μυρρίνας, v. 43), quali strumenti rituali (cfr. Dunbar 1995 *ad v.* 43), potrebbe evocare fin dall’inizio l’intenzione di celebrare un rito di fondazione. In effetti, già lo scolio antico (si fa riferimento all’edizione di Holwerda 1991) interpreta la presenza di tali oggetti in questa direzione (κανοῦν δ’ ἔχοντε: τὰ πρὸς θυσίαν κομίζουσιν, ἵνα οἰκήσαντες ἐν τῇ ἰδρύσει θύσωσιν) e così anche buona parte della critica moderna ( si vedano ad es. Corsini 1987 p. 74: “Quando espone il loro progetto [*scilicet* Pisetero] di andare in cerca di una città ideale, felice e libera da inconvenienti, già esistente, non si rende conto che il progetto è dichiarato irrealizzabile dal fatto stesso che lui e il suo compagno sono usciti da Atene recando già gli attrezzi rituali per la fondazione di una nuova città: un cesto, una pentola e rami di mirto”; Sommerstein 1987 *ad v.* 43; Zanetto 1987 *ad v.* 43; Paduano 2005 *ad loc.* Si vedano inoltre Bowie 1993 pp. 152 sgg., in cui si riconosce l’indeterminatezza degli strumenti nominati, mentre vengono riconosciute comunque caratteristiche proprie dei colonizzatori nei protagonisti, e Hamilton 1985 pp. 237 sgg., in cui si prospetta la possibilità che canestro, pentola e mirto siano citati come oggetti tipici del simposio).

Fondamentale per la fondazione di una colonia sembra fosse l’azione di portare nel luogo in cui sarebbe sorta la nuova città il fuoco della madrepatria (cfr. *EM s.v.* πρυτανεῖα; Hamilton 1985 pp. 236-237), la qual cosa difficilmente può essere associata agli oggetti citati, pentola, canestro e mirto, anche se alcuni commentatori considerano la possibilità che il fuoco sacro fosse trasportato nella pentola (cfr. Zanetto 1987 e Sommerstein 1987 *ad loc.*); di questo, però, non viene fatta alcuna menzione specifica, per cui è il caso di non azzardare interpretazioni che non tengano conto di quest’ultima considerazione.

τῶν μηρίων τὴν κνῖσαν οὐ διαφρήσετε.\*

PISETERO- Così commanderete sugli uomini come se fossero locuste,  
e farete morire gli dèi di fame, come a Melo.

UPUPA- In che modo?

PI- Sai bene che tra loro e la terra, in mezzo, c'è l'aria.

Come noi, quando vogliamo andare a Delfi  
dobbiamo chiedere il diritto di passaggio ai Beoti,  
allo stesso modo, quando gli uomini sacrificheranno agli dèi,  
se gli dèi non vi verseranno un tributo,  
non lascerete passare il fumo delle cosce. (vv. 185-193)

Il punto centrale del piano del protagonista è fin da subito cercare di prevalere sugli dèi e la chiave per riuscire in questa impresa è, ancora una volta, il sacrificio. La conquista del potere sugli dèi è presentata con un'immagine di guerra e di assedio: come gli Ateniesi avevano agito con gli abitanti di Melo, nella conquista dell'isola<sup>234</sup>, allo stesso modo dovranno fare gli uccelli, prendendo d'assedio le divinità, costringendole alla fame (λιμῶ) e addirittura inducendole a capitolare, per distruggerle (ἀπολείτε).

Ovviamente, gli dèi olimpi, immortali per loro natura, non possono essere fatti perire, ma nell'idea comica questo può essere prospettato tranquillamente: si tratta di una esagerazione atta ad inquadrare perfettamente la gravità della minaccia che incombe sugli olimpi<sup>235</sup>. Dietro la logica

---

\* Il testo greco si basa sull'edizione oxoniense di Dunbar (1995).

<sup>234</sup> Si veda lo scolio *ad loc.*

<sup>235</sup> Che la minaccia sia concreta lo si può evincere perfettamente dalle conseguenze provocate dalla fine dei sacrifici: più oltre il personaggio di Prometeo esprimerà benissimo il concetto: “gli dèi sono costretti al digiuno” (vv. 1514-1524; vedi *infra*). Inoltre, anche nel *Pluto* viene ribadito il concetto: se gli uomini non offrono sacrifici, gli dèi non se la passano bene; Ermes infatti si lamenta del fatto che il ritorno della vista al dio della ricchezza ha provocato inevitabilmente che gli dèi non ricevano più offerte:

ΕΡΜΗΣ— ὅτι δεινότατα πάντων πραγμάτων  
εἴργασθ'. ἀφ' οὗ γὰρ ἤρξατ' ἐξ ἀρχῆς βλέπειν  
ὁ Πλούτος, οὐδεις οὐ λιβανωτόν, οὐ δάφνην,  
οὐ ψαιστόν, οὐχ ἱερεῖον, οὐκ ἀλλ' οὐδὲ ἐν  
ἡμῖν ἔτι θύει τοῖς θεοῖς.

ERMES- L'avete fatta proprio grossa!  
Infatti, da quando avete fatto tornare la vista a Pluto,  
nessuno sacrifica più a noi dèi:  
né incenso, né alloro,  
né focacce, né vittime... niente di niente. (*Pl.*, vv. 1112-1116)

EPM— νυνὶ δὲ πεινῶν ἀναβάδην ἀναπαύομαι.

ERM- Ora invece mi tocca stare pancia all'aria e crepo di fame. (*Pl.*, v. 1123)

comica, però, si potrebbe vedere anche un'interrogativo razionalistico: possono forse esistere delle divinità se nessuno devolve loro offerte sacrificali? O meglio, che senso hanno tali dèi, quando non ci siano dei mortali che ne riconoscano l'esistenza e la superiorità?<sup>236</sup>

La minaccia per gli dèi è rappresentata dal blocco delle offerte sacrificali: è questo lo strumento di ricatto di cui si serve Pisetero. Infatti, la città degli uccelli, sulle nuvole, venendosi a trovare fisicamente tra uomini e dèi, può realmente intercettare il fumo dei sacrifici che sale verso gli olimpi, impedendo che giunga a destinazione; in tal modo gli uccelli possono chiedere un compenso per fare passare le offerte rituali, proprio come fanno i Beoti, che obbligano al pagamento di un talento tutti coloro che passano attraverso il loro territorio per recarsi a Delfi.

Si ripete, dunque, la situazione della *Pace*: anche qui il pericolo per gli olimpi è rappresentato dalla fine dei sacrifici; ancora una volta è l'eroe comico ad impugnare il sacrificio come un'arma. Rispetto alla vicenda di Trigeo, però, c'è un elemento in più che non va trascurato: l'intercettare il fumo dei sacrifici non porta nulla né agli uccelli né a Pisetero, che non hanno alcun nutrimento da esso. Casomai avrebbe giovamento il protagonista dall'arrogarsi le parti carnee dei sacrifici, ma assolutamente nessun giovamento dal fumo, che è la parte esclusivamente riservata alle divinità. L'intercettare gli aromi sacrificali rappresenta allora un puro atto di forza nei confronti degli dèi<sup>237</sup>, perfettamente inscrivibile all'interno della logica della "guerra santa" (ἱερὸν πόλεμον, v. 556) che il protagonista ha in mente e che prenderà forma con la fondazione della città. Il fine ultimo di tale scontro è quello di escludere gli dèi dalla città, che si pone come mondo alternativo, e quindi di escluderli *tout court* dai circuiti della vita umana. Così si esprime il Coro ai vv. 1264-1267, quando la nuova costruzione ha già dato prova della propria funzione anti-olimpica, cacciando Iride in malo modo:

ΧΟΡΟΣ – ἀποκεκλήκαμεν διογενεῖς θεοῦς  
μηκέτι τὴν ἔμην διαπερᾶν πόλιν,  
μηδέ τιν' ἱερόθυτον ἀνά τι δάπεδον ἔτι  
τῆδε βροτῶν θεοῖσι πέμπειν καπνόν.

CORO- Abbiamo escluso gli dèi della razza di Zeus!  
Non potranno più attraversare la mia città  
e nessuno dei mortali sulla terra manderà più agli dèi

<sup>236</sup> Cfr. Romer 1994 p. 358. Su questo argomento si tornerà più avanti, parlando del sacrificio di fondazione, per cui vedi *infra*.

<sup>237</sup> Cfr. Romer 1994 p. 352. In questo passo si dice chiaramente che gli uccelli chiederanno agli dèi il versamento di un tributo per far passare il fumo sacrificale; più avanti, invece, saranno gli uccelli stessi a ricevere onori divini e quindi offerte sacrificali: per questo vedi *infra*.

fumo di sacrificio attraverso questa via.

Alla fine lo scontro si risolverà in un conflitto tra gli dèi e il solo Pisetero<sup>238</sup>, l'eroe comico, mentre i veri "esclusi" saranno proprio gli uccelli, mero strumento di cui si serve il protagonista nella sua personalissima lotta. Infatti, è lui il solo a condurre le operazioni di fondazione; è lui l'unico soggetto a cui si rivolge l'araldo mandato dagli uomini (ὦ κλεινοτάτην ἀθέριον οἰκίσσας πόλιν, v. 1277); e alla fine sarà l'unico a condurre le mediazioni fra l'ambasceria divina e se stesso, quale unico rappresentante di Nubicuculia, così come sarà l'unico ad avere dei vantaggi da tale negoziazione.

## Pisetero empio?

L'eroe comico, come la sua stessa natura richiede, si pone in contrapposizione rispetto a qualcuno o qualcosa di lui più potente; anche in questa commedia il protagonista non può esimersi dal suo ruolo drammatico di eroe comico, per cui ingaggia una lotta contro gli dèi. Questo fatto, di per sé, non costituisce nulla di strano o particolare, in quanto gli dèi della commedia sono personaggi alla stregua delle altre figure che si muovono sulla scena, non sono estranei al gioco di abbassamento e di ribaltamento dei ruoli tipico della ἀρχαία. Tuttavia, guardando con attenzione e mettendo insieme i vari elementi, ci si accorge che c'è qualcosa in più.

Rispetto, per esempio, alla vicenda della *Pace*, in cui Trigeo minacciava il dio Ermete per accattivarselo e ricevere il suo aiuto, negli *Uccelli* Pisetero non ha uno scopo preciso nella sua "guerra santa" (solo alla fine, infatti, verrà prospettata una sorta di sostituzione del protagonista a Zeus<sup>239</sup>), il cui fine si risolve nell'idea stessa di ingaggiare una lotta con gli dèi. Essendo questo ἱερός πόλεμος fine a se stesso e non essendoci intenzioni estrinseche, l'azione del protagonista appare quanto meno gratuita.

In effetti, fin da subito, dal primo balenare in mente, l'idea di fondare una città sulle nuvole non risponde tanto alla richiesta di trovare un τόπος ἀπράγμων (motivo precipuo per il quale i due personaggi Ateniesi, nel prologo, annunciano la loro fuga da Atene), né allo scopo di ridare potere agli uccelli (fantasiosa prospettiva con la quale Pisetero riesce a conquistarsi l'appoggio dei

---

<sup>238</sup> Cfr. Corsini 1987 p. 120.

<sup>239</sup> Si noti che è stata usata l'espressione *una sorta di sostituzione*, per prendere le distanze dalla interpretazione, a dire il vero piuttosto corrente, secondo cui Pisetero diverrebbe egli stesso dio, al pari di Zeus; il discorso verrà ripreso più avanti, per cui vedi *infra*.

pennuti), quanto piuttosto all'intento specifico di "distruggere" gli dèi dell'Olimpo. La stessa esposizione del progetto (vv. 185-193) propone – è vero – il dominio su uomini e dèi, ma in sostanza punta solo alla lotta contro questi ultimi, visto che della supremazia sugli esseri umani non si farà praticamente più menzione, mentre l'idea dell'esclusione degli dèi e del digiuno a cui vengono obbligati gli olimpi resterà centrale in tutta la commedia. L'affamamento degli dèi è solo uno degli espedienti, in quanto parallelamente vengono messe in atto altre strategie, tra cui la creazione di una nuova religione, che prende il posto di quella olimpica<sup>240</sup>.

Guerra santa contro gli dèi e introduzione di nuove divinità: tutto ciò basterebbe per poter accusare il protagonista di empietà, di ἀσέβεια<sup>241</sup>.

Tale empietà risulterebbe evidente innanzitutto nella scena in cui Pisetero utilizza in maniera impropria gli strumenti rituali che egli e il suo compagno portano con sé in fuga da Atene. I due, infatti, attaccati dagli uccelli che li credono loro nemici, secondo la pensata del protagonista, impugnano il vasellame sacro (χύτραι) come scudo per difendersi e lo spiedo (ὄβελίσκος) come arma per contrattaccare: un uso tutt'altro che ortodosso degli utensili rituali.

Anche quando entra in scena Iride (vv. 1202 sgg.), del resto, il trattamento che Pisetero le riserva è tutto fuorché di riverenza o di rispetto, come si converrebbe con una dea.

Oltre a ciò, non sembra affatto casuale la menzione del personaggio di Diagora di Melo (vv. 1072-1074). Essendo costui una figura nota per il proprio ateismo, tanto da essere oggetto del bando citato da Aristofane<sup>242</sup>, il riferimento alla sua vicenda è richiamato nel testo come fatto esemplare, sulla scia del quale sembra porsi l'eroe comico. Tale Diagora di Melo sembra si fosse macchiato del crimine di profanazione dei misteri eleusini<sup>243</sup>; oltre a ciò, la sua empietà era talmente famosa – al limite del proverbiale – che sono stati tramandati alcuni aneddoti che danno dimostrazione dell'ateismo del personaggio<sup>244</sup>.

---

<sup>240</sup> Per questo tema vedi *infra*.

<sup>241</sup> Per ἀσέβεια, infatti, si intende "non credere agli dèi della tradizione"; cfr. Pl. *Lg.* 890a ὅθεν ἀσέβειάι τε ἀνθρώπος ἐμπίπτουσιν νέοις, ὡς οὐκ ὄντων θεῶν οἴους ὁ νόμος προστάττει διανοεῖσθαι δεῖν. Si noti, inoltre, che Socrate fu condannato a morte proprio con l'accusa di empietà, perché non credeva negli dèi della città e introduceva nuove divinità (cfr. Xen. *Mem.* I 1,1 ἡ μὲν γὰρ γραφή κατ' αὐτοῦ τοιαύδε τις ἦν· ἀδικεῖ Σωκράτης οὓς μὲν ἡ πόλις νομίζει θεοὺς οὐ νομίζων, ἕτερα δὲ καινὰ δαιμόνια εἰσφέρων. Cfr. Pl. *Ap.* 18c).

<sup>242</sup> Vv. 1072-1274 :

τῆδε μέντοι θῆμέρα μάλιστ' ἐπαναγορεύεται·  
ἦν ἀποκτείνῃ τις ὑμῶν Διαγόραν τὸν Μήλιον,  
λαμβάνειν τάλαντον.

"Proprio in questi giorni viene fatto questo proclama:  
se qualcuno di voi uccide Diagora di Melo,  
riceverà un talento".

<sup>243</sup> Cfr. Suid. s.v. Διαγόρας ὁ Μήλιος. Si veda anche Lana 1973 p. 78.

<sup>244</sup> Cfr. Woodbury 1965 pp. 197-198.



Questi tratti ci dipingono una figura che, ponendosi con atto di sfida nei confronti degli dèi, pecca in ὕβρις. Ma è il caso di chiedersi se la colpa del personaggio sia tale, ovvero se sia una vera empietà, o non sia piuttosto un normale eccesso ascrivibile alla sua caratterizzazione comica, alla natura stessa dell'eroe comico. Il personaggio comico, infatti, si pone sempre contro l'autorità costituita (sia essa rappresentata dalla politica o dagli dèi)<sup>247</sup> e questa sua connaturata ribellione non costituisce motivo di scandalo, neppure quando la critica è mossa contro la religione civica tradizionale; infatti, nessun poeta comico fu mai accusato per aver espresso motivi anti-religiosi nelle proprie commedie, né per empietà<sup>248</sup>.

Ammettendo anche che la citazione di Diagora non sia affatto casuale, ma ricercata da Aristofane al fine di cercare il confronto tra “la fame di Melo” di Pisetero e la figura di Diagora, bisogna comunque riconoscere che risulterebbe quanto meno una parziale mistificazione ascrivere l'atteggiamento dell'eroe comico sotto l'etichetta di ἀσέβεια *tout court*, senza aver tenuto conto delle licenze comiche di cui gode il personaggio per sua stessa natura.

E se proprio di ἀσέβεια si vuol continuare a parlare, allora ci si accorgerà che è una ἀσέβεια tutta particolare, una “pia e giusta empietà” (δίκαιος ἄδολος ὄσιος ἐπὶ θεοῦς ἴης, “giusto, con onestà, pio, muovi contro gli dèi”, v.632).

## Il sacrificio per la fondazione di Nubicuculia

Il progetto di Pisetero – come si è visto – consiste nell'organizzare una guerra santa contro gli dèi e prevalere su di essi. E la riuscita di tale ambizioso disegno deve passare attraverso la fondazione di una città sulle nuvole. Come in ogni fondazione, quando la nuova costruzione viene messa in opera, deve essere celebrato un sacrificio che dia effettiva esistenza alla città, la quale riceve solennemente il proprio nome durante il rito.

ΠΕΙ— πρῶτον ὄνομα τῆ πόλει  
θέσθαι τι μέγα καὶ κλεινόν, εἶτα τοῖς θεοῖς  
θῦσαι μετὰ τοῦτο.

<sup>247</sup> Cfr. Henderson 1993 p. 310. Henderson analizza la “disobbedienza” delle figure comiche solo nei riguardi delle *élites* politiche e sociali; ma la cosa può essere vista anche nei riguardi di altre gerarchie, soprattutto quella divina, che risulta essere una proiezione delle gerarchie umane.

<sup>248</sup> Cfr. Corsini 1986 p.154: “Mentre il popolo e le autorità ateniesi reagirono, talora con durezza e crudeltà (si pensi al caso di paradigmatico di Socrate), contro le posizioni religiose di certi intellettuali, di nessun poeta comico ci risulta che sia stato perseguitato per oltraggio o vilipendio della religione di Stato o sia stato accusato, comunque, di empietà”.

PI- Prima di tutto bisogna dare un nome alla città,  
un nome grande e glorioso,  
e poi bisogna sacrificare agli dèi. (vv. 809-811)

ΠΕΙ— ἔγῳ δ' ἵνα θύσω τοῖσι καινοῖσιν θεοῖς  
τὸν ἱερέα πέμψοντα τὴν πομπὴν καλῶ.  
παῖ παῖ, τὸ κανοῦν αἴρεσθε καὶ τὴν χέρνιβα.

ΧΟΡΟΣ— ὁμορροθῶ, συνθέλω,  
συμπαραινέσας ἔχω  
προσόδια μεγάλα σεμνὰ προσιέναι θεοῖ—  
σιν, ἅμα δὲ προσέτι χάριτος ἔνε—  
κα προβάτιόν τι θύειν.

PI- Io chiamerò per sacrificare ai nuovi dèi  
il sacerdote che guiderà la processione.  
Servo, servo! Portate il canestro e l'acqua lustrale!

CORO- Concordo, acconsento,  
e, anzi, raccomando che agli dèi si innalzino  
grandi e sacri canti processionali,  
e contemporaneamente, per avere la loro grazia,  
si sacrifici una pecorella. (vv. 848-856)

Un sacrificio agli dèi viene celebrato in ogni fondazione, perché ogni nuova costruzione cambia la costituzione dell'universo e, in quanto tale, può essere garantita soltanto attraverso la sanzione divina<sup>249</sup>. La fondazione di Pisetero, però, è assolutamente particolare: essendo pensata e attuata in totale contrasto con l'ordine divino e contro gli dèi stessi, essa non ha bisogno del riconoscimento divino, e tanto meno di un sacrificio che assicuri la partecipazione delle divinità olimpiche alla realizzazione del progetto. Il rito che viene celebrato è dunque completamente in contrasto con quella che dovrebbe essere la sua funzione, di cercare il beneplacito e il favore divino per la nuova città che si appresta ad essere fondata. Quando Pisetero si ripresenta in scena, dopo aver compiuto *extra scaenam* il sacrificio, egli dice espressamente che il rito è andato a buon fine:

---

<sup>249</sup> Cfr. Graham 1983 pp. 25-28.

ΠΕΙ— τὰ μὲν ἱέρ' ἡμῖν ἔστιν, ὠρνιθες, καλά.

PI- Carissimi uccelli, i sacrifici sono di buon auspicio per noi. (v. 1118)

La battuta dell'eroe comico costituisce, senza dubbio alcuno, un autentico cortocircuito: secondo quanto annunciato, infatti, gli dèi acconsentirebbero alla fondazione di una città appositamente pensata e creata in funzione anti-dèi. È evidente che si tratta di uno stravolgimento del ruolo stesso del sacrificio, che in tal maniera non serve affatto a ricercare la simpatia degli dèi, ma funziona in maniera totalmente opposta, ovvero come una sorta di dimostrazione agli olimpi che l'uomo può mettere in atto qualcosa anche senza l'appoggio divino.

Oltre a ciò, non si comprende se il sacrificio sia celebrato per i nuovi dèi-uccelli<sup>250</sup>, oppure per i vecchi dèi olimpi, in quanto all'invocazione di Pisetero (θῦε τοῖς καινοῖς θεοῖς, v. 863) fa seguito una battuta del Coro, che sembra lasciar intendere che gli dèi a cui si sta sacrificando siano gli olimpi (vv. 898 sgg.)<sup>251</sup>; mentre prima dell'inizio del sacrificio, lo stesso Coro prorompe in una battuta in cui invita, entusiasmamente, a celebrare gli dèi (vv. 851 sgg.): quali siano questi dèi, ovvero se si tratti dei vecchi olimpi oppure delle nuove divinità alate, non viene neppure lontanamente specificato. Indubbiamente non avrebbe alcun senso che il protagonista, dopo aver proclamato la “guerra santa” contro gli dèi, con il preciso intento di “farli morire” di fame attraverso l'embargo dei sacrifici, presieda proprio ad un sacrificio in loro onore. D'altra parte, però anche ritenere che gli dèi chiamati in causa nel sacrificio siano gli uccelli non è questione priva di dubbi. Infatti, nell'elencare i vantaggi dei nuovi dèi rispetto ai vecchi<sup>252</sup>, Pisetero spiega come cambino radicalmente le modalità sacrificali (vv. 620-626), lasciando intendere che il sacrificio cruento, con vittima animale, viene abbandonato, mentre nella scena in questione viene celebrato appunto un sacrificio animale. Del resto, la vittima designata sembra essere una pecora (προβάτιόν τι θύειν, v. 856) e a conferma che si tratta proprio di una θυσία, di un rito che deve culminare con lo sgozzamento dell'animale, basti citare i vv. 1056-1057<sup>253</sup>, che rivelano il tipico divieto di mostrare in scena lo sgozzamento rituale, secondo un tabu religioso, che viene adombrato anche in altre commedie<sup>254</sup>.

<sup>250</sup> Per questo argomento vedi *infra*.

<sup>251</sup> Il Coro durante il rito invoca dei non meglio precisati “beati” (μάκαρος).

<sup>252</sup> Per questo argomento vedi *infra*.

<sup>253</sup> ΠΕΙ— ἀπίωμεν ἡμεῖς ὡς τάχιστ' ἐντευθενὶ  
θύσοντες εἴσω τοῖς θεοῖσι τὸν τράγον.

PI- Presto, andiamo via di qui!

Entriamo e sacrificiamo il capro agli dèi. (vv. 1056-1057)

<sup>254</sup> Qualcosa di molto simile avviene per esempio nella *Pace* (vv. 1020-1021). Si veda Arnott 1962 p. 54.

Se dunque si accettano i dubbi riguardo i destinatari del sacrificio e le difficoltà di integrare il rito sia con i nuovi dèi che con i vecchi, andrà vagliata una terza possibilità, ovvero che dietro il sacrificio di fondazione si celi, in realtà, un banchetto. Che ogni sacrificio comportasse un pasto, durante il quale venivano consumate le carni dell'animale, si è già avuto modo di osservare; che poi, a livello comico ogni sacrificio sia potenzialmente un banchetto festoso è fatto assodato.

Indizi che il rito possa essere inteso come esclusivamente finalizzato al pasto possono essere, per altro, alcune battute che si riferiscono esplicitamente in maniera materiale alla vittima, vista soltanto come carne macellata<sup>255</sup>: nel passaggio in questione si ironizza sulla quantità della carne e sul numero dei partecipanti al banchetto, quasi a voler razionare le parti, in quanto la vittima – un semplice capro – non può bastare a sfamare troppe persone.

Ovviamente non è un caso che proprio durante la fondazione della città degli uccelli venga a collocarsi un tale sacrificio-banchetto, dato che esso si trova ad essere caricato di un significato pregnante. La creazione di Nubicuculia prende avvio con un sacrificio che è a tutti gli effetti un non-sacrificio, in quanto non serve affatto a gettare un ponte tra sfera umana e sfera divina; anzi, proprio mentre gli olimpi vengono minacciati con la fame, con la sospensione delle offerte sacrificali, viene celebrato un sacrificio che li vede esclusi dalla distribuzione delle parti, in una sorta di tantalico supplizio. In questa maniera, la celebrazione per la fondazione diviene parte integrante del disegno costruito *ad hoc* contro gli dèi, costituendo una sorta di preludio a quella che sarà la situazione in seguito alla edificazione della città. Il rito è a tutti gli effetti un programmatico atto di forza, con cui l'eroe comico intende dare una dimostrazione di quanto sta per mettere in pratica. Il sacrificio è celebrato dal protagonista, da un uomo, per rimanere all'uomo (infatti, benché nominati nel rito, gli uccelli-dèi non ne sono assolutamente partecipi, bensì soltanto spettatori passivi), non crea comunicazione con gli dèi, ma anzi la esclude. Si tratta, insomma, di un consapevole e voluto atto di ὕβρις.

<sup>255</sup> Vv. 890-892:

ΠΕΙ– ἐπὶ ποῖον, ὦ κακόδαιμον, ἱερεῖον καλεῖς  
ἀλλαιέτους καὶ γύπας; οὐχ ὄρας ὅτι  
ἰκτίνος εἷς ἂν τοῦτό γ' οἴχοιθ' ἀρπάσας;

PI- Disgraziato! Per che razza di rito  
credi di invitare avvoltoi e aquile? Non vedi che basterebbe  
un nibbio soltanto a portare via tutto?

Vv. 897-900:

ΧΟ– [...] καλεῖν  
δὲ μάκαρας, ἕνα τινὰ μόνον, εἴ–  
περ ἰκανὸν ἔξετ' ὄψον.

CO- [...] invocherò i beati,  
ma uno soltanto, altrimenti non avrete abbastanza cibo.

## La nuova religione

Il disegno di Pisetero è molto più ampio di quanto possa sembrare. Dietro la fondazione di Nubicuculia, infatti, si cela l'intento di dare vita a un mondo a sé, diverso, non più regolato dalle vecchie gerarchie; insomma, un mondo nuovo, utopico, in cui i vecchi valori vengono stravolti e rimpiazzati da nuovi valori<sup>256</sup>.

Si tratta di una delle tante possibili declinazioni del paradigma del “paese della cuccagna” tanto caro alla commedia ἀρχαία, ovvero della carnevalizzazione, del ribaltamento dei ruoli, della sospensione delle norme della vita quotidiana che è una prerogativa assoluta del valore sociale e culturale della commedia greca<sup>257</sup>.

Tra le cose vecchie rimpiazzate dalle nuove ci sono anche gli dèi olimpi; infatti, il sacrificio di Pisetero dà avvio ad una nuova religione, con un nuovo pantheon, una nuova teogonia, un nuovo modo di accostarsi alla divinità.

I nuovi dèi sono gli uccelli, immortali e sempre viventi (τοῖς ἀθανάτοις ἡμῖν, τοῖς αἰὲν εὐοῦσιν, v. 688). Essi sono figli della stirpe di Eros<sup>258</sup>, i più vecchi fra le divinità (ὧδε μὲν ἔσμεν / πολὺ πρεσβύτατοι πάντων μακάρων ἡμεῖς, vv. 702-703), essendo stati generati prima degli olimpi. Infatti, la cosmogonia degli uccelli all'inizio di tutto, quali ἀρχαί, Chaos, Notte, Erebo e Tartaro (Χάος ἦν καὶ Νύξ Ἐρεβός τε μέλαν πρῶτον καὶ Τάρταρος εὐρύς, v. 693): Notte, nei recessi di Erebo, generò un uovo pieno di vento, dal quale uscì Eros (Ἐρέβους δ' ἐν ἀπείροσι κόλποις / τίκτει πρῶτιστον ὑπηνέμιον Νύξ ἢ μελανόπτερος ὦόν, / ἐξ οὗ περιτελλομένας ὥραις ἔβλασταν Ἐρως ὁ ποθεινός, vv. 694-696); Eros, a sua volta, unitosi a Chaos, diede origine alla stirpe degli uccelli (οὗτος δὲ Χάει πτερόεντι μιγείς μύχιος κατὰ Τάρταρον εὐρὺν / ἐνεόττευσεν γένος ἡμέτερον, καὶ πρῶτον ἀνήγαγεν εἰς φῶς, vv. 698-699).

È questa l'origine di ogni cosa, degli dèi e del mondo, secondo la cosmogonia cantata dal Coro nella parabasi; cosmogonia – o per meglio dire, ornitogonia – modellata su un *background* ben

---

<sup>256</sup> Esempio di questi nuovi valori che stravolgono i vecchi è la proclamazione di una sorta di manifesto del mondo degli uccelli, giocato sull'opposizione tra natura e cultura; si vedano i primi versi di tale illustrazione:

ΧΟ– ὅσα γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρὰ τῷ νόμῳ κρατούμενα,  
ταῦτα πάντ' ἐστὶν παρ' ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν καλά.  
εἰ γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρὸν τὸν πατέρα τύπτειν νόμῳ,  
τοῦτ' ἐκεῖ καλὸν παρ' ἡμῖν ἐστίν...

CO- Tutto ciò che da voi è considerato turpe per legge,  
qui da noi uccelli è considerato bello.  
Se da voi è in delitto picchiare il proprio padre,  
da noi invece è una cosa bella... (vv. 755-759)

<sup>257</sup> Cfr. Rösler 1991 pp.42 sgg.

<sup>258</sup> Per un'analisi della figura di Eros e della sua rilevanza all'interno di questa cosmogonia-ornitogonia si veda Zannini Quirini 1984 pp. 69-73.

noto, vale a dire il racconto esiodeo della nascita del mondo, anche se da quello la parabasi comica si discosta in più punti<sup>259</sup>, i maggiori dei quali sono la differenza nella presentazione dei quattro elementi primordiali e soprattutto la presenza dell'uovo pieno di vento<sup>260</sup>. Questo racconto mitico deve servire a legittimare le pretese degli uccelli di prendere il posto delle divinità olimpiche, quali nuovi dèi. Per questo scopo Pisetero convince i pennuti che un tempo erano proprio loro i detentori della divinità, tanto che Zeus e gli altri continuano ad avere come simboli di regalità proprio degli uccelli<sup>261</sup>; e – sottolinea il protagonista – quando, durante i sacrifici, vengono messe nelle mani delle statue delle divinità le viscere della vittima sacrificale<sup>262</sup>, gli uccelli si prendono questa parte prima del dio, in quanto spetta loro di diritto:

ΠΕΙ– ἴν' ὅταν θύων τις ἔπειτ' αὐτοῖς εἰς τὴν χεῖρ', ὡς νόμος ἔστιν,  
τὰ σπλάγχνα διδῶ, τοῦ Διὸς αὐτοὶ πρότεροι τὰ σπλάγχνα  
[λάβωσιν.

PI- Perché quando si sacrifica e, secondo l'uso,  
si mettono le viscere nelle mani degli dèi, gli uccelli se le prendono  
prima di Zeus. (vv. 518-519)

In questi versi sembra già di scorgere quale è la funzione che l'eroe comico intende assegnare agli uccelli, che è la stessa funzione che assume la fondazione di Nubicuculia nelle strategie della “guerra santa”, ovvero quella di intercettare le offerte. Nell'immaginario del protagonista, gli uccelli arrivano prima degli olimpi nell'accaparrarsi le viscere, lasciando così Zeus e i suoi a bocca asciutta.

Il nuovo pantheon ornitologico viene subito chiamato in causa nel sacrificio di fondazione della città; durante il rito vengono invocati tutti gli dèi alati (πτερίνοις θεοῖς, v. 903):

ΙΕΡΕΥΣ– εὐχεσθε Ἑστία ὀρνιθείῳ

<sup>259</sup> Già lo scoliaste notava le vistose differenze rispetto al modello e ammoniva a non correggere la narrazione comica sulla base di quella esiodea, in quanto la cosmogonia aristofanea è volutamente differente.

<sup>260</sup> Cfr. Hes. *Th.* vv. 116 sgg. Si vedano Mastromarco-Totaro 2006 *ad v.* 692 e Zannini Quirini 1984 pp. 69-70, in cui la presenza dell'uovo, assente invece in Esiodo, viene interpretata come testimonianza orfica.

<sup>261</sup> Vv. 514-516:

ΠΕΙ– ὃ δὲ δεινότατόν γ' ἔστιν ἀπάντων, ὁ Ζεὺς γὰρ ὁ νῦν βασιλεύων  
αἰετὸν ὄρνιν ἔστηκεν ἔχων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς βασιλεὺς ὤν.  
ἢ δ' αὖ θυγάτηρ γλαυχ', ὁ δ' Ἀπόλλων ὥσπερ θεράπων ἱέρακα.

PI- La cosa più importante è che Zeus, che in questo momento è il re,  
si erge come re, avendo sulla testa, quale simbolo di regalità, un'acquila.  
E sua figlia ha una civetta, mentre Apollo ha come servo un avvoltoio.

<sup>262</sup> Per l'uso di porre le viscere della vittima, o altri tipi di offerte, nelle mani delle statue delle divinità, si vedano Dunbar 1995 *ad v.* 518-19 e Sommerstein 1987 *ad loc.*

καὶ ἰκτίνω ἔστιούχῳ  
καὶ ὄρνισιν Ὀλυμπίοις καὶ Ὀλυμπίαισι  
πάσι καὶ πάσησι.

ΠΕΙ— ὦ Σουνιέρακε, χαῖρ', ἄναξ Πελαργικέ.

ΙΕΡ— καὶ κύκνω Πυθίῳ καὶ Δηλίῳ  
καὶ Λητοῖ Ὀρτυγομήτρῳ  
καὶ Ἀρτέμιδι Ἀκαλανθίδι

ΠΕΙ— οὐκέτι Κολαινίς, ἀλλ' Ἀκαλανθίς Ἄρτεμις.

ΙΕΡ— καὶ φρυγίλῳ Σαβαζίῳ  
καὶ στρουθῷ μεγάλη  
μητρὶ θεῶν καὶ ἀνθρώπων

ΠΕΙ— δέσποινα Κυβέλη στρουθέ, μήτερ Κλεοκρίτου.

SACERDOTE- Pregate Estia degli uccelli  
e il Nibbio protettore del focolare  
e gli Uccelli Olimpici e Olimpie,  
tutti e tutte...

PI- O Sparviero del Sunio, salve, signore Pelargico!

SA- ...e il Cigno Pizio e Delio,  
e Latona, madre delle quaglie,  
e Artemide Cardellina...

PI- Non più Colenide è Artemide, bensì Cardellina!

SA- ...e il Fringuello Sabazio,  
e la Struzza, Grande Madre,  
degli dèi e degli uomini...

PI- Signora Cibele Struzza, madre di Cleocrito! (vv. 864-876)

Il meccanismo di questa preghiera è molto semplice: lo schema è quello di una normale preghiera, ma ad ogni divinità olimpica viene sostituito un uccello, al quale viene poi assegnato un altisonante appellativo divino<sup>263</sup>: questi dèi-uccelli costituiscono il pantheon degli uccelli olimpici<sup>264</sup>.

Estia, signora del focolare, a cui tradizionalmente spettava la prima menzione nei sacrifici<sup>265</sup>, viene invocata per prima, con l'epiteto di "signora degli uccelli": nella nuova creazione non può mancare

<sup>263</sup> Cfr. scolio *ad loc.*: ἔμιξε δὲ καὶ τὰ ἐπίθετα τῶν θεῶν τοῖς ὀρνέοις.

<sup>264</sup> Si veda Lebeau 2002-2003 p. 133.

<sup>265</sup> Cfr. Dunbar 1995 *ad v.* 864-5 e Sommerstein 1987 *ad v.* 864.

un uccello-Estia. Insieme viene nominato il nibbio, “protettore del focolare”, che rimpiazza così Zeus; è infatti il re degli dèi ad essere comunemente appellato ἔστιουχος, in coppia con Estia<sup>266</sup>. Lo sparviero del Sunio è il nuovo Poseidone: il vocativo Σουνιέρρακε fa il verso al tipico epiteto del dio, Σουνιάρρατος, che deriva dalla presenza di un tempio a lui dedicato proprio sul promontorio del Sunio<sup>267</sup>. Il cigno Pizio e Delio altri non è che l’uccello sostituto di Apollo; il cigno era associato al culto del dio come animale sacro: Aristofane non fa altro che sostituire al dio il volatile a lui sacro. Latona viene detta “madre delle quaglie” ( o “quaglia madre”)<sup>268</sup>, in quanto, nella tradizione mitologica, partorì Apollo sull’isola di Delo, detta anche Ortigia<sup>269</sup>, il cui nome deriverebbe appunto da ὄρτυξ, “quaglia”<sup>270</sup>. Artemide è invocata come “cardellina”, Ἀκαλανθίς<sup>271</sup> per assonanza con Κολανίς, uno degli epiteti rituali della dea<sup>272</sup>. Accanto a queste divinità olimpiche, o per meglio dire degli uccelli olimpici, vengono nominate due divinità straniere e anche a queste vengono associati caratteristiche ed epiteti ornitologici. Sabazio, divinità frigia simile a Dioniso e spesso a lui assimilata<sup>273</sup>, è chiamato “fringuello”, φρυγίλος<sup>274</sup>, per assonanza con Φρύξ (“della Frigia”), mentre Cibele viene assimilata allo struzzo, in quanto esso è il più grande tra gli uccelli così come la dea è la μεγάλη μήτηρ, la Grande Madre degli dèi<sup>275</sup>. Sulla effettiva realtà di questo nuovo pantheon, se cioè esso sia davvero sostituibile a quello olimpico, e sulla loro reale divinità gli uccelli nutrono non pochi dubbi; ed è necessaria una grande opera di convincimento da parte di Pisetero. Innanzitutto gli uccelli pongono il problema delle ali: come potranno essere ritenuti divini i volatili, dato che hanno le ali e volano? E qui comincia il lavoro di persuasione dell’eroe comico, secondo il quale questo problema non sussiste, visto che anche altri dèi, olimpici, hanno le ali: come esempi vengono citati Ermes, Nike, Eros e Iride<sup>276</sup>.

<sup>266</sup> Cfr. Sommerstein 1987 *ad v.* 865 e Zanetto 1987 *ad loc.*

<sup>267</sup> Cfr. Dunbar 1995 *ad v.* 868.

<sup>268</sup> Per l’identificazione dell’uccello ὄρτυγομήτρα si veda Arnott 2007 *s. v.*

<sup>269</sup> Cfr. Schmidt 1942 col. 1520. Si noti che nello pseudo-omerico *Inno ad Apollo (h. Hom. Ap., 16)* l’isola Ortigia è chiaramente tenuta distinta dall’isola di Delo, dato che vengono considerate come due località diverse. Tale distinzione, tuttavia, sembra essere attiva solo ed esclusivamente nell’*Inno*, mentre altre fonti fanno coincidere Ortigia e Delo.

<sup>270</sup> Cfr. LSJ *s. v.*

<sup>271</sup> Si veda Arnott 2007 *s. v.* Akalanthis.

<sup>272</sup> Cfr. Sommerstein 1987 e Zanetto 1987 *ad loc.*; si veda anche lo scolio *ad loc.*

<sup>273</sup> Cfr. Dunbar 1995 *ad v.* 873-5 e Zanetto 1987 *ad loc.*

<sup>274</sup> Si veda Arnott 2007 *s. v.* Phrygilos.

<sup>275</sup> Cfr. scolio *ad loc.*

<sup>276</sup> Vv. 571-575:

XO— καὶ πῶς ἡμᾶς νομιούσι θεοὺς ἄνθρωποι κούχι κολιοῦς,  
οἱ πετόμεσθα πτέρυγας τ’ ἔχομεν;  
ΠΕΙ— ληρεῖς· καὶ νῆ Δί’ ὃ γ’ Ἐρμῆς  
πέτεται θεὸς ὦν πτέρυγας τε φορεῖ, κάλλοι γε θεοὶ πάνυ πολλοί.  
αὐτίκα Νίκη πέτεται πτερύγοιν χρυσαῖν καὶ νῆ Δί’ Ἔρωσ γε·  
Ἴριν δέ γ’ Ὀμηρος ἔφασκ’ ἰκέλην εἶναι τρήρωνι πελείη.

CO- E come potranno gli uomini crederci dèi e non cornacchie?  
Voliamo e abbiamo le ali...

Anche in seguito, durante la celebrazione del sacrificio di fondazione, il Coro sembra non aver compreso appieno il ruolo a cui sono chiamati gli uccelli: in una battuta (vv. 851-856) risuona chiaramente l'invito a celebrare gli dèi, lasciando intendere, con tutta probabilità, che si tratta degli dèi olimpi: infatti, se il Coro fosse convinto dello statuto divino degli uccelli non ci sarebbe motivo di parlare in terza persona<sup>277</sup>. Allo stesso modo, l'invocazione ai beati (καλεῖν / δὲ μάκαρας, vv. 897-898) è in terza persona: solo e soltanto alla fine gli uccelli paiono essere persuasi, tanto che il Coro può concludere il sacrificio di fondazione con un'esclamazione convinta, questa volta in prima persona:

ΧΟ– ἤδη ἴμοι τῶ παντόπτα  
καὶ παντάρχα θνητοὶ πάντες  
θύσουσ' εὐκταίαις εὐχαῖς.

CO- Ormai a me, che tutto vedo,  
che tutto comando, i mortali tutti  
offriranno sacrifici, con preghiere benauguranti. (vv. 1058-1060)

Questi versi sembrano indicare l'onnipotenza degli uccelli che si pongono come nuove divinità; ma è il caso di notare che, nel persuadere i volatili riguardo al loro nuovo *status*, Pisetero usa come termine di paragone proprio quelle divinità olimpiche che egli cerca di detronizzare: ciò significa che mentre la divinità degli olimpi è accertata e sicura, quella degli uccelli, tutt'altro che scontata, deve comunque mettersi sulla scia degli olimpi e, in un certo senso, specchiarsi nella divinità di quelli,

---

PI- Sciocchezze! Per Zeus, anche Hermes,  
pur essendo un dio, vola e ha le ali, ed è così anche per molti altri dèi!  
Per esempio Nike vola con due ali d'oro e anche Eros, per Zeus!  
E Omero diceva che Iride è simile ad una trepida colomba.

<sup>277</sup> Il Coro, infatti, lancia l'ordine di celebrare gli dèi, senza però fare alcuna menzione relativa a quali dèi ci si riferisca. Sembra quindi quanto meno inverosimile interpretare la battuta leggendovi l'intenzione da parte degli uccelli di autocelebrarsi. Le difficoltà di dare una lettura priva di dubbi del passaggio in questione sono già emerse a proposito dell'analisi del sacrificio di fondazione, in merito al quale si è cercato di capire quali fossero le divinità cui intendesse essere rivolto il rito: per cui si veda *supra*. Per comodità, tuttavia, viene riportato nuovamente, qui di seguito, il passo in questione, in cui il Coro si dice d'accordo sulla necessità di celebrare dei non meglio precisati dèi:

ΧΟ– ὁμοροθῶ, συνθέλω,  
συμπαραινέσας ἔχω  
προσόδια μεγάλα σεμνὰ προσιέναι θεοῖ–  
σιν, ἅμα δὲ προσέτι χάριτος ἔνε–  
κα προβάτιόν τι θύειν.

CO- Concordo, acconsento,  
anzi, raccomando  
che agli dèi si innalzino grandi e sacri canti processionali  
e insieme, per avere la loro grazia,  
si sacrifici una pecorella. (vv. 851-856)

quasi per imitazione. Inoltre, gli uccelli stessi sembrano invocare quegli dèi nella preghiera che precede il sacrificio di fondazione.

Tutto ciò spinge verso una doverosa considerazione sulla posizione degli uccelli; la questione è se essi siano realmente divinità alternative a Zeus e ai suoi pari, se siano sullo stesso piano, oppure se le cose stiano diversamente. Innanzitutto, va sottolineato il fatto che gli uccelli divinizzati non cancellano le divinità olimpiche, le quali non cessano affatto di esistere, ma, anzi, rivendicano la propria superiorità rispetto ai volatili, dei quali non vogliono riconoscere per nulla il carattere divino. Esempio di quanto appena detto è lo scambio di battute fra Iride e Pisetero:

ΙΡΙΣ— ἐγὼ πρὸς ἀνθρώπους πέτομαι παρὰ τοῦ πατρὸς  
φράσουσα θύειν τοῖς Ὀλυμπίοις θεοῖς  
μηλοσφαγεῖν τε βουθύτοις ἐπ' ἑσχάραις  
κνισᾶν τ' ἄγυιάς.

ΠΕΙ— τί σὺ λέγεις ; ποίοις θεοῖς ;

ΙΡ— ποίοισιν; ἡμῖν, τοῖς ἐν οὐρανῷ θεοῖς.

ΠΕΙ— θεοὶ γὰρ ὑμεῖς ;

ΙΡ— τίς γάρ ἐστ' ἄλλος θεός;

ΠΕΙ— ὄρνιθες ἀνθρώποισι νῦν εἰσιν θεοί,  
οἷς θυτέον αὐτούς, ἀλλὰ μὰ Δί' οὐ τῷ Δίί.

IRIDE- Io volo dagli uomini, con un messaggio da parte di mio padre,  
per dire loro di sacrificare agli dèi olimpi  
e di sgozzare pecore sugli altari su cui si sacrificano le vittime  
e di riempire le strade col fumo delle vittime.

PI- Che dici? A quali dèi?

IR- A quali? Ma a noi naturalmente! Agli dèi del cielo.

PI- E voi sareste dèi?!

IR- Perché? Ci sono altri dèi?

PI- D'ora innanzi per gli uomini gli dèi sono gli uccelli  
e a loro devono sacrificare, non a Zeus! (vv. 1230-1237)

Questi versi, inoltre, mostrano come gli uccelli non siano delle vere e proprie divinità, alternative agli olimpi, ma come sia sufficiente che gli uomini li credano tali. Similmente, quando invia un araldo presso i mortali, per annunciare loro di offrire sacrifici agli uccelli, Pisetero rivela come le

divinità olimpiche non vengano cancellate, ma come semplicemente basti che esse smettano di ricevere offerte; offerte che, nei piani dell'eroe comico, devono essere trasferite dalle vecchie divinità agli uccelli:

ΠΕΙ— τοῖς δ' ἀνθρώποις ὄρνιν ἕτερον πέμψαι κήρυκα κελεύω,  
ὡς ὀρνίθων βασιλευόντων θύειν ὄρνισι τὸ λοιπόν,  
κᾶπειτα θεοῖς ὕστερον αὔθις· προσνειμάσθαι δὲ πρεπόντως  
τοῖσι θεοῖσιν τῶν ὀρνίθων ὅς ἂν ἀρμόττη καθ' ἕκαστον·  
ἦν Ἄφροδίτῃ θύῃ, κριθὰς ὄρνιθι φαληρίδι θύειν·  
ἦν δὲ Ποσειδῶνί τις οἶν θύῃ, νήττη πυροῦς καθαγίζειν·  
ἦν δ' Ἑρακλέει θύῃσι, λάρω ναστοῦς θύειν μελιτοῦντας·  
κᾶν Διὶ θύῃ βασιλεῖ κριόν, βασιλεύς ἔστ' ὄρχιλος ὄρνις,  
ὧ πρότέρω δεῖ τοῦ Διὸς αὐτοῦ σέρφον ἐνόρχην σφαγιάζειν.

PI- Vi consiglio di mandare un altro uccello come araldo presso gli uomini, così che annunci loro che, dal momento che sono gli uccelli a regnare, d'ora in poi devono sacrificare agli uccelli, e solo secondariamente, casomai, agli dèi. E sarà attribuito agli dèi, a ciascuno, l'uccello che meglio gli si adatta.

Se si sacrifica ad Afrodite, bisogna offrire dell'orzo allo smergo;  
se uno sacrifica una pecora a Poseidone, deve offrire del grano all'anatra;  
se si sacrifica qualcosa ad Eracle, bisogna offrire al gabbiano

[delle torte di miele;

e se si sacrifica un ariete a Zeus re, allora l'uccello re è lo scricciolo  
e a lui per primo, prima ancora dello stesso Zeus, bisogna sgozzare

[un moscerino non castrato. (vv. 561-569)

Nel passo agisce un gioco comico di associazione tra una divinità e un uccello che, per qualche motivo, può essere accostato ad un dato dio (προσνειμάσθαι δὲ πρεπόντως / τοῖσι θεοῖσιν τῶν ὀρνίθων ὅς ἂν ἀρμόττη καθ' ἕκαστον, vv. 563-564); l'offerta alla divinità deve essere preceduta, se non sostituita, da un'offerta ai volatili. Così, chi vuole sacrificare ad Afrodite deve prima offrire dell'orzo allo smergo (φαληρίς<sup>278</sup>): in questo caso il legame tra il volatile e la divinità è garantito dal nesso comico tra Afrodite, dea dell'amore, e il nome φαληρίς, connesso per assonanza con

<sup>278</sup> Si veda Arnott 2007 s. v.

φαλῆς, il fallo<sup>279</sup>; per di più, l'orzo abbrustolito era considerato afrodisiaco<sup>280</sup>, quindi di facile consonanza con la dea. Il fatto che l'anatra sia un uccello acquatico suggerisce il legame con Poseidone, mentre il collegamento tra Eracle e il gabbiano è realizzato sulla base della proverbiale insaziabilità che caratterizza sia l'uccello che il personaggio mitologico. A Zeus viene accostato lo scricciolo (ορχίλος<sup>281</sup>); questo volatile, tradizionalmente, era chiamato βασιλεύς<sup>282</sup>, per cui risulta chiaro il legame con il re degli dèi, ma oltre a ciò, l'accostamento può essere dettato dall'assonanza fra ὀρχίλος e ὄρχις ("testicolo"), che richiamerebbe in tal modo la notissima serie di adulteri ascritti a Zeus<sup>283</sup>; di sicuro inoltre c'è l'intento di preparare il verso seguente, con la designazione della vittima ideale per lo scricciolo: se a Zeus si sacrifica un montone, all'uccello a lui connesso si dovrà sgozzare un moscerino non castrato, secondo la norma rituale che prevede che le vittime debbano essere non mutilate<sup>284</sup>.

Come ha notato la Dunbar<sup>285</sup>, l'ordine di sacrificare agli uccelli in primo luogo e solo in un secondo momento agli dèi, è una delle tipiche sviste aristofanee riguardo alla trama della vicenda, in quanto contrasta palesemente con il progetto di "affamare" gli olimpi, dal momento che in questo passo non viene fatto divieto assoluto di sacrificare in onore degli dèi, bensì viene soltanto anteposto come prioritario il sacrificio agli uccelli. Al di là della contraddizione, il passo è utile al fine di poter dare un giudizio riguardo la reale o presunta o pretestuosa divinità degli uccelli.

Gli uccelli sembrano non godere di statuto divino o comunque paiono essere non assimilabili agli dèi olimpi. Il fatto che le offerte agli dèi non vengano vietate, ma soltanto messe in secondo piano rispetto a quelle devolute agli uccelli non toglie nulla alla divinità degli olimpi, così come non prova che i volatili siano realmente i nuovi dèi. Semplicemente, i sacrifici agli dèi vengono ad essere sostituiti da sacrifici agli uccelli. L'operazione compiuta dall'eroe comico, dunque, consisterebbe nel frapporre gli uccelli tra gli uomini e gli olimpi, tra la terra e il cielo, tra la sfera umana e la sfera propriamente divina, così da formare una sorta di schermo, al fine di eclissare gli dèi, quelli veri. Non ha alcuna importanza se gli uccelli non sono veramente divini: quello che conta è che, nel rivolgersi verso il cielo, i fedeli mortali non guardino alla stirpe di Zeus.

In tal modo la nuova religione svolge la medesima funzione svolta dalla fondazione di Nubicuculia, diventando quasi un completamento di essa; come la costruzione sulle nuvole intercetta il fumo delle vittime che sale verso gli dèi, così gli uccelli, ricevendo onori divini e offerte sacrificali,

---

<sup>279</sup> Cfr. scolio *ad loc.* e Henderson 1975 pp. 112-113.

<sup>280</sup> Cfr. scolio *ad loc.*

<sup>281</sup> Si veda Arnott 2007 *s. v.*

<sup>282</sup> Cfr. Dunbar 1995 e Sommerstein 1987 *ad v.* 568.

<sup>283</sup> Cfr. Mastromarco-Totaro 2006 e Zanetto 1987 e scolio *ad loc.*

<sup>284</sup> Cfr. *Schol. in Aristoph., Ach.* 785.

<sup>285</sup> (1995) commento *ad v.* 562-9.

impediscono che queste giungano fino agli olimpi. È proprio questa la funzione degli uccelli olimpi: oscurare i vecchi dèi dell'Olimpo.

## Religioni a confronto

Si è visto come, nella costruzione di Pisetero, gli uccelli vengano fisicamente a fraporsi fra uomini e dèi. Venendosi a trovare proprio in mezzo alle due sfere, umana e divina, non sulla terra come gli uomini né sopra il cielo come gli olimpi, essi sono più vicini agli uomini di quanto non lo sia Zeus, per una semplice ragione “geografica”. Quest’idea di maggiore vicinanza agli uomini è il primo elemento di un confronto tra la vecchia e la nuova religione, che viene portato avanti e profusamente discusso dal protagonista; inizialmente è il Coro degli uccelli ad indicare il primo punto della superiorità delle nuove divinità:

ΧΟ— ἦν οὖν ἡμᾶς νομίσητε θεούς,  
ἔξετε χρῆσθαι μάντεσι Μούσαις  
αὔραις, ὥραις, χειμῶνι, θέρει,  
μετρίῳ πνίγει· κούκ ἀποδράντες  
καθεδούμεθ’ ἄνω σεμνυόμενοι  
παρὰ ταῖς νεφέλαις ὥσπερ χῶ Ζεὺς·  
ἀλλὰ παρόντες δώσομεν ὑμῖν  
αὐτοῖς, παισίν, παίδων παισίν,  
πλουθυγίειαν, βίον, εἰρήνην,  
νεότητα, γέλωτα, χορούς, θαλίας  
γάλα τ’ ὀρνίθων.

CO- Se dunque crederete che noi siamo dèi,  
avrete in noi Muse profetiche,  
per i venti, per le stagioni, per l’inverno, l’estate  
e le mezze stagioni... E non scapperemo  
per andare a sederci altezzosi  
su, tra le nuvole, come fa Zeus;  
ma vi staremo vicini e daremo a voi,

ai vostri figli e ai figli dei figli  
ricchezza, salute, pace,  
giovinezza, riso, danze, feste...  
e latte di gallina. (vv. 723-734)

I rappresentanti del vecchio credo vengono dipinti con caratteristiche di superbia e alterigia nei confronti degli uomini; la nuova religione, invece, presenta delle divinità che non rifuggono lontano<sup>286</sup>, ma che sono vicine e presenti sempre; per di più, possono garantire la profezia che era propria delle Muse, segnalando i venti e le stagioni<sup>287</sup>. La vicinanza, poi, si traduce in immediati vantaggi per gli uomini: si tratta di vantaggi astratti (salute e pace), ma anche soprattutto – come sempre in commedia – di benefici materiali e concreti (ricchezza, riso, danze e feste), che stigmatizzano una sorta di ideale paradiso, di paese della cuccagna; l'assenza di limiti e la estrema disponibilità di mezzi che questo mondo immaginario comporta è ben sintetizzata nell'espressione finale del Coro: i benefici saranno talmente tanti che i beneficiati li avranno addirittura a noia (ὥστε παρέσται / κοπιᾶν ὑμῖν ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν, vv. 734-735). Tutto ciò, però, a patto di credere che gli uccelli siano dèi, o meglio, “come dèi”:

ΠΕΙ– ἦν δ' ἠγῶνται σὲ θεόν, σὲ βίον, σὲ δὲ Γῆν, σὲ Κρόνον, σὲ Ποσειδῶ  
ἀγάθ' αὐτοῖσιν πάντα παρέσται.

PI- Se credono che siete dèi, che siete la vita, che siete la Terra, Crono,  
[Poseidone,  
allora avranno ogni bene. (vv. 586-587)

I vantaggi, dunque, giungono agli uomini dalla vicinanza degli uccelli, che è naturale, come naturale è, del resto, la lontananza degli olimpi, per loro stessa natura trascendenti<sup>288</sup>; ed è proprio

---

<sup>286</sup> Si noti che l'idea degli dèi che rifuggono lontano dai mortali era già stata espressa nella *Pace* (vv. 198 sgg.), dove si diceva che Zeus e i suoi avevano abbandonato l'Olimpo per andare a vivere più in alto, il più lontano possibile dagli uomini, perché disgustati da essi.

<sup>287</sup> In questo passaggio, il raffronto tra vecchi e nuovi dèi è giocato sul fatto che gli uccelli, con i loro cicli migratori legati alla stagionalità, possono annunciare l'arrivo delle varie stagioni, dato che è possibile connettere la presenza di un dato uccello con una determinata stagione. Secondo la Dunbar (1995, commento *ad v.* 725), il passaggio ulteriore è costituito dalla personificazione degli uccelli stessi con le stagioni (per es. rondine = primavera). Sommerstein (1987, commento *ad v.* 724-5), invece, intende diversamente: interpreta la connessione uccelli-stagioni come un esplicito riferimento alla superiorità dei volatili nell'arte mantica; gli uccelli, infatti, sono consultabili sempre, in ogni stagione, mentre certi centri oracolari rimangono chiusi nella stagione invernale.

<sup>288</sup> Cfr. Paduano 1973 p. 130: “la lontananza dall'uomo esprime in termini affettivi la trascendenza, cioè l'appartenenza della divinità ad un mondo diverso”.

per il fatto di non essere trascendenti che gli uccelli sono vicini agli uomini; ma è altrettanto vero che proprio per questo motivo essi non sono dèi, ma devono essere ritenuti “come dèi”.

I vantaggi della nuova religione non si esauriscono in una maggiore vicinanza dei volatili rispetto ai remoti dèi olimpi; anche le modalità del culto sono interessate dalla novità:

EYE– αἰβοῖ, πολλῶ κρείττους οὔτοι τοῦ Διὸς ἡμῖν βασιλεύειν.

ΠΕΙ– οὐ γὰρ πολλῶ ;

πρῶτον μὲν γ’ οὐχὶ νεῶς ἡμᾶς  
οἰκοδομεῖν δεῖ λιθίνους αὐτοῖς,  
οὐδὲ θυρῶσαι χρυσαῖσι θύραις,  
ἀλλ’ ὑπὸ θάμνοις καὶ πρινιδίοις  
οἰκήσουσιν. τοῖς δ’ αὖ σεμνοῖς  
τῶν ὀρνίθων δένδρον ἔλασ  
ὁ νεῶς ἔσται. κούκ εἰς Δελφοὺς  
οὐδ’ εἰς Ἄμμων’ ἐλθόντες ἐκεῖ  
θύσομεν, ἀλλ’ ἐν ταῖσιν κομάροις  
καὶ τοῖς κοτίνοις στάντες, ἔχοντες  
κριθάς, πυροὺς εὐξόμεθ’ αὐτοῖς  
ἀνατείνοντες τῷ χεῖρ’ ἀγαθῶν  
διδόναι τὸ μέρος· καὶ ταῦθ’ ἡμῖν  
παραχρῆμ’ ἔσται  
πυροὺς ὀλίγους προβαλοῦσιν.

EV- Magnifico! Questi, per noi, sono di gran lunga meglio di Zeus!

PI- Vero, no?

Innanzitutto non dobbiamo costruire  
templi in pietra per loro,  
né chiuderli con porte dorate,  
ma abiteranno nei cespugli e tra i lecci;  
i più venerandi tra gli uccelli avranno un albero d’ulivo come tempio.  
E per fare sacrifici non dovremo andare  
né a Delfi né ad Ammone,  
ma stando in piedi tra corbrzzoli e ulivi selvatici,  
con orzo e grano li pregheremo, a mani tese,

di darci un po' di bene.

E immediatamente avremo quanto vogliamo,

semplicemente gettando loro un po' di grano. (vv. 610-626)

In questi versi si contrappongono due realtà culturali completamente diverse: da una parte la grandiosità esteriore dell'apparato religioso tradizionale, dall'altra l'estrema semplicità della nuova religione; da una parte dispendiosità, dall'altra austerità. Il ritratto che emerge della nuova liturgia è quello di un culto straordinariamente semplice, mentre il rapporto con il divino appare improntato ad una grande naturalezza.

Rispetto alla vecchia religione, sembra di poter notare anche un accenno ad una riforma riguardo al sacrificio. Per accostarsi ai nuovi dèi non saranno più necessari grandi e dispendiosi sacrifici, ma basterà gettare qualche chicco di grano o di orzo per avere in cambio dei benefici. Tale riforma in senso naturalistico della liturgia, dunque, non cancella affatto la base utilitaristica del sacrificio greco, fondato sul *do ut des*, visto che comunque si prospetta un'offerta per ricevere in cambio la grazia; ma, a quanto sembra, la riforma sovverte quello che è il centro del sacrificio greco: infatti, sembra cambiare il sistema basato sull'uccisione di una vittima, a favore di offerte incruente, costituite essenzialmente da cereali<sup>289</sup>. Se questo ad un primo sguardo può risultare normale in una religione che ha come divinità degli uccelli, a cui dunque non si confarebbe un'alimentazione carnea, ma a cui si addice perfettamente l'offerta di granaglie, lascia invece perplessi riguardo ad alcuni specifici particolari, riguardanti le modalità dell'offerta.

È innanzitutto degno di nota il fatto che l'offerta devoluta agli uccelli non passi attraverso il fuoco; infatti, nei normali sacrifici greci, la parte che spetta agli dèi viene interamente bruciata sull'altare, affinché giunga a destinazione sottoforma di fumo<sup>290</sup>, in quanto è proprio la distinzione fra cibo solido e fumo a garantire la differenza tra le parti che spettano agli uomini e quelle che invece spettano agli dèi, definendo in tal modo la separazione tra uomo e dio. Allora, l'offerta agli uccelli non è un vero sacrificio, in quanto ciò che viene offerto alla divinità è dato così com'è, senza passare attraverso il fuoco e senza subire la trasformazione in fumo; inoltre, il fatto che gli uccelli ricevano un'oblazione materiale, solida, può essere una riprova della loro soltanto presunta divinità<sup>291</sup>.

Ma c'è un altro elemento da tenere in considerazione: la riforma sacrificale così annunciata, o perlomeno sottesa, non viene assolutamente rispettata nel sacrificio di fondazione della città (poco

---

<sup>289</sup> Questi tratti sono molto vicini all'ideologia dell'orfismo, che si pone in netto e irriducibile contrasto con la prassi della θυσία e del sacrificio cruento che comporta alimentazione carnea (cfr. Detienne 1982b pp. 12-13). L'argomento verrà sviluppato nel paragrafo seguente, per cui vedi *infra*.

<sup>290</sup> Θύω infatti significa primariamente "consumare attraverso il fuoco"; cfr. Casabona 1966 pp. 69 sgg.

<sup>291</sup> Per questo vedi *supra*.

più di 200 versi dopo), che – come abbiamo avuto modo di osservare – è senza ombra di dubbio una θυσία. Tra l'altro, si era visto come quel rito privilegiasse l'aspetto materiale e gastronomico, diventando a tutti gli effetti un banchetto più che un sacrificio. Ci si può allora interrogare sui concreti vantaggi rappresentati dalla nuova religione; ci si può chiedere fino a che punto il nuovo sistema religioso, che pur assicura un rapporto più semplice e naturale con il divino e che pur consente una più austera liturgia, sia migliore per l'uomo. Certo, il sacrificio agli olimpi è più dispendioso e richiede una fastosità particolare, ma comporta anche un ricco pasto per i partecipanti, che possono banchettare con la carne della vittima; il sacrificio agli uccelli, invece, non ha nulla di tutto ciò.

Se dunque la nuova religione è davvero migliore della vecchia, tradizionale, presenta però un limite ben preciso, vale a dire l'immediato vantaggio gastronomico che era garantito all'uomo nei sacrifici celebrati in onore degli olimpi. Certo, la nuova modalità sacrificale costituisce un necessario risvolto dell'interdizione dei sacrifici agli dèi con la quale Pisetero intende affamare Zeus e i suoi; ma osservata dal punto di vista degli offerenti rischia di diventare un'arma a doppio taglio.

## Pisetero e Orfeo

Parlando della cosmogonia cantata nella parabasi (vv. 693 sgg.), si era visto, anche se solo di sfuggita, come questa contenesse elementi che potevano essere considerati orfici. In effetti, la teogonia che Aristofane presenta si differenzia in più punti dalla più nota teogonia tradizionale, quella esiodea, mentre sembra accostarsi a posizioni e teorie orfiche sulla nascita degli dèi e del mondo<sup>292</sup>. Ovviamente l'intento del poeta è quello di creare qualcosa che si adatti il più possibile

---

<sup>292</sup> Innanzitutto è necessario dire che il testo di Aristofane, seppur condizionato da intenti comici, è ritenuto la più antica testimonianza di cosmogonia orfica in nostro possesso, essendo le altre testimonianze tutte posteriori al IV secolo a. C. Il materiale orfico circolava probabilmente in diverse raccolte, come mostra un'affermazione del neoplatonico Damasco (*De Princ.* 123-124), che distingue tre diverse teogonie orfiche, vale a dire la eudemea, la ieronimiana e la rapsodica (cfr. Ricciardelli Apicella 1993 p. 34); a queste va senz'altro aggiunta la teogonia del Papiro di Derveni (rinvenuto nel 1962); inoltre si possono mettere nell'elenco anche altri testi, di tradizione indiretta (cfr. West 1993 pp. 81-83). Per cui, si può affermare che i miti orfici, al pari della tradizione mitologica greca, si presentano nella forma di "varianti" (cfr. Scarpi 2004 p. 627-628).

Ciò che caratterizza questi poemi è la base più o meno comune riguardo le entità primordiali che stanno all'origine del mondo; queste figure divine che originano tutto sono soggette ad una sistemazione differente rispetto a quella esiodea. Nelle cosmogonie orfiche occupano solitamente un ruolo centrale Notte ed Eros (cfr. West 1993 pp. 83 sgg.), che, invece, sono del tutto marginali in Esiodo. Centrale per gli orfici è altresì la generazione di un uovo, dal quale esce appunto Eros, figura che ha molti nomi, tra cui Fanes e Protogono, nome che rivela in pieno la primordialità di quest'essere (cfr. West 1993 pp. 83 e 212-213; Ricciardelli Apicella 1993 p. 46. Si veda anche Pardini 1993 pp. 54 sgg. riguardo l'identità fra Eros e Fanes). Eros-Fanes, che dà origine a tutta una serie di dèi, viene descritto avente ali d'oro; lo stesso avviene nel verso aristofaneo (v. 697), in cui il dio "risplende per le sue ali dorate sul dorso" (στίλβων νῶτον

alla vicenda inscenata e all'ambito comico, senza tralasciare ovviamente quella che è la natura degli uccelli (da qui l'introduzione dell'uovo e delle divinità alate), ma sembra di poter sostenere con West, a ragione, che tali motivi furono scelti, e non già inventati da Aristofane<sup>293</sup>, all'interno di un patrimonio conosciuto di cosmogonie orfiche. L'operazione compiuta dal poeta è dunque quella di fondare la descrizione del mondo alternativo creato da Pisetero proprio su un'ideologia che si presenta come alternativa rispetto a quella tradizionale della *πολις*; e nel proporre un mondo alternativo, ai margini della realtà civica usuale, viene fatto uso di un pensiero che era relegato ai margini della cultura ufficiale<sup>294</sup>.

Oltre alla cosmogonia, è possibile ravvisare altri punti di contatto con il fenomeno dell'orfismo. Si può iniziare notando banalmente la presenza di una caratteristica che accomuna Pisetero a quel mitico personaggio di Orfeo, sotto il cui nome sono passate dottrine e teogonie, a cui ci si riferisce appunto con l'etichetta di "orfiche"; come il leggendario citaredo incantava le fiere al suono della lira, così l'eroe comico riesce ad incantare e a convincere gli uccelli; come Orfeo era riuscito a venire a patti con gli dèi per farsi restituire dall'Ade la moglie Euridice, così Pisetero riuscirà a siglare un accordo con gli dèi per farsi dare in moglie Basilea<sup>295</sup>.

Addentrando poi in quelle che erano le pratiche culturali e soprattutto religiose dell'orfismo, occorre ribadire che la dottrina e lo stile di vita orfici se non si ponevano proprio in netto ed assoluto contrasto con la religione civica, almeno ne prendevano fortemente le distanze<sup>296</sup>. Quello che sostanzialmente veniva contestato al sistema religioso civico era la dimensione del rapporto dell'uomo con la divinità<sup>297</sup>: per gli orfici il rapporto con il divino doveva essere diretto e non mediato; il legame con la sfera divina era molto sentito ed essendo teso al superamento della vita "terrena", permeava a tal punto la vita del fedele da renderlo soggetto ad uno stile di vita particolare, quello che Platone (*Leggi* VI 782c) chiamava ὀρφικὸς βίος<sup>298</sup>. Ebbene, quando Pisetero dà avvio al nuovo impianto religioso, con la fondazione di Nubicuculia, egli è in fuga da

---

πτερύγοιιν χρυσῶιν) e genera la stirpe degli uccelli (vv. 698-699). Questo è quanto ci basta per poter parlare di elementi orfici nell'ornitogonia cantata nella parabasi comica; elementi ravvisabili nella centralità di Νύξ, nella presenza dell'uovo e infine nel ruolo determinante di Eros. Per un quadro più completo sulle teogonie orfiche si vedano senz'altro West 1993 pp. 81-273 e Ricciardelli Apicella 1993 pp. 34-51.

Le differenze tra la teogonia presentata da Aristofane e il sistema esiodeo sono evidenti: la *Theogonia* di Esiodo (*Hes. Th.* 116 sgg.) presenta all'inizio di tutto Chaos, Terra e Tartaro; in seguito compare Eros, che però non nasce da un uovo (l'uovo è completamente assente dalle cosmogonie tradizionali ed è invece una prerogativa orfica); Chaos origina Erebo e Notte, la quale, in tal modo, non è un'entità originaria, come è invece nella sistemazione orfica. Una breve ma esauriente analisi sulle diverse polarità presenti nella *Theogonia* esiodea e nelle varianti della teogonia orfica è espressa in Detienne 1987 pp. 126 sgg.

<sup>293</sup> Cfr. West 1993 p. 123.

<sup>294</sup> Cfr. Zannini Quirini 1987 p. 144.

<sup>295</sup> Questo fa parte della scena che vede protagonista l'ambasceria divina, vv. 1565 sgg. Vedi *infra*.

<sup>296</sup> Cfr. Detienne 1982b p. 12 e Detienne 1987 p. 125; si veda anche Scarpi 2004 pp. 349-355.

<sup>297</sup> Cfr. Detienne 1982b p. 13.

<sup>298</sup> Cfr. Detienne 1987 p. 127. Per quanto riguarda l'escatologia dell'orfismo e il superamento della vita "terrena", cfr. Scarpi 2004 pp. 351-352, 665.

Atene e il suo gesto è fatto con la precisa intenzione di prendere le distanze dalla vita e dalle abitudini della πόλις<sup>299</sup>. Ma ciò che più preme sottolineare è che proprio il nuovo sistema religioso nasce come alternativo al vecchio, con la proclamazione di un nuovo e più semplice rapporto tra uomo e dio, che non ha più bisogno di templi o altri orpelli, sentiti come inutili mediazioni. In questo senso, è possibile osservare se non proprio una sorta di imitazione dell'ideologia orfica, almeno dei notevoli parallellismi presenti nella vicenda comica.

E sarà particolarmente interessante soffermarsi su alcuni punti riguardanti il sacrificio orfico e il fenomeno sacrificio all'interno della vicenda comica. La pratica orfica, l'ὄρφικὸς βίος, era dedita ad un regime alimentare vegetariano e condannava le uccisioni tutte, anche quelle sacrificali<sup>300</sup>. Tutto ciò comportava una netta presa di distanza nei confronti della θυσία tradizionale, del sacrificio cruento alimentare<sup>301</sup>, che era il fulcro e il cuore dell'esperienza religiosa della comunità della πόλις. Il radicale rifiuto di tale pratica derivava dalla concezione che uomini e dèi hanno un'origine comune: per cui gli uomini hanno un principio divino, il quale, tuttavia, viene ad essere totalmente annullato nella perpetrazione del sacrificio cruento prometeico<sup>302</sup>. Infatti, attraverso il primordiale sacrificio di Prometeo, di cui la θυσία rappresenta la più compiuta e diretta continuazione, la comunicazione tra uomo e dio è segnata inevitabilmente dal distacco netto tra le due sfere, stigmatizzato dalla differenza delle parti assegnate: carne all'uomo, mortale, fumo e aromi agli dèi, immortali<sup>303</sup>. Con la negazione del sistema di valori veicolato dal sacrificio civico, con il rifiuto di tale pratica e del consumo di carne, l'orfismo intende superare la separazione tra uomini e dèi e ribadire invece la “comunione” con le divinità.

Ora, la sospensione dei sacrifici è il punto centrale del grandioso progetto di Pisetero, il quale altresì intende introdurre una nuova religiosità, basata su una nuova liturgia e con un diverso regime sacrificale<sup>304</sup>, con la pretesa di livellare la distanza che separa l'uomo dagli dèi (vv. 726 sgg.). Per di più, il sacrificio agli uccelli – se così si può chiamare il nuovo rituale – non prevede uccisioni sacrificali, bensì offerte incruente, costituite essenzialmente da granaglie (vv. 618 sgg.) e da cibi vegetariani<sup>305</sup> (vv. 565 sgg.), proprio come prescrive la liturgia orfica<sup>306</sup>: sembra dunque di poter leggere in questo un'evocazione dell'ὄρφικὸς βίος.

---

<sup>299</sup> Cfr. vv. 27 sgg.

<sup>300</sup> Cfr. *Rane* v. 1032; *Pl. Lg.* VI 782c-d. Si vedano Detienne 1982b p. 13 e Scarpi 2004 pp. 659-660.

<sup>301</sup> Cfr. Durand 1982a p. 92.

<sup>302</sup> Secondo l'antropogonia orfica, infatti, gli uomini nascono dalle ceneri dei Titani fulminati da Zeus, colpevoli di aver ucciso Dioniso e aver mangiato le sue carni (cfr. West 1993 pp. 174-176 e Detienne 1987 pp. 109-110, 125). Si vedano Detienne 1982b p. 13; Detienne 1987 pp. 107, 125-126.

<sup>303</sup> Cfr. Detienne 1982b p. 13 e Vernant 1982a pp. 29sgg.

<sup>304</sup> Vedi *supra*.

<sup>305</sup> Vedi *supra*.

<sup>306</sup> Al riguardo si vedano Detienne 1987 pp. 125 sgg.; Scarpi 2004 pp.659-660.

Elementi che consentono di istituire un legame con quella che è l'ideologia dell'orfismo dunque non mancano. L'intento può essere strumentale, dato che tali elementi possono essere funzionali alla descrizione del nuovo sistema messo in piedi da Pisetero; infatti, nel tracciare i contorni di un mondo in contrasto con i valori della città, il modello di paragone che meglio si presta all'opera è senza dubbio rappresentato dalla corrente orfica. Inoltre, il fatto stesso di esibire una nuova religione, con un nuovo culto in contrasto con le tradizioni, poteva avere un facile modello nella diffusione del pensiero orfico, che si stava diffondendo nella realtà contemporanea.

Se dunque possiamo definire la costruzione dell'eroe comico come orfica, bisognerà però riconoscere che essa comincia a scricchiolare già durante il sacrificio di fondazione, mentre viene totalmente spazzata via nell'episodio che vede l'incontro tra Pisetero e Prometeo. Proprio con il personaggio di Prometeo viene ad essere smentito, anzi completamente smontato, l'orfismo di Nubicuculia.

## Pisetero e Prometeo

L'eroe comico cerca di affamare gli dèi, eliminando la parte dell'offerta sacrificale che spetta loro di diritto. Così facendo, egli usa il sacrificio per frodare, in qualche modo, gli dèi. Prima del protagonista, già un personaggio mitologico era riuscito nell'impresa di ingannare Zeus con un sacrificio: il titano Prometeo; e proprio il titano, figlio di Giapeto, interviene nella commedia ad annunciare che il piano di Pisetero è andato a buon fine e che gli dèi stanno subendo il digiuno imposto dalla fondazione di Nubicuculia:

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ – ἀπόλωλεν ὁ Ζεύς.

ΠΕΙ – πηνίκ' ἄττ' ἀπώλετο;

ΠΡΟ – ἔξ οὔπερ ὑμεῖς ὤκισατε τὸν ἀέρα.

θύει γὰρ οὐδεὶς οὐδὲν ἀνθρώπων ἔτι

θεοῖσιν, οὐδὲ κνῖσα μηρίων ἄπο

ἀνήλθεν ὡς ἡμᾶς ἀπ' ἐκείνου τοῦ χρόνου,

ἄλλ' ὡσπερὶ Θεσμοφορίοις νηστεύομεν

ἄνευ θυηλῶν· οἱ δὲ βάρβαροι θεοὶ

πεινῶντες ὡσπερ Ἰλλυριοὶ κεκριγότες

ἔπιστρατεύσειν φάσ' ἄνωθεν τῷ Δίί,

εἰ μὴ παρέξει τὰμπόρι' ἀνεωγμένα,  
ἴν' εἰσάγοιντο σπλάγχνα κατατετμημένα.

PROMETEO- Zeus è finito!

PI- Finito?! E quando mai?

PRO- Da quando voi avete colonizzato l'aria.

Nessun uomo sacrifica più agli dèi,  
e da allora non giunge più, su da noi,  
il fumo delle cosce,  
ma digiuniamo, senza offerte – neanche ci fossero le Tesmoforie!  
Gli dèi barbari hanno fame,  
strillano come Illiri e dicono  
che dall'alto scenderanno in una spedizione militare contro Zeus,  
se non farà riaprire i mercati,  
poiché vogliono importare viscere fatte a pezzi. (vv. 1514-1524)

Non è casuale la presenza di Prometeo proprio in questo momento dell'azione comica, ma si tratta di un intervento decisivo per lo sviluppo della vicenda, essendo perfettamente in linea con quelli che sono i caratteri tradizionali del personaggio, nonché con la tematica sacrificale, che gioca un ruolo determinante all'interno delle logiche della commedia. La figura di Prometeo, infatti, è legata a doppio filo al sacrificio; Esiodo (*Th.* 507-616) racconta la celebrazione del primo originario sacrificio e la invenzione del rituale ad opera del titano. Avendo diviso inequamente le parti della vittima – da una parte le ossa e gli scarti, nascosti da uno spesso e invitante strato di grasso, dall'altra la carne ben nascosta sotto la pelle – in modo da far scegliere a Zeus, a cui spetta la prima scelta, ingannandolo, le ossa spolpate e da assegnare la carne agli uomini, egli ha fondato un'istituzione che viene perpetuata in tutti i sacrifici che vengono celebrati dopo di lui. Le modalità della liturgia della θυσία si pongono così come continuazione diretta dei gesti di Prometeo; infatti, il protocollo prevede che le ossa e il grasso vengano completamente bruciati sull'altare, per giungere presso gli dèi sotto forma di fumo odoroso, mentre agli uomini spetta la carne, che viene arrostita e consumata in un pasto intimamente legato al rito, tanto da costituire una appendice stessa del sacrificio<sup>307</sup>. Questa è la ragione, mitologica e fondata nella tradizione, per cui Prometeo può essere considerato un civilizzatore e un benefattore degli uomini; ed è proprio per questo motivo che Pisetero si rivolge alla figura mitica in maniera assolutamente amichevole (ὦ φίλε Προμηθεῦ,

<sup>307</sup> Cfr. Burkert 1981 pp. 22 sgg; Vernant 1982a pp. 27-29.

v. 1504); e allo stesso modo, il titano può autodefinirsi “amico degli uomini” ed essere ringraziato per la sua filantropia:

ΠΡΟ– ἀεί ποτ’ ἀνθρώποις γὰρ εὖνους εἶμ’ ἐγώ.

ΠΕΙ– μόνον θεῶν γὰρ διὰ σ’ ἀπανθρακίζομεν.

PRO- Da sempre sono amico degli uomini.

PI- Difatti, fra tutti gli dèi, è solo merito tuo se noi facciamo arrostitire la carne  
[sui carboni. (vv. 1545-1546)]

È merito esclusivamente di Prometeo se gli uomini arrostitiscono le carni; ovviamente l’entusiastico apprezzamento è un chiaro riferimento all’istituzione sacrificale prometeica, che – come si è detto – va ad esclusivo vantaggio dell’uomo, più che un’allusione al dono del fuoco<sup>308</sup>. In tal senso, la battuta di Pisetero suona come un autentica esaltazione del sacrificio istituito da Prometeo.

Dopo la celebrazione della θυσία di fondazione, ecco dunque un altro elemento in netto contrasto con la proclamazione del nuovo sistema religioso, che abbiamo visto potersi accostare all’orfismo; si tratta del colpo decisivo inferto a quel sistema, perché la scena tra Prometeo e Pisetero acquista un significato profondo, che va ben al di là della semplice comicità buffonesca del personaggio che per nascondersi da Zeus deve coprirsi con un ombrello (vv. 1494 sgg.)<sup>309</sup>. La presenza del titano sulla scena, infatti, richiama prepotentemente l’attenzione verso l’istituzione sacrificale che da Prometeo ha preso il via, tanto che il ringraziamento sincero espressogli da Pisetero proprio in virtù dell’invenzione della θυσία, per come cioè viene celebrata (vv- 1545-1546), diventa quasi una sorta di reclamizzazione del complesso che l’originario sacrificio celebrato da Prometeo ha dato alla luce. La questione che era stata sollevata riguardo ai vantaggi portati dalla nuova religione, che consentiva sì un rapporto più diretto e immediato con il divino, ma che comportava anche la sospensione del rituale tradizionale, implicando la rinuncia ai benefici materiali immediati dati dal banchetto sacrificale, trova ora, nella presenza di Prometeo e nel suo scambio di battute con il protagonista una decisiva e secca risposta: “è solo grazie a Prometeo se gli uomini mangiano carne arrostita”, ovvero, è solo attraverso la celebrazione del sacrificio cruento che può aver luogo il risolto alimentare della cerimonia, grazie ad un rituale che collega strettamente agire religioso e cucina, sgozzare e banchettare. E questa non può che essere una completa e piena adesione a quel modello sacrificale e al mondo di valori che esso comporta.

<sup>308</sup> Così, invece, intendono Zanetto (1987) e Sommerstein (1987) nel commento *ad loc.*

<sup>309</sup> Cfr. Zannini Quirini 1987 pp. 69-70.

Se dunque la presenza di Prometeo sulla scena rappresenta un messaggio chiaro e tondo in questa direzione, allora non solo viene ad essere negata la “riforma sacrificale” annunciata da Pisetero, ma viene anche completamente ribaltata tutta la costruzione, che avevamo visto fondarsi su basi accostabili all’ideologia orfica. Le novità in campo sacrificale, prima annunciate, vengono adesso superate da una riconferma decisa del sistema tradizionale.

È come se le due logiche religiose, quella civica tradizionale, fondata sul sacrificio cruento, e quella basata sul nuovo pantheon ornitologico, portavoce dei sacrifici incruenti simili a quelli degli orfici, si sfidassero in un confronto, in cui l’intervento di Prometeo appare come risolutore e decisivo a favore della prima. Per di più, la presenza del titano consente di ridiscutere uno dei punti fondamentali per la proclamazione della superiorità della religione degli uccelli, vale a dire il rapporto tra uomo e dio, argomento che rappresenta il punto di massima rottura fra i due sistemi.

Era stato annunciato che il nuovo culto avrebbe aperto la strada ad un diverso rapporto con gli dèi, dato che le divinità sarebbero state più vicine agli uomini (così si era espresso il Coro: vv. 723 sgg.): si può notare in questa espressione una affinità all’idea propria dell’orfismo, proiettato verso una ridefinizione del rapporto con il divino; mentre però l’orfismo compie questa operazione partendo dalla prospettiva umana, dell’uomo che si avvicina al dio, la commedia faceva esattamente il contrario, prospettando il divino che si abbassa verso l’uomo (infatti i nuovi dèi erano gli uccelli, per natura più vicini agli uomini, rispetto agli dèi olimpi<sup>310</sup>). Anche il sacrificio prometeico definisce un rapporto tra uomo e dio: con la primordiale divisione delle parti della vittima, sancisce la netta separazione tra mortali e immortali, tra sfera umana e sfera divina. Ebbene, il fatto che sia presente il personaggio Prometeo e la totale riconferma della logica sacrificale usuale giocano proprio questo ruolo di ridefinizione degli spazi; non più, però, cercando un contatto con gli dèi, bensì riqualificando la posizione umana. La vicenda di Pisetero, infatti, ci mostra non tanto un tentativo da parte del protagonista di assurgere al ruolo supremo di sostituto di Zeus, quanto piuttosto una sfida tesa, forse, a ridimensionare il ruolo degli dèi, senza dubbio con lo scopo di esaltare la dignità della dimensione umana: non è il personaggio umano che si alza, ma sono gli dèi che – come sempre nella commedia aristofanea – vengono abbassati. In questo senso, l’eroe comico rinuncia ad una costruzione in cui l’uomo probabilmente sarebbe stato più vicino agli dèi, per rifondare nel sacrificio prometeico la polarità uomo-dio, ribadendo così la distanza che separa l’uomo dal divino, ma allo stesso tempo “decantando” la propria natura umana. E Pisetero può fare ciò in virtù dell’incontro con Prometeo, che segna quasi un passaggio di consegne tra i due e che investe l’eroe comico del ruolo di novello Prometeo.

---

<sup>310</sup> Vedi *supra*.

Infatti, se si guarda con attenzione, si possono notare alcuni significativi punti di contatto tra le due figure, che mostrano come il personaggio comico si muova sulla scia del personaggio mitico. Il sacrificio rappresenta il centro di questi parallellismi, alla cui luce è possibile leggere anche tutti gli altri. Precisamente, entrambe le figure entrano in conflitto con gli dèi e cercano di avere la meglio su di loro attraverso un sacrificio: Prometeo lo fa garantendo la parte commestibile della vittima agli uomini, Pisetero, invece, facendo cessare, o intercettando, le offerte che giungono agli dèi. Entrambe le figure, inoltre, danno inizio ad un “nuovo mondo”: Prometeo istituendo la divisione tra mortali e immortali su cui si fonda il cosmo, Pisetero fondando Nubicuculia. Per di più, entrambi i personaggi possono essere visti come “portatori di civiltà”: Prometeo perché dona il fuoco agli uomini dopo averlo rubato a Zeus<sup>311</sup>, Pisetero perché riunisce nella città sulle nuvole gli uccelli che prima vivevano dispersi e li eleva da uno stato animale e ferino alla dignità di nuovi dèi. Da ultimo, le due figure possiedono alcune caratteristiche comuni, quali la furbizia, la scaltrezza, la genialità delle trovate<sup>312</sup>.

Il fatto che Prometeo dia consigli all’eroe comico su come vadano gestite le trattative con gli ambasciatori divini è un chiaro segnale dell’avvenuto avvicendamento tra i due, tra il vecchio e il nuovo Prometeo. Occorre però notare che Pisetero non solo raccoglie il testimone consegnatogli dal mitico predecessore, ma va ben oltre, confermando e soprattutto superando l’operato prometeico. Ci sono alcune spie che possono essere lette in questo senso; innanzitutto, infatti, mentre il Prometeo di Esiodo aveva ammonito gli uomini a non accettare alcun dono di Zeus, e precisamente Pandora<sup>313</sup>, al contrario il Prometeo comico indica chiaramente a Pisetero che l’obiettivo primo è farsi consegnare Basilea. E che le due figure, Pandora e Basilea, siano complementari è facilmente ravvisabile nell’assoluta vicinanza delle descrizioni che Esiodo e il titano della scena comica danno delle due: se Pandora è così chiamata perché ricevette da tutti gli dèi dell’Olimpo un dono<sup>314</sup>, allo stesso modo Basilea è colei che amministra tutto quello che è di Zeus<sup>315</sup>; e Aristofane calca molto sull’idea del tutto, che richiama appunto il nome di Pandora: la fanciulla regge il fulmine di Zeus e tutto il resto (ἀπαξάπαντα, v. 1539; ἅπαντα, v. 1542), e se Pisetero riuscirà ad averla, avrà ogni cosa (ἦν γ’ ἦν σὺ παρ’ ἐκείνου παραλάβῃς, πάντ’ ἔχεις, v. 1543). Se Basilea è una καλλίστη

<sup>311</sup> Hes. *Th.* 562 sgg.

<sup>312</sup> Prometeo è definito in Esiodo αἰολόμητις (*Th.* 511) e ποικιλόβουλος (*Th.* 521); una delle sue caratteristiche principali è la δόλια τέχνη (*Th.* 560). Quando, nella vicenda comica, Prometeo si nasconde da Zeus con un ombrello, Pisetero riconosce la scaltrezza tradizionalmente ascritta al personaggio mitologico (εὖ γ’ ἐπενόησας αὐτὸ, v. 1511). Nella commedia Pisetero non gli è da meno: l’eroe comico è definito da Urupa “un vecchio scaltro” (δριμύς πρέσβυς, v. 255); Evelpide ammira la trovata di difendersi dagli attacchi degli uccelli con spiedi e pentole e si rivolge al compagno con un vocativo che ne rivela le capacità (ὦ σοφώτατ’, εὖ γ’ ἀνεύρες αὐτὸ, v. 362); ancora, Urupoa definisce il protagonista “più astuto di una volpe” (πυκνότετον κίναδος, v. 429).

<sup>313</sup> Hes. *Op.* 85 sgg.

<sup>314</sup> Hes. *Op.* 80-82; il nome Pandora, infatti, è composto dall’aggettivo πᾶς e dal sostantivo δῶρον.

<sup>315</sup> Cfr. vv. 1537-1541.

κόρη (v. 1537), Pandora è plasmata in una “bella forma amabile di ragazza” (παρθενικῆς καλὸν εἶδος ἐπήρατον<sup>316</sup>). Pertanto, le due figure paiono assimilabili<sup>317</sup>.

Inoltre, il fatto stesso di interdire i sacrifici oltrepassa di gran lunga l’azione di Prometeo: se il titano, con la sua logica sacrificale, aveva garantito che una parte del sacrificio restasse all’uomo, Pisetero, prospettando la fine delle offerte per gli dèi, fa sì che tutto resti all’uomo e non soltanto una parte.

Questo superamento della vicenda mitica di Prometeo, tuttavia, non può non passare prima attraverso una riproposizione della situazione mitologica. E in effetti, la commedia, dopo aver mostrato il passaggio di consegne tra il titano e il protagonista, novello Prometeo, ripercorre proprio il punto saliente del mito prometeico, imitandolo: si tratta della scena in cui l’eroe comico, fatto proprio il nuovo ruolo di Prometeo, accoglie gli ambasciatori divini e si appresta a gestire le trattative di pace.

### **Intorno al fuoco: preparativi di banchetto, ovvero la stipula della tregua**

Dopo che Prometeo ha abbandonato la scena, giunge l’ambasceria divina, composta da Poseidone, Eracle e Triballo, un rappresentante degli dèi barbari<sup>318</sup>, per trattare la pace (ἡρήμεσθα περὶ διαλλαγῶν πρόσβεις, v. 1577) e porre finalmente fine all’embargo delle offerte sacrificali, che sta affamando gli abitanti dell’Olimpo e tutti gli dèi. I divini personaggi trovano Pisetero intento nella preparazione di un banchetto, mentre armeggia attorno ad un fuoco, per arrostire della carne:

ΠΕΙ— τὴν τυρόκνηστὶν τις δότω· φέρε σίλφιον·  
τυρὸν φερέτω τις· πυρπόλει τοὺς ἄνθρακας.

---

<sup>316</sup> Hes. *Op.* 63.

<sup>317</sup> Riguardo l’accostamento Pandora-Basilea si veda Bowie 1993, p. 163.

<sup>318</sup> L’invenzione del dio Triballo è eseguita sulla base della popolazione barbara (Tracia o Illirica), realmente esistente, dei Triballi (cfr. Zannini Quirini 1987 pp. 73-80). La questione riguardo la presenza di divinità barbare era già stata posta da Pisetero (εἰσιν γὰρ ἕτεροι βάρβαροι θεοὶ τινες / ἄνωθεν ὑμῶν, vv. 1525-1526). La risposta di Prometeo (vv. 1526-1527; 1528), insieme al racconto della situazione che vede questi Triballi minacciare Zeus (vv. 1520-1524), ci dipinge queste divinità “straniere” come relegate al di fuori del pantheon olimpico; esse costituiscono un gruppo che appare geograficamente collocato ai margini del cosmo governato da Zeus ed essendo selvagge e affamate rappresentano una minaccia per gli olimpi (cfr. Zannini Quirini 1987 pp. 78-79; Dunbar 1995 *ad v.* 1529; Mastromarco-Totaro 2006 *ad v.* 1521). La geografia del mondo divino, in tal modo, è una proiezione di quella reale del mondo greco: in tal senso, il mondo degli olimpi è raffigurato come se fosse la Grecia, mentre gli dèi barbari, minacciosi, che vivono di rapine e razzie, stanno più a Nord (ἄνωθεν, v. 1522; 1526); i Greci consideravano infatti barbari tutti quelli che abitavano le zone a Nord della vera e propria Ellade: dunque, è come se esistesse una sorta di Tracia del cosmo divino, a Nord dell’Olimpo, abitata dagli dèi Triballi.

ΠΟΣΕΙΔΩΝ— τὸν ἄνδρα χαίρειν οἱ θεοὶ κελεύομεν  
τρῆς ὄντες ἡμεῖς.

ΠΕΙ— ἄλλ' ἐπικνῶ τὸ σίλφιον.

ΗΡΑΚΛΗΣ— τὰ δὲ κρέα τοῦ ταῦτ' ἐστίν;

ΠΕΙ— ὄρνιθές τινες  
ἐπανιστάμενοι τοῖς δημοτικοῖσιν ὀρνέοις  
ἔδοξαν ἀδικεῖν.

PI- (*ai servi*) Qualcuno porti la grattugia; portate del silfio!

Qualcuno porti del formaggio, su'! Attizza le braci!

POSEIDONE- Salve uomo! Ti salutiamo,  
noi tre, che siamo dèi.

PI- (*c.s. non curandosi della presenza degli dèi*)... io ci grattugio il silfio...

ERACLE- Che carne è mai questa?

PI- Uccelli,  
che sono stati riconosciuti colpevoli di essere insorti  
contro gli uccelli democratici. (vv. 1579-1585)

La scena, dunque, si presenta in questo modo: da una parte il protagonista, dall'altra, di fronte, gli dèi; nel mezzo un fuoco, con un braciere. Che quel fuoco rappresenti un fuoco sacrificale è abbastanza scontato. Non c'è nessuna prova incontrovertibile di ciò, non vengono nominati strumenti con valenza rituale, non c'è menzione diretta di vittime sacrificali; eppure, l'avvenuto passaggio di consegne con Prometeo risuona ancora sulla scena e richiama fortemente l'idea di sacrificio; inoltre, la presenza degli dèi attorno ad un fuoco su cui arrostiscono dei pezzi di carne induce a vedere nei preparativi di Pisetero qualcosa di più di un semplice banchetto o di una normale grigliata.

Siccome gli equilibri su cui si regge il mondo sono stati stravolti dalla parentesi comica di Pisetero, che con la propria costruzione aveva manomesso i rapporti con la sfera divina, è necessaria una ricomposizione dell'ordine; tale ricomposizione, presagita nell'incontro con Prometeo, deve adesso essere sancita da un rito sacrificale, che segni una sorta di ri-fondazione del mondo, in modo che tutto torni alla normalità: questo sacrificio si presenta allora come autentica riproposizione e ri-celebrazione del primordiale sacrificio di Prometeo, che, nel tempo del mito, aveva originato il mondo presente, fondato sulla fondamentale polarità mortali-immortali. La scena comica, infatti,

assume i contorni mitologici della scena esiodea<sup>319</sup>. Esattamente come a Mecone, dove gli uomini e gli dèi decidevano una contesa (*Th.* 535 sgg.), così anche nella commedia c'è contesa e l'ambasceria divina giunge appunto per dirimerla. Se Prometeo aveva posto in mezzo, fra mortali e dèi, una vittima sacrificale, alla stessa maniera nella scena drammatica c'è un braciere sacrificale, su cui arrostitisce della carne, a dividere Pisetero e gli dèi.

La riproduzione del mito prometeico, tuttavia, non va nel senso di una ripetizione assoluta e identica in tutto e per tutto: l'elemento in più che la commedia può vantare rispetto alla vicenda esiodea è dato dalla differenza sostanziale e decisiva dei ruoli dei due mediatori; infatti, mentre Prometeo fungeva da arbitro esterno al contendere, non avendo parte attiva né con gli dèi né con gli uomini, Pisetero, al contrario, è un mediatore interno al contendere, svolge una duplice funzione, in quanto arbitro e contemporaneamente parte in causa<sup>320</sup>. Proprio per questa duplice funzione, il gesto di Pisetero è carico di significati particolari.

Certamente il fatto di ripetere il sacrificio celebrato da Prometeo, invitando gli dèi al banchetto (κἄν διαλλαττώμεθα / ἐπὶ τοῖσδε, τοὺς πρέσβεις ἐπ' ἄριστον καλῶ, vv. 1601-1602), sancisce solennemente la separazione tra uomini e dèi, come già il titano aveva fatto nel tempo del mito<sup>321</sup>, e dunque ristabilisce la normalità delle antiche gerarchie che l'eroe comico aveva temporaneamente sovvertito. Un indizio in questo senso è facilmente ravvisabile nei preparativi del banchetto che hanno luogo proprio durante l'incontro con gli ambasciatori; in quest'occasione viene a realizzarsi un ribaltamento assoluto rispetto a quanto il protagonista aveva annunciato in precedenza, nella messa in pratica del proprio progetto; convincendo i pennuti riguardo la loro regalità, Pisetero aveva fatto leva sulla situazione presente degli uccelli, i quali, da una condizione di divinità, erano passati ad una condizione del tutto opposta: maltrattati e imbanditi arrosto con varie salse, a base di olio, silfio e formaggio grattugiato<sup>322</sup>; adesso, mentre Poseidone si rivolge a lui, l'eroe comico sta

<sup>319</sup> Cfr. Romer 1997 pp. 58-59.

<sup>320</sup> È forse utile ribadire che la questione è giocata tutta, sin dall'inizio, esclusivamente tra uomini, o meglio tra Pisetero, e dèi: gli uccelli non c'entrano se non come strumento di cui si serve l'eroe comico nella sua personalissima sfida agli dèi. Già Prometeo si era rivolto a Pisetero in quanto uomo, non tenendo in alcuna considerazione gli uccelli (ἀεὶ ποτ' ἀνθρώποις γὰρ εὖνους εἶμ' ἐγώ, v. 1545); le prime parole degli ambasciatori, poi, non lasciano dubbi: Eracle fa capire chiaramente che la causa di tutta la contesa è un uomo (ἀκήκοας / ἐμοῦ γ', ὅτι τὸν ἄνθρωπον ἄγχειν βούλομαι, / ὅστις ποτ' ἔσθ' ὁ τοὺς θεοὺς ἀποτειχίσας, vv. 1574-1576), mentre gli uccelli non vengono neppure lontanamente nominati; e lo stesso dicasi del saluto che Poseidone rivolge a Pisetero (τὸν ἄνδρα χαίρειν οἱ θεοὶ κελεύομεν, v. 1581), che indica chiaramente come gli ambasciatori vedano nell'eroe comico un uomo e non un rappresentante degli uccelli, e che peraltro stigmatizza perfettamente quelle che sono le due posizioni che si affrontano, da una parte l'eroe comico, dall'altra gli dèi.

<sup>321</sup> Cfr. Vernant 1982a pp. 29-31; 34.

<sup>322</sup> Cfr. vv. 533-538:

ΠΕΙ— ἀλλ' ἐπικνώσιν τυρόν, ἔλαιον,  
σίλφιον, ὄξος, καὶ τρίψαντες  
κατάχυσμ' ἕτερον γλυκὺ καὶ λιπαρόν,  
κᾶπειτα κατεσκέδασαν θερμόν  
τοῦτο καθ' ὑμῶν,  
αὔων ὥσπερ κενεβρείων.

cucinando gli uccelli “ribelli” proprio seguendo le modalità di quella stessa ricetta, usando gli stessi ingredienti<sup>323</sup>.

Tuttavia, la ricomposizione dell’ordine non avviene senza che ci sia un avanzamento, un qualcosa di diverso, rispetto alla parallela situazione prometeica.

Pisetero, nuovo Prometeo, ridefinisce le antiche posizioni e ripete i gesti del mitico predecessore; però, mentre il titano aveva compiuto un gesto che non aveva conseguenze dirette per lui medesimo (la divisione operata tra mortali e immortali, infatti, non comportava alcun effetto per Prometeo, che continuava a rimanere un immortale<sup>324</sup>), l’eroe comico, al contrario, agisce da mortale in una operazione che determina conseguenze ben precise. Se la separazione operata dal titano garantiva all’uomo il banchetto sacrificale, comportando però di necessità un rovescio della medaglia, vale a dire la negazione dello stato divino e quindi la decadenza, la vecchiaia e la morte, il porsi sulla scia di quella primordiale separazione è attuata da Pisetero con piena consapevolezza delle conseguenze. Anzi, il fatto stesso che Pisetero, da uomo, ripeta quel gesto, rifondi la divisione tra uomini e dèi, sembra essere una esaltazione netta, senza riserve, della divisione stessa. Solo così infatti si può spiegare il percorso compiuto dall’eroe comico; egli entra in conflitto con gli dèi, dà vita ad una creazione fatta apposta per escludere gli olimpi, ma alla fine, sulla scia di Prometeo, celebra un sacrificio che rimette le cose a posto e segna una volta per tutte la conservazione dello *status quo*.

---

PI- Grattugiano del formaggio, e vi inbandiscono con olio  
silfio, aceto, e fatta una salsa,  
dolce e grassa,  
la versano calda su di voi,  
sui vostri cadaveri caldi.

<sup>323</sup> Cfr. vv. 1579-1580:

ΠΕΙ— φέρε σίλφιον·  
τυρὸν φερετω τις·

PI- Portate del silfio!  
Qualcuno porti del formaggio...

Cfr. vv. 1589-1590:

ΠΕΙ— ἔλαιον οὐκ ἔνεστιν ἐν τῇ ληκύθῳ.  
ΗΡΑ— καὶ μὴν τά γ’ ὀρνίθια λιπάρ’ εἶναι πρεπεί.

PI- Non c’è olio nell’ampolla...  
ER- E invece la carne degli uccelli dev’essere ben unta...

Cfr. v. 1637:

ΠΕΙ— μάγειρε, τὸ κατάχυσμα χρὴ ποεῖν γλυκύ.

PI- Cuoco, la salsa dev’essere dolce!

<sup>324</sup> Anche nella vicenda comica viene ribadito che Prometeo è una divinità; egli parla in prima persona quando racconta del digiuno a cui sono sottoposti gli dèi, e si mette chiaramente nel gruppo delle divinità affamate dicendo espressamente “il fumo delle offerte non giunge più presso di n o i” (οὐδὲ κνῖσα μηρίων ἄπο / ἀνήλθεν ὡς ἡμᾶς, vv. 1517-1518) e “n o i digiuniamo” (νηστεύομεν, v. 1519). Inoltre, nonostante dichiararsi di odiare gli dèi (v.1547), Prometeo è considerato un dio anche da Pisetero, il quale lo ringrazia perché “unico tra gli dèi” ha il merito di aver donato agli uomini la possibilità di arrostitire la carne al fuoco (μόνον θεῶν γὰρ διὰ σ’ ἀπανθρακίζομεν, v. 1546).

E il ripristinare lo stato di cose alla situazione precedente, ovviamente, interessa anche la condizione stessa del protagonista, il quale non prende il posto di Zeus, non diventa un dio, come alcuni credono di poter dedurre dal finale<sup>325</sup>. Infatti, lungi dal rappresentare un indizio dell'apoteosi del protagonista, le nozze con Basilea indicano semplicemente la vittoria finale dell'eroe comico e sciolgono l'azione nel consueto κῶμος conclusivo. Due battute di Pisetero pronunciate durante le trattative non lasciano dubbi sulla impossibilità di ritenere l'eroe comico divinizzato:

ΠΕΙ— ἄληθες; οὐ γὰρ μείζον ὑμεῖς οἱ θεοὶ  
 ἰσχύσετ', ἦν ὄρνιθες ἄρξωσιν κάτω ;  
 νῦν μὲν γ' ὑπὸ ταῖς νεφέλαισιν ἐγκεκρυμμένοι  
 κύψαντες ἐπιορκοῦσιν ὑμᾶς οἱ βροτοί·  
 ἐὰν δὲ τοὺς ὄρνις ἔχητε συμμαχούς,  
 ὅταν ὀμνύῃ τις τὸν κόρακα καὶ τὸν Δία,  
 ὁ κόραξ παρελθὼν τοῦπιορκοῦντος λάθρα  
 προσπτάμενος ἐκκόψει τὸν ὀφθαλμὸν θεενών.

PI- Davvero? Non sareste forse più forti, voi dèi,  
 se gli uccelli comandano giù?  
 Ora, ricurvi e nascosti sotto le nuvole,  
 i mortali vi bestemmiano;  
 ma se avrete come alleati gli uccelli,  
 quando qualcuno spergiura su Zeus, e sul corvo,  
 allora il corvo piomba di nascosto su colui che impreca  
 e lo colpisce fino a cavargli un occhio. (vv. 1606-1613)

ΠΕΙ— ἕτερόν νυν ἔτι  
 ἀκούσαθ' ὅσον ὑμᾶς ἀγαθὸν ποιήσομεν.  
 ἐάν τις ἀνθρώπων ἱερεῖόν τῳ θεῶν  
 εὐξάμενος εἶτα διασοφίζεται λέγων  
 “μενετοὶ θεοί” καὶ μάποδιδῶ μισητία,  
 ἀναπράξομεν καὶ ταῦτα.

ΠΟΣ— φέρ' ἴδω τῷ τρόπῳ;

ΠΕΙ— ὅταν διαριθμῶν ἀργυρίδιον τύχη

<sup>325</sup> Così ad esempio Lebeau 2002-2003 p. 135 e Sommerstein 1987 *ad v.* 1765, che vedono nel glorioso finale la divinizzazione del protagonista.

ἄνθρωπος οὗτος, ἢ καθῆται λούμενος,  
καταπτάμενος ἰκτίνος ἀναρπάσας λάθρα  
προβάτοιιν δυοῖν τιμὴν ἀνοίσει τῶ θεῶ.

PI- Ascoltate quale altro vantaggio vi garantiremo:

se un uomo, che ha promesso un sacrificio ad un dio,  
poi ci cavilla dicendo  
“tanto gli dèi sono pazienti” e per avarizia non paga,  
gli faremo pagare tutto.

POS- In che modo? Fammi capire bene.

PI- Quando quest'uomo si sta contando i soldi,  
o quando si sta facendo il bagno,  
un nibbio vola giù e furtivamente gli ruba  
il valore di due pecore e lo porta al dio. (vv. 1616-1625)

Il fatto che Pisetero indichi quali vantaggi possano derivare agli dèi da una loro eventuale alleanza con gli uccelli mostra esplicitamente che il protagonista non si sente investito di una nuova dimensione divina; la conferma viene soprattutto dal modo in cui il protagonista si rivolge agli ambasciatori (ὑμεῖς οἱ θεοὶ), distinguendo in maniera decisa se stesso dagli dèi. Inoltre, il fatto stesso di prospettare un'alleanza tra uccelli e dèi a favore di questi ultimi non fa che riconfermare ancora una volta la perennità e la divinità degli olimpi, rivelando così ulteriormente l'ormai avvenuta riconferma delle normali gerarchie<sup>326</sup>.

Pisetero non diventa un dio, ma rimane un uomo; il Coro stesso, che termina il dramma con l'appellativo ὦ δαίμόνων ὑπέρτατε (v. 1765), solo qualche verso prima si era espresso puntualizzando la condizione dell'eroe comico, definito con il termine ἀνὴρ<sup>327</sup>; allora, il vocativo finale, “sommo dio” (v. 1765), più che un'effettiva indicazione dello statuto divino del protagonista sembra essere un'allucinata visione del Coro degli uccelli, i quali, anche dopo che Pisetero ha arrostito alcuni di loro, continuano a credere che l'eroe comico sostituisca davvero Zeus,

<sup>326</sup> Cfr. Lebeau 2002-2003 p. 134.

<sup>327</sup> Cfr. vv. 1726-1728:

ΧΟ— μεγάλοι μεγάλοι κατέχουσι τύχαι  
γένος ὀρνίθων  
διὰ τόνδε τὸν ἄνδρα.

CO- Grandi, grandi fortune  
toccano al genere degli uccelli,  
per merito di quest'uomo.

diventando di fatto un dio<sup>328</sup>, e per riflesso sono ancora convinti della propria regalità e divinità. Dunque, il protagonista viene celebrato come glorioso vincitore e tale risulta in virtù della tregua siglata con gli dèi, che gli ha garantito notevoli vantaggi (le nozze con Basilea su tutti); ma la vittoria finale non significa affatto divinizzazione.

Il banchetto sacrificale che segna la fine delle ostilità e la tregua, proprio perché ripete il gesto prometeico, non può che riconfermare la spaccatura tra uomini e dèi: anche per questo motivo l'eroe comico non potrebbe assolutamente essere diventato un dio.

La conferma della spaccatura però presenta un notevole progresso rispetto alla parallela vicenda di Prometeo. Esiodo (*Op.* 42 sgg.) narra che per causa di Prometeo gli uomini sono decaduti alla condizione di mortali e costretti alla fatica e al lavoro per poter vivere<sup>329</sup>; inoltre, l'aver accolto Pandora provoca tristi conseguenze per i mortali<sup>330</sup>.

La commedia, invece, ha una prospettiva del tutto opposta, serena e gioiosa: la separazione dagli dèi non viene vista affatto come un motivo di decadenza; al contrario, dopo la stipula della tregua, l'eroe viene celebrato come vincitore. E le nozze con Basilea, raffigurazione della nuova Pandora, non solo non devono essere evitate, ma sono il vero motivo della vittoria.

Il sacrificio di Pisetero, allora, più che mostrare il distacco presente tra mortali e immortali, intende in un qualche modo esaltare la condizione umana, che non viene vista in maniera negativa, come privazione di una condizione originaria superiore, ma, al contrario, viene vista in maniera luminosa e splendente. E l'esaltazione passa appunto attraverso una decisa e netta riconferma della spaccatura esistente tra umani e divinità: Pisetero, allora, si appropria del ruolo di Prometeo non per colmare la distanza con gli dèi, ma per fare l'esatto contrario, per mantenerla tale e quale. L'eroe comico, in tal modo, sembra gloriarsi della propria dimensione umana, che non sarà migliore di quella divina, ma di sicuro non ne è inferiore. Anzi, la vicenda comica, con questo finale vittorioso per il protagonista, ha rivelato come gli dèi stessi necessitino degli uomini per continuare a godere della propria beatitudine; infatti, se non ci fossero dei mortali che li celebrano, gli immortali non avrebbero motivo di esistere: quando gli umani avevano smesso di sacrificare, "Zeus era finito" (v. 1545).

---

<sup>328</sup> Al riguardo si veda Dunbar 1995 *ad v.* 1764-5.

<sup>329</sup> Hes. *Op.* 42: κρύψαντες γὰρ ἔχουσι θεοὶ βίον ἀνθρώποισιν (gli dèi tengono nascosta agli uomini la vita); *id.*, 47-50: ἀλλὰ Ζεὺς ἔκρυψε χολωσάμενος φρεσὶ ἧσιν, / ὅττι μιν ἔξαπάτησε Προμηθεὺς ἀγκυλομήτης· / τοῦνεκ' ἄρ' ἀνθρώποισιν ἐμήσατο κήδεα λυγρὰ, / κρύψε δὲ πῦρ. (ma Zeus la nascose, irato nel cuore, perché Prometeo dagli scaltri disegni lo aveva ingannato: per questo motivo ordì per gli uomini gravosi affanni e nascose il fuoco).

<sup>330</sup> Cfr. Hes. *Op.* 90-95: πρὶν μὲν γὰρ ζώεσκον ἐπὶ χθονὶ φύλ' ἀνθρώπων / νόσφιν ἄτερ τε κακῶν καὶ ἄτερ χαλεποῖο πόνοιο / νούσων τ' ἀργαλέων αἴ τ' ἀνδράσι κήρας ἔδωκαν. / ἀλλὰ γυνὴ χεῖρεσσι πίθου μέγα πῶμ' ἀφελούσα / ἔσκέδασ', ἀνθρώποισι δ' ἐμήσατο κήδεα λυγρὰ. (prima le schiere degli uomini vivevano sulla terra, senza mali e senza la penosa fatica, lontani dalle tremende malattie che arrecano morte agli uomini; ma la donna, sollevato con le mani il grande coperchio del vaso, lasciò disperdere il contenuto e causò agli uomini tristi lutti).

L'uomo in quanto tale esce nobilitato dalla vicenda comica: sulla scena comica l'eroe non è colui che trascende la dimensione umana o colui che fa cose ultra-umane, bensì colui che accetta la propria condizione umana e vive in pienezza la propria dimensione di uomo.

È questa la profondità della commedia aristofanea: la realtà è guardata dal punto di vista dell'uomo.



## LISISTRATA

Rappresentata nel 411 a. C.<sup>331</sup> – in un periodo buio per Atene, che, non ancora risolleatasi dalla tremenda disfatta siciliana, assiste inerme al colpo di stato oligarchico per mano di Pisandro<sup>332</sup> e all'estenuante prosecuzione della guerra – la commedia porta in scena la fine delle ostilità e il ritorno della pace, ad opera di una donna Ateniese, Lisistrata, il cui nome evoca subito quella che sarà l'impresa della protagonista<sup>333</sup>. Da vera eroina comica, il personaggio principale si impegna in un'impresa tutt'altro che femminile: riunisce le donne di Grecia per discutere riguardo la guerra e per trovare tutte insieme il modo di far tornare la pace. Il piano si basa sul solo potere che le donne riescono ad esercitare nei confronti degli uomini, vale a dire il “potere sessuale”: Lisistrata e le sue compagne proclamano lo sciopero del sesso fin tanto che i loro uomini non avranno stipulato la pace. Per la buona riuscita del progetto, le donne devono impadronirsi del potere e della gestione delle finanze, così da poter prendere le decisioni politiche al posto dei loro mariti; proprio per questo motivo occupano l'Acropoli. Dopo una spassosissima scena in cui si affrontano il Coro delle donne e il Coro dei vecchi, Lisistrata annuncia che il nuovo governo della città sarà in mano alle donne, così che esse possano impedire che l'erario dello stato sia usato per finanziare le operazioni belliche e decidere una volta per tutte la fine della guerra. Indetta l'astinenza sessuale, le conseguenze non tardano a farsi sentire: gli uomini, in preda al desiderio, cominciano a cedere. La scena che dà conto di ciò – l'episodio di Cinesia e Mirrine, in cui la moglie sembra disposta a soddisfare il marito, ma, dopo aver portato al massimo grado l'eccitazione di costui, alla fine si sottrae, lasciando il povero Cinesia a bocca asciutta – è tra le più famose creazioni di Aristofane e rivela in pieno la bravura artistica del drammaturgo. Il cedimento degli uomini fa sì che la protagonista e le compagne riescano ad avere la meglio e possano far stipulare una tregua tra le città

---

<sup>331</sup> L' ὑπόθεσις consente di evincere tale datazione, sulla base dell'indicazione secondo la quale la commedia fu rappresentata sotto l'arcontato di Callia (ἐδιδάχθη ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος τοῦ μετὰ Κλεόκριτον [ἄρξαντος]), mentre non viene fatta alcuna menzione circa l'agone durante il quale avvenne la rappresentazione; a tal riguardo la critica è divisa, ma Sommerstein e Henderson, sulla base di un confronto tra elementi interni e testimonianze tucididee, sono propensi a considerare che l'agone fosse quello lenaico (cfr. Sommerstein 1998 p. 1 e Henderson 1987a pp. xv-xvi). Dello stesso parere il Dover (cfr. Dover 1972 p. 150). Decisivo ai fini di una datazione precisa risulta il saggio di Sommerstein (1977), *Aristophanes and the events of 411*.

<sup>332</sup> Cfr. Thuc. VIII 53,1 e VIII 54,1-2.

<sup>333</sup> Lisistrata, infatti, significa letteralmente “colei che scioglie gli eserciti”, essendo un nome composto da λύσις e στρατός.

contrapposte nel conflitto; torna così la pace, che può essere festeggiata nella maniera più tipica, con il κῶμος finale che chiude la vicenda.

## Il giuramento di Lisistrata

Dopo aver radunato le donne dell'Ellade, Lisistrata passa ad esporre il fine ultimo delle proprie trame (porre fine della guerra) e le modalità di riuscita: le donne dovranno riuscire a costringere gli uomini a stipulare la pace; lo sciopero sessuale attraverso cui esse potranno riuscire ad imporre la loro volontà è alla base della riuscita del piano ed è senz'altro decisivo per gli sviluppi dell'azione: in tal maniera lo illustra la protagonista (vv. 119 sgg.). Il progetto incontra però il dissenso delle donne, che paiono piuttosto preoccupate di fronte alla prospettiva di una prolungata astinenza sessuale e preferiscono piuttosto rassegnarsi amaramente alla guerra (vv. 129 sgg.). Di fronte a ciò, per rafforzare i comuni intenti, l'eroina propone allora di fare un solenne giuramento, in modo da legare in un patto insolubile le proprie compagne e allo stesso tempo per impedire loro di violare lo sciopero:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ– τί δῆτα ταῦτ' οὐχ ὡς τάχιστα, Λαμπιτοῖ,  
ξυνομόσαμεν, ὅπως ἂν ἀρρήκτως ἔχη.

ΛΑΜΠΙΤΩ– πάρφαίνε μὲν τὸν ὄρκον, ὡς ὁμιώμεθα.\*

LISISTRATA- Su, allora! Facciamo al più presto un giuramento,  
Lampitò, in modo che la nostra decisione sia inviolabile.

LAMPITO'- Mostraci il giuramento e noi giureremo. (vv. 181-183)

La parola greca che indica il giuramento è ὄρκος; il primo significato di tale termine è di carattere eminentemente materiale: indica un vero e proprio oggetto sul quale viene ad essere stipulato il patto e che deve rimanere quale segno tangibile di garanzia<sup>334</sup>; solo secondariamente passa ad indicare, per metonimia, l'atto stesso del giurare, il giuramento *tout court*. Le parole di Lampitò indicano chiaramente questa duplice valenza di ὄρκος: chiedendo che si mostri "il giuramento", la donna spartana può intendere sia l'oggetto sia l'atto del giurare.

---

\* Il testo greco si basa sull'edizione oxoniense di Henderson (1987a).

<sup>334</sup> Cfr. LSJ s. v. ὄρκος. Si veda anche Benveniste 1976 pp. 408-410.

Avendo la funzione di vincolare in un patto indissolubile i contraenti, il giuramento greco è sacro e in quanto tale si iscrive all'interno di una celebrazione religiosa che prevede, tra l'altro, l'esecuzione di un sacrificio<sup>335</sup>.

Come è logico pensare, il sacrificio della cerimonia del giuramento presenta dei caratteri essenziali che sono comuni a tutti i normali sacrifici; bisogna però riconoscere la presenza di tutta una serie di elementi che distinguono il rituale come particolare rispetto ad altre celebrazioni<sup>336</sup>; tali caratteristiche distintive ruotano essenzialmente intorno al fatto che la vittima del sacrificio inserito nella cerimonia di giuramento deve fare da tramite tra coloro che si impegnano nel giuramento stesso e le divinità chiamate a garantire la validità e la inviolabile sacralità del giurare<sup>337</sup>. Nella scena comica si assiste proprio ad un sacrificio di questo tipo:

ΛΥΣ— καλῶς λέγεις. ποῦ ἴσθ' ἡ Σκύθαινα; ποῖ βλέπεις;  
θῆς εἰς τὸ πρόσθεν ὑπτίαν τὴν ἀσπίδα,  
καί μοι δότω τὰ τόμιά τις.

ΚΑΛΟΝΙΚΗ— Λυσιστράτη,  
τίν' ὄρκον ὀρκώσεις ποθ' ἡμᾶς;

ΛΥΣ— ὄντινα;  
εἰς ἀσπίδ', ὥσπερ, φασίν, Αἰσχύλος ποτέ,  
μηλοσφαγούσας.

ΚΑΛ— μὴ σύ γ', ὦ Λυσιστράτη,  
εἰς ἀσπίδ' ὁμόσης μηδὲν εἰρήνης πέρι.

ΛΥΣ— τίς ἂν οὖν γένοιτ' ἂν ὄρκος ;

ΚΑΛ— εἰ λευκὸν ποθεν  
ἵππον λαβοῦσαι τόμιον ἐντεμοίμεθα ;

ΛΥΣ— ποῖ λευκὸν ἵππον;

ΚΑΛ— ἀλλὰ πῶς ὁμούμεθα  
ἡμεῖς;

ΛΥΣ— ἐγὼ σοι νῆ Δί', ἣν βούλη, φράσω.  
θεῖσαι μέλαιναν κύλικα μεγάλην ὑπτίαν,  
μηλοσφαγοῦσαι Θάσιον οἴνου σταμνίον  
ὁμόσωμεν εἰς τὴν κύλικα μὴ ἴπιχθιν ὕδωρ.

ΛΑΜ— φεῦ δᾶ, τὸν ὄρκον ἄφατον ὡς ἐπαινίω.

<sup>335</sup> Si vedano Burkert 2003 p. 457 e Plescia 1970 pp. 9-10.

<sup>336</sup> Cfr. Burkert 2003 pp. 458-459. Si veda inoltre Plescia 1970 pp. 10 sgg.

<sup>337</sup> Cfr. Plescia 1970 p. 10.

ΛΥΣ– φερέτω κύλικά τις ἔνδοθεν καὶ σταμνίου.  
 ΜΥΡΡΙΝΗ– ὦ φίλταται γυναῖκες, ὁ κεραμῶν ὅσος.  
 ΚΑΛ– ταύτην μὲν ἄν τις εὐθύς ἤσθειη λαβών.  
 ΛΥΣ– καταθείσα ταύτην προσλαβοῦ μοι τοῦ κάπρου.  
     δέσποινα Πειθοῖ καὶ κύλιξ φιλοτησία,  
     τὰ σφάγια δέξαι ταῖς γυναιξίν εὐμενής.  
 ΚΑΛ– εὐχρῶν γε θαῖμα κάποπυτίζει καλῶς.  
 ΛΑΜ– καὶ μὰν ποτόδδει γ’ ἄδὺ ναὶ τὸν Κάστορα.  
 ΜΥΡ– ἔατε πρώτην μ’, ὦ γυναῖκες, ὁμνύναι.  
 ΚΑΛ– μὰ τὴν Ἀφροδίτην οὐκ ἔάν γε μὴ λάχης.  
 ΛΥΣ– λάξυθε πάσαι τῆς κύλικος, ὦ Λαμπιτοῖ·  
     λεγέτω δ’ ὑπὲρ ὑμῶν μί’ ἅπερ ἂν κάγω λέγω·  
     ὑμεῖς δ’ ἐπομείθε ταῦτα κάμπεδώσετε.

LIS- Dici bene! Dov'è l'arciere scita? Ehi, dove guardi?

Metti qui davanti, rovesciato, lo scudo.

Qualcuno mi dia i pezzi della vittima sgozzata.

CALONICE- Lisistrata,

con che razza di giuramento vuoi farci giurare?

LIS- Che tipo di giuramento?

Quello sullo scudo, come fece Eschilo, un tempo,

– almeno così si dice – dopo aver sacrificato una pecora.

CAL- No, Lisistrata!

Non giurare la pace sopra uno scudo!

LIS- E allora quale giuramento si potrebbe fare?

CAL- E se prendessimo un cavallo bianco

E lo sacrificassimo, tagliandolo a pezzi?

LIS- Perché mai proprio un cavallo bianco?

CAL- Ma allora come giuriamo?

LIS- Se proprio vuoi, te lo dico io, per Zeus!

Mettiamo qui una grande coppa nera, supina,

sgozziamo un orcio di vino di Taso

e giuriamo di non versare una goccia d'acqua nella coppa.

LAM- Evviva! Sono senza parole da quanto mi piace questo giuramento!

LIS- Qualcuno porti fuori una coppa e un orcio.

MIR- Donne carissime! Che ànfore!

CAL- (*prendendo in mano la coppa*) Subito si prova piacere, al solo gesto di  
[prenderla in mano.

LIS- Mettila giù e afferra il cinghiale!

Signora Peitò e tu, Coppa dell'amicizia,

benevola con noi donne accetta questa vittima.

CAL- Questo sangue ha proprio un bel colore... e come zampilla bene!

LAM- E che buon profumo manda, per Castore!

MIR- Donne, lasciate che sia la prima a giurare.

CAL- No, per Afrodite! A meno che tu non sia sorteggiata.

LIS- Lampitò, prendete tutte la coppa.

Una soltanto ripeta per tutte voi le parole che io dirò;

e voi giurerete e confermerete. (vv. 184-211)

Lisistrata fa chiamare un'arciere scita<sup>338</sup> e le ordina di mettere a terra lo scudo, rovesciato, vale a dire messo in modo che l'interno, cavo, sia rivolto all'insù, così da poter essere utilizzato come se fosse un recipiente; chiede poi che le vengano date τὰ τόμια. Per τόμια si intendono propriamente i pezzi di carne di una vittima sacrificale, e più precisamente, trattandosi di un giuramento, si tratterebbe dei testicoli recisi dell'animale sacrificato, al cospetto dei quali doveva avvenire il solenne gesto del giuramento<sup>339</sup>. Già questo riferimento ci introduce nella sfera dei sacrifici cruenti e ci consente di vedere nelle intenzioni di Lisistrata l'idea di celebrare proprio un sacrificio di tale genere. La conferma, poi, viene dalla citazione di un passo eschileo e dall'uso diretto del verbo μηλοσφαγέω<sup>340</sup> (v. 189). Per quanto riguarda il passo eschileo menzionato, si tratta di una scena dei *Sette a Tebe*, in cui il Messaggero racconta del giuramento che ha legato tra loro i sette condottieri che vogliono distruggere Tebe<sup>341</sup>: questo impegno solennemente preso dai sette guerrieri viene addotto come esempio di un possibile sacrificio di giuramento, in quanto la celebrazione del patto nell'episodio di Eschilo è avvenuta tramite lo sgozzamento di un animale dentro uno scudo, proprio come intende fare la protagonista nella vicenda comica. Ma l'idea di Lisistrata viene a contrastare con il fine ultimo, rappresentato dal ritorno della pace: come fa notare Calonice, non è

<sup>338</sup> Nella costruzione ginecocratica del mondo messo in piedi dalla protagonista è normale trovare la versione al femminile del "poliziotto urbano", mansione che in Atene era affidata appunto agli arcieri sciti. Cfr. Mastromarco-Totaro 2006 *ad loc.*

<sup>339</sup> Si vedano Casabona 1966 pp. 220 sgg.; Burkert 2003 p. 459; Soler 2002 pp. 95 sgg. Cfr. Henderson 1987a e Sommerstein 1998 *ad loc.*

<sup>340</sup> Composto di μῆλον (pecora) e σφάζω (sgozzare). Per una trattazione completa sul verbo σφάζω si veda Casabona 1966 pp. 155 sgg.

<sup>341</sup> Aesch. *Sept.* 42 sgg.: ἄνδρες γὰρ ἑπτὰ, θούριοι λοχαγέται, / ταυροσφαγούντες ἔς μελάνδετον σάκος, / καὶ θιγγάνοντες χερσὶ ταυρείου φόνου, / Ἄρην Ἐνυὸ καὶ φιλαίματον Φόβον / ὠρκωμότησαν...

possibile giurare su uno scudo se l'argomento in questione è la pace (vv. 189-190). In effetti, il carattere militare e bellicoso di un tale giuramento è ravvisabile già nella citazione stessa della scena eschilea, che descrive appunto una vicenda di guerra. Anche la proposta successiva, di sacrificare un cavallo bianco, viene subito accantonata; si tratterebbe infatti di un sacrificio piuttosto singolare, con una vittima inconsueta, ascrivibile tutt'al più a tradizioni di aree marginali o periferiche della grecità, per non dire barbare<sup>342</sup>: sembra infatti che quest'usanza fosse diffusa tra le Amazzoni<sup>343</sup>. Quella che alla fine risulta la proposta vincente consiste nel mettere al centro del gruppo delle giuranti una grande coppa nera e di versarci dentro del pregiato vino di Taso. Verrebbe dunque a configurarsi un'autentica riproposizione del primo sacrificio immaginato dalla protagonista, con alcune sostituzioni – per altro decisive – rispetto al progetto originale; lo scudo rovesciato viene rimpiazzato da una coppa nera cava, mentre la vittima designata diventa ora un orcio di vino.

La cosa è strana e attira subito l'attenzione: la sostituzione dell'animale sacrificale con del vino ci porta ad uscire dall'ambito di un sacrificio cruento e ad escludere la celebrazione di uno sgozzamento rituale; tuttavia il lessico utilizzato, e su cui il poeta intenzionalmente fa leva, è proprio quello tipico del sacrificio cruento<sup>344</sup>: l'orcio verrà "sacrificato" proprio come una bestia sacrificale (μηλοσφαγοῦσαι, v. 196) e nell'immaginario di Lisistrata esso è a tutti gli effetti un animale, tanto da essere indicato con il termine κῆπος, cinghiale<sup>345</sup>; inoltre, nell'invocazione alle divinità garanti del patto<sup>346</sup>, tutto il rito si presenta come un sacrificio cruento, come un atto di sgozzamento (τὰ σφάγια δέξαι, v. 204). Il vino dell'orcio, allora, è il sangue della vittima (εὐχρω γε θᾶμα, v. 205), essendo, peraltro, i due liquori facilmente assimilabili a causa del colore<sup>347</sup>.

Emerge dunque in maniera lampante come le parole puntino in una precisa direzione, mentre i fatti puntino nella direzione opposta; ci si potrà allora chiedere se sia il caso di dar credito ai fatti e ritenere che non ci sia alcun sacrificio, bensì ci sia soltanto una bevuta, una libagione a suggellare il giuramento, oppure se diversamente sia necessario focalizzarsi sulle espressioni e sul lessico utilizzato e vedere in effetti un sacrificio cruento.

---

<sup>342</sup> Cfr. Xen. An. IV 5,35 e Cyr. VIII 3,12; Hdt. I 216,4 e VII 113,2.

<sup>343</sup> Cfr. scolio *ad loc.* (l'edizione di riferimento è quella di Hangard 1996).

<sup>344</sup> Cfr. Soler 2002 p. 102 e Fletcher 1992 p. 116.

<sup>345</sup> Sembra che i cinghiali fossero vittime abbastanza usuali per sacrifici di questo genere (cfr. II. XIX 251; Xen. An. II 2,9).

<sup>346</sup> Le divinità invocate nel giuramento sono la Persuasione (δέσποινα Πειθοῖ) e "la coppa dell'amicizia" (κύλιξ φιλοτησίᾳ): infatti, era tipico che nei giuramenti venissero chiamati in causa testimoni extra-umani, senza per questo presupporre necessariamente figure divine ben definite (cfr. Burkert 2003 pp. 457-459). Peitho può essere sia un epiteto di Afrodite, sia la divinizzazione della persuasione e quindi una divinità a sé stante, facente parte del corteo di Afrodite (cfr. Buxton 1982 pp. 29 sgg.; Voigt 1937 col. 194); il suo acclarato legame con la dea della sfera amorosa rende non casuale la sua invocazione in un contesto come il nostro, in cui le donne giurano e promettono la castità, rivolgendosi comicamente ad una figura divina che rappresenta valori del tutto opposti.

<sup>347</sup> Ciò è piuttosto usuale in ambito mediterraneo; l'esempio cristiano del vino che diventa sangue di Cristo è eloquente. Cfr. Soler 2002 pp. 105 sgg.

Che delle donne possano agire attivamente in un rituale che prevede un'uccisione sanguinosa, dando di persona l'atto della morte alla vittima, è questione dibattuta e non riducibile a poche parole<sup>348</sup>. Certamente, Lisistrata può celebrare ed eseguire un sacrificio cruento in quanto nel gioco comico viene ad essere prospettata una situazione di rovesciamento dei ruoli – tipica della commedia aristofanea – per cui le donne si appropriano completamente delle prerogative solitamente ascritte alla sfera maschile. Questo fatto è ravvisabile in più punti e non solamente nell'atto del sacrificare, che rappresenta semmai l'acme, il punto chiave del ribaltamento. Innanzitutto le donne si arrogano il diritto di parola e di esprimere le proprie opinioni, tanto da far propria la gestione, assolutamente tutta maschile, delle finanze pubbliche e degli affari bellici (vv. 486 sgg.); le donne si dicono anche utili alla città, anzi, ben più utili degli stessi uomini, in quanto sono esse a fornire i futuri soldati (v. 651). Per giustificare il proprio ruolo nella società, inoltre, esse adducono un percorso molto simile a quello che porta gli uomini a diventare veri e propri cittadini: come i giovani maschi dovevano attraversare alcune tappe ben precise prima di essere considerati uomini a tutti gli effetti, così il Coro delle vecchie elenca alcuni dei momenti che potevano scandire la vita pubblica di una ragazza ateniese<sup>349</sup>. Si tratta di occasioni religiose, durante le quali alcune ragazze scelte svolgevano dei compiti all'interno della cerimonia, o comunque di

<sup>348</sup> È arcinoto che la società greca era assolutamente maschilista, tanto che le donne erano “non-persone” (Bowie 1993 p. 178), non erano ammesse ai diritti di cittadinanza (cfr. Detienne 1982a p. 133 e Blundell 1995 pp. 128-129) e in molti casi non avevano neppure una condizione definibile “libera” nemmeno da adulte, dovendo passare, con il matrimonio, dalla giurisdizione del padre a quella del marito (cfr. Lissarrague 1990 p. 183).

Se si accetta la tesi di Detienne, secondo cui lo spazio religioso corrisponde allo spazio occupato nella costruzione civica e politica (Detienne 1982b pp. 9 sgg.; si veda anche Detienne 1982a p. 133), allora si dovrà affermare che le donne, proprio perché escluse dalla cerchia dei cittadini veri e propri, erano altresì escluse dal sacrificio; o meglio, esse di sicuro non erano ammesse a svolgere tutta quella serie di gesti che porta all'uccisione della vittima, mentre la loro partecipazione passiva alla cerimonia sembra fosse ammessa, quanto meno in certe occasioni. La presenza di importanti cariche sacerdotali esclusivamente femminili e l'esistenza di cerimoniali e festività di partecipazione totalmente muliebre, in cui era tabù la presenza maschile (ad es. le Tesmoforie), non provano nulla a favore di una partecipazione attiva delle donne nel rituale sacrificale; tanto più che tali feste unicamente femminili, quando contemplavano un sacrificio cruento, vedevano la necessità che non fossero le donne a portarlo a compimento: come testimoniano fonti archeologiche, nelle Tesmoforie veniva chiamato un μάγειρος (eccezionale ma necessariamente tollerata presenza maschile) per compiere i gesti dello sgozzamento (cfr. Detienne 1982a pp. 144-145). Ciò che in effetti è assolutamente e irriducibilmente precluso alle donne è l'atto di spargere sangue, non già di assistere ad una cerimonia (cfr. Osborne 1993 pp. 395 sgg.; Zaidman 1990 p. 374; Detienne 1982a pp. 134 sgg.); in tal senso, costituiscono un esempio alcuni passaggi dell'*Ifigenia in Tauride*, in cui Ifigenia spiega che lei stessa, pur essendo sacerdotessa della dea, può soltanto consacrare le vittime, mentre il compito preciso di sgozzarle spetta ad altri (*If.T.* 40 sgg.; 621-624).

<sup>349</sup> Vv. 642-647:

ΧΟΡΟΣ – ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθύς ἠρρηφόρου·  
 εἶτ' ἀλετρὶς ἢ δεκέτις οὔσα τάρχηγέτι,  
 καὶ χέουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ βραυρωνίοις·  
 κάκانهφόρου ποτ' οὔσα παῖς καλὴ ἄχου·  
 ἰσχάδων ὀρμαθόν.

CORO- A sette anni ero già arrefora;  
 a dieci ero addetta alla farina per la nostra Patrona,  
 e poi, con indosso la veste color zafferano, sono stata un'orsa nelle Brauronie;  
 e quando sono diventata una bella ragazza, ho fatto la canèfora,  
 con indosso una collana di fichi secchi.

servizi legati a ricorrenze o attività della sfera sacra cittadina<sup>350</sup>; non si tratta, invece, di un vero e proprio percorso educativo o di tappe iniziatiche, in quanto non esisteva nulla di tutto ciò per le donne<sup>351</sup>. Lungi dal costituire un valido parallelo dell'educazione maschile, ad essa equivalente, e quindi lungi dal giustificare un'introduzione delle donne nella schiera dei πολίται<sup>352</sup>, la serie di tappe e pseudo-iniziazioni snocciolata dal Coro delle donne svolge piuttosto una funzione dimostrativa e, se si vuole, metaforica. La metafora consisterebbe nel sovrapporre all'occupazione reale, fisica e materiale dell'Acropoli (vv. 179 e 241) anche quella culturale; dopo essersi impadronite del centro nevralgico del potere civico, le donne intendono ora occupare l'Acropoli anche dal punto di vista ideologico, accampando come pretesto una loro partecipazione attiva ad importanti momenti religiosi della πόλις.

Il capovolgimento dei ruoli si concretizza poi visivamente quando compare in scena la figura di Cinesia, il marito di Mirrine (vv. 845 sgg.): il padre ha con sé il figlio piccolo e deve accudirlo, prestandogli cure materne, mentre la madre è lontana a “combattere” per la patria.

Se dunque l'acquisizione di caratteristiche e prerogative maschili e il rovesciamento dei ruoli, con le donne alla ribalta, possono rendere attuabile l'esecuzione materiale di un sacrificio cruento da parte di figure femminili, tuttavia non possono essere impugnate per spiegare altre “stranezze” ravvisabili nel giuramento di Lisistrata, per le quali è necessario cercare risposte altrove.

Infatti, se da una parte possiamo ritrovare all'interno della cerimonia messa in scena dalla protagonista elementi concreti, presenti nei veri rituali di giuramento, dall'altra ci si accorge che altri aspetti sono assai difficilmente inseribili in tale genere di riti. Tra le componenti realmente

---

<sup>350</sup> Le arrefore erano quelle fanciulle che trascorrevano un certo periodo sull'Acropoli, al servizio della dea Atena, occupandosi tra le altre cose della tessitura del peplo offerto alla dea poliade in occasione delle Panatenee (cfr. Henderson 1987a *ad v.* 641-4; Sommerstein 1998 *ad v.* 642; Mastromarco-Totaro 2006 *ad loc.*); secondo la testimonianza di Pausania (I 27,3), celebravano anche un rito notturno. Sull'argomento si vedano Brelich 1969c pp. 229 sgg.; Parke 1977 pp. 140 sgg.; Vidal-Naquet 2006 pp. 165-166.

ἀλετρις, “addetta alla farina”, era una funzione religiosa svolta da alcune fanciulle ateniesi di nobili natali: queste dovevano macinare la farina e impastare le focacce sacrificali, impiegate nei riti (cfr. scolio *ad loc.*; Henderson 1987a *v.* 643-4; Sommerstein 1998 *ad v.* 643; Mastromarco-Totaro 2006 *ad loc.*). Si veda Brelich 1969c pp. 238 sgg.

Per quanto riguarda le “orse” delle Brauronie, si tratta di un travestimento rituale legato al culto di Artemide (cfr. scolio *ad loc.* e Suid. *s. v.* ἄρκτος ἢ Βραυρωνίσις, in cui viene riportata anche l'origine mitica di tale culto. Cfr. Henderson 1987a *ad v.* 645; Sommerstein 1998 *ad v.* 644-5; Mastromarco-Totaro 2006 *ad loc.*). Per la festa dei Brauronia si veda Simon 1983 pp. 83-88; si vedano inoltre Vidal-Naquet 2006 pp. 166 sgg. e Brelich 1969c pp. 240 sgg., per quanto riguarda l'ἀρκτεία (il “fare la orsa”) in generale.

Infine, la canèfora è forse il più noto dei servizi religiosi che potevano essere prestati dalle fanciulle ateniesi. Fare la canèfora significava portare processionalmente il canestro (κονοῦν), lo strumento che conteneva il necessario per celebrare un sacrificio; questo veniva infatti portato ritualmente in processione fino al luogo dove doveva aver luogo la cerimonia (cfr. scolio *ad loc.*; Brelich 1969c pp. 279-280). Ora, in qualsiasi rito, anche in quelli privati, potevano aver luogo delle processioni, per cui non vi è alcuna certezza riguardo all'occasione in cui collocare lo svolgimento della funzione di portatrice di canestro; ma nel caso del passo in questione, dato che la carica di canèfora viene posta al vertice della breve rassegna di tappe che contraddistinguono l'educazione femminile, sembra di poter evincere che la processione debba, giocoforza, essere tra le più importanti di tutta la πόλις: si potrebbe trattare allora della lunga e solenne processione delle Panatenee (cfr. Henderson 1987a *ad v.* 646-7 e Mastromarco-Totaro 2006 *ad loc.*). Al riguardo, si veda Brelich 1969c pp. 279 sgg.

<sup>351</sup> Cfr. Vidal-Naquet 2006 pp. 165 sgg.

<sup>352</sup> Cfr. Vidal-Naquet 2006 p. 165.

esistenti nel giuramento va senz'altro citato il gesto, fortemente simbolico, di toccare la vittima: coloro che giuravano dovevano entrare in contatto con la vittima, in modo che questa costituisse un ponte fra essi e le divinità garanti<sup>353</sup>. Lo stesso accade nella scena comica, in cui la protagonista invita le compagne a toccare tutte quante la coppa sopra la quale avverrà il giuramento (λάζυσθε πάσαι τῆς κύλικος, v. 209). Oltre a ciò, un aspetto decisivo nei rituali di giuramento era l'automaledizione con cui i giuranti si impegnavano a mantenere fede all'impegno preso e a non commettere spergiuro<sup>354</sup>; nella commedia questo fatto trova un'ottima esemplificazione: dopo aver ripetuto le formule di giuramento, le donne proclamano un'automaledizione che dovrà cadere su di loro qualora esse non tengano fede a quanto sancito dal patto; l'automaledizione, in questo caso, assume una valenza fortemente comica che, tuttavia, non pregiudica la validità dell'anatema in sè, ma anzi si allinea a quelli che sono i caratteri e i fini del giuramento che si sta celebrando, sottolineando altresì l'atmosfera che caratterizza la celebrazione del patto: le donne “possano bere dalla coppa... ma se non saranno fedeli, allora la coppa si riempia d'acqua” (ταῦτ' ἐμπεδοῦσα μὲν πίοιμ' ἐν τευθενί, vv. 233-234; εἰ δὲ παραβαίην, ὕδατος ἐμπλήθ' ἢ κύλιξ, vv. 235-236).

Se l'orcio – come si è visto – costituisce la vittima di questo “sacrificio” e di conseguenza il vino è il sangue dell'animale sacrificato, allora il risultato dell'equazione è il seguente: bere dalla coppa significa né più né meno prendere parte alla vittima. E le donne, appunto, una dopo l'altra, bevono il vino; per prima beve la protagonista, che dà avvio alla bevuta “consacrando” la coppa (φέρ' ἐγὼ καθάγισω τήνδε, v. 238). Ora, sembra che nei sacrifici dei giuramenti non potesse aver luogo il banchetto che normalmente seguiva invece la θυσία, per cui la vittima non poteva essere mangiata dai partecipanti al rito, ma doveva essere completamente consumata nel fuoco<sup>355</sup>. Tutto ciò – ovvero il fatto che nella scena in questione venga consumato dalle donne il vino del giuramento – se da una parte può essere interpretato come un elemento di “deviazione” rispetto all'ortodossia del rituale, non può però non fare i conti con quello che è l'ambito comico; di conseguenza è necessario vedere in filigrana il motivo tipico dell'amore spropositato delle donne per il vino, tanto caro alla commedia ἀρχαῖα<sup>356</sup>. Ma soprattutto, il fatto del bere il vino ci porta necessariamente nell'ambito della libagione, per il semplice fatto che “si ha *spondé* ogniqualvolta si beve vino”<sup>357</sup>.

Questo ci riporta all'inizio di tutta la nostra discussione: che genere di rito è allora quello celebrato dall'eroina comica? Abbiamo un sacrificio cruento oppure una libagione?

<sup>353</sup> Plescia 1970 pp. 9-10; Faraone 1993 p. 66.

<sup>354</sup> Cfr. Burkert 2003 p. 459; Plescia 1970 pp. 11-12.

<sup>355</sup> Fletcher 1992 p. 117; Burkert 2003 p. 459; Plescia 1970 p. 12.

<sup>356</sup> Il motivo è ricorrente in Aristofane, soprattutto legato alle donne vecchie, cfr. *Thesm.* 347-348 e 735-736; *Eccl.* 132sgg., 153-155, 227. La stessa formula di automaledizione che Lisistrata utilizza nel giuramento è eloquente in tal senso. Sull'argomento si veda Henderson 1987b pp. 119-120.

<sup>357</sup> Burkert 2003 p. 171.

Come si è avuto modo di vedere, c'è sicuramente una compresenza di elementi, un *pastiche* di sacrificio e libagione; la composizione, però, non è sconnessa, non è soltanto un contenitore che ha un po' del sacrificio e un po' della libagione: si tratta alla fine di un rito che segue una logica interna. Esso comincia come se dovesse sfociare in un sacrificio cruento, in una uccisione sacrificale, ma termina invece in una allegra bevuta; in mezzo, la sostituzione dell'animale sacrificale con un orcio di vino. Se da una parte è possibile leggere tale scambio come una trovata "di regia" per non mostrare in scena la morte sacrificale – tabù già incontrato in altre occasioni<sup>358</sup> – va però ricordato che tutta la cerimonia si presenta comunque con la maschera del sacrificio cruento. La sostituzione dell'orcio forse vuole suggerire che le donne inscenano soltanto il sacrificio, non lo celebrano in realtà: esse fingerebbero di sacrificare, esattamente come le donne più anziane fanno finta di celebrare un rito per impadronirsi dell'Acropoli (θύειν δοκούσας καταλαβεῖν τὴν ἀκρόπολιν, v. 179). Oppure, diversamente, ci sarebbe una sorta di teorizzazione sul sacrificio; ovvero, dato che il sacrificio è mosso da un meccanismo particolare per cui la vittima altro non è che il sostituto di qualcos'altro<sup>359</sup>, allora la scena comica proporrebbe semplicemente la sostituzione del sostituto: Lisistrata spingerebbe al massimo grado il funzionamento del congegno del sacrificio, mettendo un orcio di vino al posto dell'animale, il quale, a sua volta, starebbe al posto di qualcos'altro<sup>360</sup>. Al di là di queste ipotesi, l'unica certezza è che lo scambio dell'animale con il vino serve a traghettare il giuramento verso la libagione, in modo che l'uno scivoli nell'altra; anche il fatto di mantenere comunque il lessico proprio del sacrificio è sicuramente funzionale a questo, così da non creare stacchi. E questo è reso possibile dalla metafora per cui il vino raffigura e sostituisce il sangue, fermo restando però che esso è comunque realmente la bevanda che si usa per libare. Parlando di libagione, non si può non ricordare che il termine σπονδή, che significa appunto "libagione", serve anche ad indicare il trattato di pace, tanto da entrare spesso in composizione con la parola εἰρήνη e da costituirne quasi un sinonimo<sup>361</sup>. Oltre a questo, si è già avuto modo di osservare come in ambito aristofaneo valga spesso l'equivalenza vino = pace<sup>362</sup>.

Sembra dunque emergere con una certa chiarezza che l'esito finale del rito propone esattamente quello per cui le donne prendono accordi e giurano: la cerimonia, proprio in quanto si trasforma in una σπονδή, incarna già quello le donne si propongono come fine ultimo della loro azione, costituendo a tutti gli effetti un preludio di pace.

<sup>358</sup> *Pax* 1019-1021. Cfr. Arnott 1962 p. 54.

<sup>359</sup> Il sacrificio ritualizza una sostituzione, per cui la vittima sacrificale è uccisa a l p o s t o di qualcosa o qualcun altro; cfr. Girard 2005 pp. 13 sgg.

<sup>360</sup> Cfr. Fletcher 1992 p. 112.

<sup>361</sup> Cfr. Casabona 1966 pp. 258 sgg.

<sup>362</sup> L'esempio più significativo e probante è costituito dai vv. 189 sgg. di *Acarnesi*; per questo si veda il capitolo I. Cfr. Soler 2002 pp. 109-110. Si vedano altresì Pütz 2003 p. 49 e Bowie 1997 p.13.

Quanto alla parte sacrificale del giuramento, va detto che essa è in linea con quanto sta accadendo all'inizio della vicenda. L'azione di Lisistrata e delle sue compagne è assolutamente sovversiva nei confronti di quelli che erano i canoni della società greca, in quanto prevarica quelle che sono le sfere di competenza esclusivamente maschile: in questo senso, si può dire che le donne si pongono in aperto conflitto contro la società degli uomini, anche se la loro azione è dettata dallo scopo di porre fine ai conflitti. Il carattere "bellicoso" delle donne in questa commedia può essere sintetizzato dalla scena in cui si affrontano i due cori, quello delle donne e quello dei vecchi (vv. 254 sgg.), mentre l'inizio delle "ostilità" può essere ravvisato già nell'idea di decidere riguardo la guerra e nell'atto stesso di occupare il territorio dell'Acropoli. Ma l'apertura di un conflitto, come ogni altro inizio nel mondo greco, esige un sacrificio<sup>363</sup>, come mostra chiaramente l'esempio mitico di Agamennone costretto a sacrificare la figlia Ifigenia per poter dare inizio alla guerra di Troia. In tal senso le donne celebrerebbero un sacrificio, proprio come atto propiziatorio di avvio della "guerra",<sup>364</sup> che stanno intraprendendo contro la società degli uomini, anche se il carattere bellicoso della loro azione deve subito lasciare il posto a quello che è lo scopo per cui le donne ingaggiano questa lotta: la pacificazione della Grecia.

Ecco allora il percorso logico del giuramento di Lisistrata, che contemporaneamente – se si vuole – illustra e riassume tutta la vicenda: le donne di Grecia imboccano la via di uno scontro per ricondurre tutto in pace; il sacrificio inizia la lotta, la libagione la porta a conclusione, suggellando la pace.

## **L'eteria di Lisistrata?**

Si è osservato, anche se solo cursoriamente, come la commedia proponga un ribaltamento dei ruoli, con il femminile che irrompe nell'ambito maschile, appropriandosi di caratteri e prerogative proprie degli uomini. In tal senso, il giuramento che lega tra loro le donne di Grecia in un comune intento può forse rappresentare un tentativo di autocostruirsi come comunità, basandosi appunto su strutture prettamente maschili e sovrapponendosi ad esse: infatti, la società femminile che si crea dal giuramento può essere letta come una sorta di riproposizione sulla scena comica di uno degli

---

<sup>363</sup> Cfr. Burkert 1981 p. 51; Hermay-Leguilloux 2004 p. 104; Detienne-Svenbro 1982 p.159. D'altra parte, nel mondo greco non si trova un'inizio che non sia segnato dalla celebrazione di un sacrificio: la fondazione di una colonia, la nascita di una nuova vita, l'avvio di una spedizione, il matrimonio, sono tutti eventi che contemplano la necessità di svolgere un rito sacrificale.

<sup>364</sup> La citazione eschilea del sacrificio propiziatorio dei *Sette a Tebe* va allora letta proprio in questo senso; vedi *supra*.

organismi politico-sociali che grande importanza ricoprivano nell'Atene dell'epoca, essendo in qualche modo alla base della vita civica, vale a dire l'eteria.

Per ἑταιρία si intende propriamente una forma di associazione di persone accomunate dalle medesime caratteristiche sociali (per esempio il pieno godimento dei diritti di cittadinanza) e dall'appartenenza allo stesso ceti, legate da rapporti di φιλία; contrassegno importante per definire correttamente un'eteria è altresì la comunanza di uno scopo o di un intento, per lo più politico, che anima e tiene legati tra loro i vari membri<sup>365</sup>. Si ha notizia di tali organismi già dai poemi omerici, dove ἑταῖροι sono nobili coetanei che combattono insieme e sono legati da stretta e profonda amicizia<sup>366</sup>, ma ciò che più interessa ai fini del nostro discorso sono le peculiarità delle eterie che animano la scena politica del V sec. a.C., in quanto ciò che appare dal dramma pare poter costituire un interessante e suggestivo parallelo proprio con queste associazioni.

Si tratta innanzitutto di gruppi esclusivamente maschili, di circoli che raccolgono insieme uomini che hanno un ideale politico in comune; il sodalizio si prefiggeva appunto lo scopo di raggiungere questi medesimi interessi politici e molto spesso poteva essere contrassegnato dalla reciproca assistenza giudiziaria dei sodali<sup>367</sup>. Ora, questi caratteri sono riscontrabili anche in quello che può essere definito il circolo, il club, presente nella commedia, cioè a dire l'associazione creata da Lisistrata con le donne di Grecia: essa infatti raggruppa persone che è possibile definire come appartenenti ad un medesimo ceti (la società delle donne *tout court*), le quali si trovano accomunate da un medesimo scopo di natura sostanzialmente politica, come è quello di far tornare la pace nell'Ellade. Oltre a ciò, bisogna ricordare che uno degli atti costitutivi di un'eteria, atto che aveva lo scopo preciso di fondare la reciproca fedeltà degli ἑταῖροι e il cui significato era di estrema importanza per definire lo statuto del gruppo, era la stipula di un giuramento<sup>368</sup>. E Lisistrata – come si è visto – fa fare appunto un giuramento, lega a sé nel comune intento le proprie compagne per mezzo di un patto indissolubile con il quale le contraenti devono giurare fedeltà alla causa: dunque, anche il circolo dell'eroina comica deve passare attraverso un ὄρκος, proprio come accade nelle eterie. C'è anche un altro aspetto che sembra emergere dal giuramento delle donne: il momento principe che vedeva il riunirsi dei membri di una ἑταιρία e in cui venivano discussi gli argomenti politici e gli intenti dei soci era il simposio; nel giuramento di Lisistrata, la presenza del vino e di una κύλιξ, oltre al fatto che le donne stanno attorno alla coppa e suggellano il patto bevendo, potrebbe richiamare appunto l'ambito simposiale, consentendo in tal modo di istituire un ulteriore parallelo tra il club delle donne e le associazioni eteriche.

---

<sup>365</sup> Cfr. Ziebarth 1913 coll. 1373-1374. Si vedano Calhoun 1913 pp. 4 sgg. e Sartori 1957 pp. 17 sgg.

<sup>366</sup> Cfr. Sartori 1957 p. 18 e Calhoun 1913 p. 5.

<sup>367</sup> Cfr. Calhoun 1913 pp. 5-6 e Sartori 1957 pp. 37 sgg.

<sup>368</sup> Cfr. Calhoun 1913 pp. 34-35 e Plescia 1970 pp. 77 sgg.

La differenza starebbe nel fatto che mentre le eterie reali erano costituite solo ed esclusivamente da uomini, nella commedia il sodalizio raggruppa soltanto donne; questo, oltre a costituire un sicuro strumento di comicità, presentando una scena che distorce la realtà, al contempo rivela come le donne, avendo preso la ribalta, si rifacciano ad una prassi e ad una struttura eminentemente maschile: per potersi occupare di politica e di gestione della guerra, le donne non possono fare altro che dare vita ad un organismo che si basi e si appoggi sulle strutture realmente presenti nella politica e nella società ateniese.

Un sinonimo di eteria è il sostantivo *συνωμοσία*<sup>369</sup>, che soprattutto da una certa altezza cronologica – specialmente in ambito attico – può essere inteso nell’accezione di “circolo oligarchico”<sup>370</sup> e come tale sottintende molto spesso un progetto segreto di cospirazione e congiura da parte dei membri del circolo stesso ai danni del regime democratico<sup>371</sup>. Come associazione affine all’eteria, anche la *συνωμοσία* passa necessariamente attraverso un giuramento, anzi, il rapporto che essa intrattiene con l’*ὄρκος* è ancora più radicale di quanto non avvenga nella costituzione di un’eteria: infatti, se il giuramento tra eteri è un atto per così dire facoltativo, tra sinomoti invece il patto di fedeltà diventa la base indispensabile e la *conditio sine qua non* su cui poggia il sodalizio<sup>372</sup>. Stando così le cose, la scena comica sembrerebbe rappresentare proprio un’associazione di tal fattura: le donne giurano fedeltà in un patto che le lega insieme per cercare di raggiungere una causa comune; inoltre, il progetto di Lisistrata è presentato senza dubbio come una congiura, una cospirazione a tutti gli effetti contro il “governo della guerra” portato avanti dagli uomini: la portata del piano dell’eroina comica è molto ampia e prevede tra l’altro l’occupazione dell’Acropoli (*καταληψόμεθα γὰρ τὴν ἀκρόπολιν τήμερον*, v. 176), centro della città per eccellenza, in modo da impadronirsi della gestione dell’erario (vv 173 sgg.), prospettando in tal modo una sorta di invasione, di opera di conquista anche territoriale e strategica a completamento del “golpe” delle donne.

Il parallelo suggestivamente istituito nei confronti delle associazioni eteriche e sinomotiche ateniesi, se suffragato dalla presenza del giuramento nel patto di Lisistrata e dal carattere rivoluzionario e golpistico del programma dell’eroina comica, sarà altresì avvalorato dalla realtà contemporanea alla

---

<sup>369</sup> Risulta necessario introdurre una breve puntualizzazione, sulla scorta di Sartori 1957 (pp. 17 sgg. e 30 sgg.), in quanto ad un’analisi approfondita non può sfuggire come i due termini di *ἐταιρία* e *συνωμοσία* siano originariamente adoperati ad indicare due realtà distinte nonché abbastanza distanti tra loro, essendo la *συνωμοσία* un’associazione con caratteristiche piuttosto diverse da quelle caratterizzanti invece l’*ἐταιρία*. Tuttavia, nel significato di “circolo, fazione politica”, i due termini vengono comunemente sentiti come sinonimi e come tali risultano utilizzati dalle fonti, in particolar modo per quanto riguarda la città di Atene sullo scadere del V sec. a.C. (cfr. Sartori 1957 p. 31; si veda anche Calhoun 1913 pp. 4 sgg; in particolar modo p. 7: “In the sense of ‘political club’, *ἐταιρεία* and *συνωμοσία* appear to be synonymous, and no distinction can be attempted profitably”; dello stesso parere Plescia 1970 p. 78: “The distinction between the *synomosi* and the *hetaireiai* must be sought not in the associations per se, nor in their political nature, but in the methods of reaching their goals”).

<sup>370</sup> Cfr. Calhoun 1913 pp. 17 sgg.

<sup>371</sup> Cfr. Thuc. VI 27,3 e 60,1, VIII 48,2; 54,4 e 69,2.

<sup>372</sup> Cfr. Calhoun 1913 pp. 34-35; Sartori 1957 pp. 30 sgg. Si veda anche Plescia 1970 p. 78.

scena drammatica, visto che proprio nell'anno in cui la commedia fu rappresentata le eterie guidate da Pisandro rompevano gli indugi e si attivavano per mettere in atto le battute conclusive e risolutive del colpo di stato oligarchico, di cui fece le spese il regime democratico<sup>373</sup>.

## La scena di Riconciliazione

Dopo che il piano di Lisistrata è andato ad effetto e lo sciopero del sesso ha cominciato a mostrare i primi dolorosi esiti negli uomini, i capi dei Greci decidono di rimettere nelle mani dell'eroina comica la soluzione delle contese. La protagonista allora si prepara a fare da giudice, per riportare finalmente la pace tra i Greci. Viene chiamata sulla scena Diallage (Διαλλαγή), una fanciulla nuda, personificazione della Riconciliazione<sup>374</sup> (vv. 1114 sgg.). Costei viene posta in mezzo, tra Ateniesi e Spartani, durante le trattative di pace e curiosamente il suo corpo, che rappresenta l'unità a cui sono chiamati tutti gli Elleni, diventa una sorta di cartina geografica su cui vengono indicati i territori greci che i due schieramenti intendono spartirsi (vv. 1162 sgg.)<sup>375</sup>. Questa scena precede la vera e propria pacificazione, che verrà sancita dai festeggiamenti sull'Acropoli; in quell'occasione verranno anche scambiati reciproci giuramenti (ὄρκους δ' ἐκεῖ καὶ πίστιν ἀλλήλοις δότε, v. 1185); fatto questo che trova un corrispettivo nella realtà effettiva del mondo antico, dato che alle trattative di pace si accompagnava molto spesso un giuramento, il quale aveva lo scopo preciso di rinforzare il carattere di inviolabilità della pace stessa<sup>376</sup>.

Anche gli uomini, allora, al pari delle donne, celebrano un giuramento e già questo ci consente di istituire un parallelo con quanto avviene nella prima parte del dramma. Ciò su cui bisogna puntare l'attenzione, però, non è tanto il giuramento in sé, che non viene mostrato sul palco, ma è solo accennato nelle parole di Lisistrata, quanto piuttosto la scena che lo precede, giocata attorno alla figura di Diallage.

È infatti qui che si registrano importanti similitudini con la scena del giuramento delle donne. Innanzitutto, il corpo nudo della personificazione della Riconciliazione attira tutte le attenzioni degli ambasciatori, esattamente come il vino aveva calamitato su di sé tutti gli interessi delle donne,

---

<sup>373</sup> Thuc. VIII 65-68,1. Al riguardo si veda senz'altro Sartori 1957 pp. 115 sgg.

<sup>374</sup> È un tratto tipico della commedia aristofanea quello di presentare in scena personificazioni di concetti astratti. Nella *Pace*, *Opora* e *Teoria* (la Stagione del raccolto e la Festa) impersonano i vantaggi concreti della pace; negli *Uccelli*, Basilea incarna la regalità di Zeus.

<sup>375</sup> Cfr. Konstan 1993 p. 432.

<sup>376</sup> Cfr. Plescia 1970 pp. 58 sgg.

nella prima parte della commedia: i commenti con cui le donne sottolineano il loro apprezzamento alla proposta di giurare con del vino (vv. 198 e 200-201) non sono affatto dissimili dalle valutazioni che gli uomini, Spartani e Ateniesi, indirizzano verso Diallage (οὐ̄πα γυναῑκ' ὄπωπα χαῑωτέραν. / ἐγὼ δὲ κύσθον γ' οὐδέπω καλλίονα, vv. 1157-1158). Ugualmente, il desiderio che le donne hanno di aver parte alla bevuta non è distante dalle brame che gli ambasciatori nutrono nei confronti di Riconciliazione; per di più, il turno di bevuta del giuramento può facilmente essere accostato alla distribuzione delle parti del corpo di Diallage che gli uomini si propongono di mettere in atto (vv. 1162 sgg.). Il parallelo più significativo, però, è costituito dal contatto con la figura di Διαλλαγή, che richiama senza dubbio il contatto con la κύλιξ del giuramento di Lisistrata: nella prima parte del dramma, per fortificare il legame tra loro, le donne avevano toccato tutte insieme la coppa dell'ὄρκος, sulla quale prendeva forma il patto (v. 209); ora, è la stessa personificazione della Riconciliazione a prendere per mano Ateniesi e Spartani, per condurli al cospetto dell'eroina comica (vv. 1115 sgg.), così da unirli, ancora una volta attraverso il tatto. Oltre a ciò, gli ambasciatori fissano intensamente il corpo della fanciulla, a tal punto che questo può costituire un contatto fisico con la figura che essi ammirano, quasi che l'intensità dello sguardo si sostituisse alla fisicità del tatto. Stando così le cose, non si notano grandi differenze rispetto al trattamento che le compagne di Lisistrata avevano riservato a Lampitò<sup>377</sup> (vv. 78 sgg.): le donne avevano ammirato la bellezza della Spartana, forse con troppa insistenza e fisicità (ὡς δὲ καλὸν τὸ χρῆμα τῶν τιτθῶν ἔχεις, v. 83), tanto che costei si era ritratta da queste attenzioni eccessive, che le erano sembrate simili a quelle che si riservano alle bestie che si mandano al sacrificio<sup>378</sup>. Se il modo in cui gli uomini fissano i loro sguardi su Diallage non è qualitativamente differente, allora, per proprietà transitiva è possibile connotare allo stesso modo le loro attenzioni: in maniera non diseguale, anch'essi tasterebbero la figura di Riconciliazione come le donne avevano fatto con Lampitò, proprio come se fosse una bestia da sacrificare.

Allora, non manca proprio nulla: atenesi e spartani stanno gli uni accanto agli altri, si riconciliano e prendono accordi toccando una “vittima sacrificale”. Sembrerebbe dunque che venga riproposto lo stesso rituale che aveva caratterizzato il giuramento delle donne, inscenato all'inizio della vicenda. Come in quello l'uso del vino preludeva già alla pace, così in questo la presenza di una fanciulla

<sup>377</sup> Cfr. Fletcher 1992 pp. 120-121.

<sup>378</sup> V. 84:

ΛΑΜ– ἄπερ ἱαρείῳν τοι μ' ὑποψαλάσσετε.

LAM- Mi state palpando come se fossi una vittima sacrificale.

ἱερείῳν (dor. ἱαρείῳν) indica infatti l'oggetto del verbo ἱερεύω (sacrificare); si veda Casabona 1966 pp. 28 sgg.. Come ci ricorda lo scolio (*ad loc.*), prima di essere mandate al sacrificio, le vittime venivano tastate per sentire se fossero abbastanza grasse e quindi pronte per essere immolate.

incarna in pieno i piaceri materiali che la pace porta con sé<sup>379</sup> e contemporaneamente rompe lo sciopero. I due riti allora sono fortemente legati tra di loro: se il primo dà avvio ad uno stravolgimento della normalità, ad una protesta che attraverso la proclamazione dell'astensione sessuale deve condurre alla fine della guerra, il secondo rimette le cose a posto e completa così il primo, sancendo definitivamente il ritorno della pace, che può finalmente essere celebrata nel consueto κῶμος finale (vv. 1182 sgg.).

### Accenni di panellenismo

Chiamata a fare da pacere tra Ateniesi e Spartani, rendendo così onore al proprio nome, Lisistrata, aprendo le trattative, si preoccupa di rimproverare entrambi gli schieramenti, rammentando loro che i Greci tutti dovrebbero essere uniti e non essere invece lacerati da una guerra intestina. L'eroina comica cita allora, in qualità di esempio, alcune occasioni che uniscono la grecità:

ΛΥΣ— λαβοῦσα δ' ὑμᾶς λοιδορῆσαι βούλομαι  
κοινῇ δικαίως, οἱ μιᾶς ἐκ χέρνιβος  
βωμοῦς περιρραίνοντες ὥσπερ ξυγγενεῖς  
'Ολυμπίασιν, ἐν Πύλαις, Πυθοῖ – πόσους  
εἴποιμ' ἂν ἄλλους, εἴ με μηκύνειν δέοι; –  
ἐχθρῶν παρόντων βαρβάρῳ στρατεύματι  
Ἐλληνας ἄνδρας καὶ πόλεις ἀπόλλυτε.

LIS- Dato che vi ho qui, voglio rimproverarvi pubblicamente,  
e giustamente, perché voi, che aspergete  
con la medesima acqua lustrale, come membri di una stessa famiglia,  
i medesimi altari, ad Olimpia, alle Termopili, a Delfi  
– e quanti altri luoghi potrei elencare, se volessi dilungarmi! –  
poi, quando c'è il nemico, con eserciti barbari,  
distruggete città e uomini greci. (vv. 1128-1134)

---

<sup>379</sup> La materializzazione dei vantaggi della pace è una costante del teatro di Aristofane, che associa molto spesso la fine della guerra a immagini fisiche e concrete di piaceri gastronomici e materiali; in *Acarnesi* vi sono svariati esempi di quanto detto (vedi cap. I).

Si tratta di luoghi in cui si celebrano feste panelleniche. Ad Olimpia, come noto, sorgeva un importantissimo santuario dedicato a Zeus e ogni quattro anni vi si svolgevano i giochi olimpici; era un'occasione religiosa che coinvolgeva tutta la grecità, durante la quale veniva proclamata la tregua santa; l'importanza era tale che le olimpiadi erano alla base del sistema di datazione dell'antichità. Un culto panellenico era anche quello celebrato presso le Termopili: qui, infatti, nella località di Antele, sorgeva un tempio dedicato a Demetra, originariamente sede dell'anfizionia delfica<sup>380</sup>. Infine, Delfi era la sede del più importante centro oracolare di tutta la Grecia; il santuario, famosissimo, era dedicato al culto del dio Apollo; inoltre, come ad Olimpia, anche a Delfi si tenevano dei giochi panellenici, i famosi giochi pitici.

In questi luoghi – ma anche in molti altri: “quanti se ne potrebbero citare!” (vv. 1131-1132) – i Greci tutti, indipendentemente dall'appartenenza ad una determinata πόλις piuttosto che ad un'altra, si ritrovavano insieme come nazione; in queste località avevano luogo riti e festività che univano tutti gli Elleni nella preghiera ai medesimi dèi e nella celebrazione dei medesimi sacrifici. I termini χέρνιψ e βωμός usati dalla protagonista ci portano proprio nella sfera del sacrificio; l'altare è indispensabile nella celebrazione di un sacrificio: la processione che precede il rito ha come meta proprio l'altare, che costituisce il centro focale della cerimonia, attorno al quale si raccolgono celebranti e partecipanti e nei pressi del quale vengono eseguiti tutti i gesti richiesti dalla liturgia<sup>381</sup>; altro strumento immancabile e sempre presente in un sacrificio è l'acqua: usata per le purificazioni, versata sulle mani di coloro che si apprestano ad entrare nell'ambito del sacro e adoperata per aspergere la vittima, ricopre un ruolo essenziale<sup>382</sup>. Altare e acqua lustrale servono qui ad inquadrare, per sineddoche, il fenomeno sacrificio. In tal maniera vengono associati luoghi e modalità di culto, che non sono fattori separati o separabili, ma costituenti diverse di un'unica realtà, vale a dire la religione e il culto greci. Questa, nell'appello di Lisistrata, è vista, al di là del suo valore intrinseco di devozione e di valenze religiose; costituisce piuttosto un insieme di elementi culturali e nazionali che devono fungere da aggregante per tutti i Greci, al pari della lingua e di altri fattori che permettono ai vari abitanti delle varie città greche di autoriconoscersi come nazione, come Greci di contro allo straniero barbaro.

L'appello dell'eroina comica allora cerca di far leva su ciò che può costituire un motivo di unione, su ciò che può fungere da collante, in modo da ricordare ai propri connazionali la necessità di rimanere uniti, fornendo anche le motivazioni e i modi per farlo. In questo senso, le parole di Lisistrata non sono distanti da quella che era la funzione del giuramento delle donne, anzi ne

---

<sup>380</sup> Cfr. Radke 1959 coll. 2097-2098; Sanchez 2001 pp. 32-37. Si vedano anche lo scolio *ad loc.* (ed. Dübner 1969) e Suid. s.v. Πύλαι καὶ Πυλαία καὶ Πυλαγόρας.

<sup>381</sup> Cfr. Burkert 2003 pp. 199-200.

<sup>382</sup> Cfr. Burkert 2003 pp. 179 sgg.

richiamano l'essenza. Se l'eroina e le sue compagne avevano celebrato un sacrificio tutte insieme per garantire la fedeltà del patto, a maggior ragione dovranno riconciliarsi e rimanere uniti i Greci, che da sempre celebrano insieme riti panelleni. Il monito di Lisistrata, con il richiamo a questo tipo di valori, andrà allora visto come autentico *trait d'union* tra il giuramento messo in scena all'inizio della vicenda e quello che abbiamo visto entrare in gioco nella riconciliazione finale, con il ritorno della pace: esso partecipa della funzione del primo e contemporaneamente illustra le motivazioni che devono portare al secondo.

## **TESMOFORIAZUSE**

La commedia prende il nome dalle protagoniste della festa celebrata in onore di Demetra Tesmofora: tesmoforanti (θεσμοφοριάζουσαι) sono infatti le donne che celebrano il culto della dea e, nel caso del dramma in questione, sono le componenti del Coro.

La vicenda, che presenta una trama atipica rispetto alle altre commedie aristofanee, vede coinvolto in prima persona il tragediografo Euripide, la cui figura compare tra i personaggi principali; nel prologo, egli entra in scena preoccupato (ὦ Ζεῦ, τί δράσαι διανοεῖ με τήμερον;, v. 71. ἔστιν κακόν μοι μέγα τι προπεφυραμένον, v. 75), temendo per la propria vita (τῆδε θῆμέρῳ κριθήσεται / εἴτ' ἔστ' ἔτι ζῶν εἴτ' ἀπόλωλ' Εὐριπίδης, vv. 76-77), in quanto le donne, riunite per la festa, si sentono maltrattate dall'uso che il poeta tragico fa di loro nei propri drammi: nelle sue tragedie – secondo le donne – il genere femminile verrebbe dipinto in maniera tutt'altro che lusinghiera, attraverso i racconti di storie di donne che non fanno affatto onore alle loro consimili. Proprio per questo motivo, approfittando del fatto di essere tutte insieme per celebrare Demetra, le donne convocheranno un'assemblea per decidere riguardo la vita di Euripide, stabilendo la sua condanna. Il poeta decide allora di rivolgersi al collega Agatone (un drammaturgo di nuova generazione, dai costumi molli ed effeminati), per supplicarlo di recarsi dalle tesmoforanti e di intercedere per lui: egli dovrebbe intrufolarsi nella celebrazione, travestito da donna, per convincere le celebranti irate a non decretare la morte di Euripide. Il rifiuto di Agatone è perentorio, ma il drammaturgo può ancora nutrire qualche speranza di salvezza, riposta adesso nel suo Parente (κηδεστής Εὐριπίδου)<sup>383</sup>, l'unico che si proponga di prestare il proprio aiuto. Travestito da donna, costui si introduce illecitamente nell'assemblea tutta femminile e comincia a parlare in favore del proprio congiunto, suscitando lo sdegno delle presenti, che avevano appena finito di applaudire le aspre critiche rivolte ad Euripide da due delle presenti. Quando giunge la voce che un uomo si sia infiltrato per conto del tragediografo nelle Tesmoforie, il Parente cerca di correre ai ripari, ma viene prontamente smascherato; di fronte alle intimidazioni, allora, egli prende in ostaggio la figlia di una delle presenti e si rifugia presso l'altare, minacciando di sgozzarla. L'ostaggio si rivela però essere in realtà un otre di vino e così il piano dell'uomo fallisce miseramente. Catturato e incatenato, egli cerca di salvarsi, confidando nell'aiuto di Euripide: i due tentano di ingannare la guardia,

---

<sup>383</sup> Secondo lo scolio (l'edizione di riferimento è quella di Dübner 1969), questo parente di Euripide sarebbe un tale Mnesiloco (Προλογίζει Μνησίλοχος κηδεστής Εὐριπίδου).

inscenando stralci di drammi euripidei, tra cui la scena d'esordio dell'*Elena*, autentico esempio di teatro nel teatro. Alla fine, il drammaturgo chiede la liberazione del Parente e allo stesso tempo riesce a riconciliarsi con le donne, con la promessa di non parlare mai più male del genere femminile.

La commedia – che presenta uno schema piuttosto *sui generis*, senza una figura a tutti gli effetti centrale, che focalizzi su di sé l'azione – fu rappresentata nel 411 a.C., lo stesso anno in cui venne messa in scena anche la *Lisistrata*, probabilmente all'agone delle Grandi Dionisie<sup>384</sup>.

## La festa di Demetra sulla scena comica

Prima di passare ad esaminare nello specifico alcuni episodi della commedia che hanno a che fare con il sacrificio, risulterà opportuno soffermarsi brevemente su quello che può essere considerato il contenitore di tutta la vicenda, vale a dire la festa in cui la nostra *fabula* viene ambientata, innanzitutto perché una corretta comprensione delle dinamiche comiche espresse dal dramma è difficilmente prescindibile dalla conoscenza della festività e poi perché, trattandosi di una ricorrenza religiosa, essa contempla la presenza di pratiche sacrificali, oltre ad essere essenzialmente contigua all'idea e alla tematica stessa del sacrificio.

“Le Tesmoforie sono la festa greca più diffusa, forma principale del culto di Demetra”<sup>385</sup>. Si tratta di una festa agraria di arcaica tradizione, di cui si hanno attestazioni archeologiche fin dal VI sec. a.C.<sup>386</sup>, legata al ritmo stagionale e a rituali di fertilità. Celebrate in autunno, nel mese attico di Pianepsione (ottobre-novembre), erano una festività di partecipazione esclusivamente femminile, “con esplicito e categorico divieto agli uomini di parteciparvi”<sup>387</sup>. I riti duravano tre giorni, durante i quali l'universo femminile, solitamente relegato ai margini della società, diventava depositario esclusivo di funzioni ancestrali fondamentali per la conservazione e la continuazione della vita; la città tollerava per necessità l'eccezionale situazione di vedere un manipolo di donne al vertice della sfera sociale e religiosa, seppur per la breve durata della festa, in quanto a quelle stesse donne erano affidati i segreti della riproduzione, la cui importanza risulta decisiva e determinante in una celebrazione che aveva appunto il compito precipuo di provocare e rinnovare la fertilità sulla terra,

---

<sup>384</sup> Cfr. Dover 1972 p. 162; Rossi 1997 p. 370.

<sup>385</sup> Burkert 2003 p. 444.

<sup>386</sup> Sfameni Gasparro 1986 p. 223.

<sup>387</sup> Prato 2000 p. 565.

sulle sementi e anche sulle persone<sup>388</sup>. L'esclusione tassativa della presenza maschile andrà letta proprio in questo senso, in quanto solo chi ha fatto esperienza di maternità può conoscere i segreti legati alla riproduzione<sup>389</sup>, e comportava di necessità che la società delle donne dovesse riformare in se stessa, per il tempo della celebrazione, quella che solitamente sarebbe stata la società degli uomini, assumendo le medesime caratteristiche di quella comunità maschile e seguendo gli stessi meccanismi su cui quella si reggeva, prendendone in un certo senso il posto<sup>390</sup>. Questo risvolto politico-sociale può aiutare a capire anche un altro aspetto caratterizzante la festa di Demetra: non tutte le donne potevano prendervi parte, ma soltanto coloro che erano a pieno titolo cittadine, vale a dire "le donne più direttamente coinvolte negli affari della città"<sup>391</sup>, che in tal senso potevano concretamente occupare il posto che comunemente, prima e dopo lo svolgimento delle Tesmoforie, era occupato dai loro mariti, alla guida della πόλις.

La celebrazione festiva, dunque, durava tre giorni, dall'11 al 13 del mese di Pianepsione. Il primo giorno le celebranti formavano una processione che partiva dalla città e aveva come meta il Thesmoforion, teatro principale di tutta la festa; questo atto iniziale dava il nome al giorno, chiamato per l'appunto Ἄνοδος (salita), per il semplice fatto che le donne, processionalmente, salivano al santuario di Demetra, che era posto su un'altura<sup>392</sup>. Il secondo giorno era chiamato Νηστεία (digiuno): si trattava di un giorno di lutto e digiuno, appunto, durante il quale le donne stavano in ritiro con la dea, sedute per terra su giacigli improvvisati, ripercorrendo il mito di Demetra, che, addolorata per l'improvvisa perdita della figlia Core, si era astenuta dai cibi (*h. Hom. Cer.* 47 sgg.). Il terzo giorno cominciava in realtà la notte fra il 12 e il 13 – come prevedeva il calendario festivo antico, per cui dopo il tramonto cominciava già il giorno successivo – ponendo fine al digiuno rituale: era una giornata particolarmente solenne, scandita da sacrifici e banchetti; il nome Καλλιγένεια ("bella nascita") indica chiaramente l'idea di rinascita che fa seguito al dolore e al lutto del giorno precedente. Anche in questo caso la festa seguiva il ritmo delle vicende del mito di Demetra, celebrando il ritorno di Core dall'Ade. La notte tra Νηστεία e Καλλιγένεια era probabilmente anche il momento in cui alcune addette, chiamate ἀντλήτριαι, scendevano in certe fosse del terreno o caverne per raccogliere i resti putrefatti di alcuni maialini, che erano stati ivi

---

<sup>388</sup> Cfr. Detienne 1982a p. 139; Burkert 2003 pp. 449-450.

<sup>389</sup> Cfr. Sfameni Gasparro 1986 pp. 238-239.

<sup>390</sup> Cfr. Detienne 1982a pp. 139-140; Bowie 1993 p. 206.

<sup>391</sup> Detienne 1982a p. 138; cfr. Sfameni Gasparro 1986 p. 239.

<sup>392</sup> Forse nei pressi della Pnice (cfr. Parke 1977 p. 85; Simon 1983 p. 18. Si veda anche Sfameni Gasparro 1986 p. 246). Sembra fosse abbastanza costante l'usanza di collocare i thesmoforia sopra delle alture, o comunque fuori dei centri abitati (cfr. Sfameni Gasparro 1986 pp. 246 sgg.).

gettati in sacrificio alla dea<sup>393</sup>, e per collocarli sull'altare insieme alle nuove sementi, sulle quali veniva solennemente invocata la fertilità<sup>394</sup>.

La vicenda inscenata nella commedia, dunque, è inserita nel tempo della festa demetriaca e, in tal modo, a uno spettatore attento non saranno mancate affatto le occasioni per ritrovare nella *piece* teatrale elementi concreti della festa, o comunque dell'apparato rituale gravitante attorno alle Tesmoforie. Innanzitutto Aristofane colloca temporalmente la vicenda, specificando in maniera precisa la giornata del festival durante la quale si svolgono i fatti della storia rappresentata; infatti, quando Euripide sta esponendo al Parente la propria preoccupazione, dicendo che in quel preciso giorno verrà decisa la sua sorte, il Parente risponde:

καὶ πῶς; ἔπει νῦν γ' οὔτε τὰ δικαστήρια  
μέλλει δικάζειν οὔτε βουλῆς ἔσθ' ἔδρα,  
ἔπει τρίτη ἴσθι Θεσμοφορίων, ἡ Μέση.\*

E com'è possibile? Oggi i tribunali non possono emettere giudizi  
e non c'è la seduta del consiglio,  
perché è il terzo giorno delle Tesmoforie, quello di mezzo. (vv. 78-80)

Il Κηδεστής ci informa così che durante la festa, la celebrazione religiosa aveva la priorità le sedute di assemblee e processi, che normalmente avevano luogo tutti i giorni, erano sospese; ma ciò che più è importante, è il fatto che venga specificato chiaramente il giorno in cui è ambientata la vicenda, vale a dire la giornata di mezzo delle Tesmoforie, quella del digiuno rituale (Νηστεία)<sup>395</sup>.

<sup>393</sup> Cfr. Simon 1983 pp. 19 sgg.; Parke 1977 pp. 83-84; Burkert 2003 pp. 445-447; Prato 2000 pp. 569-570; Detienne 1982a p. 135. Riguardo al momento preciso in cui avveniva il rito di gettare questi maiali, vivi, nelle voragini del terreno, gli studiosi non sono concordi: Parke (1977, p. 83) sostiene che il rito fosse eseguito in estate, durante la festa demetriaca di Skira; la Simon (1983, pp. 19 sgg.) è invece propensa a collocare il sacrificio dei maiali nelle fosse durante la festività di Stenia, due giorni prima dell'inizio delle Tesmoforie; secondo Burkert (2003 p. 447), invece, il tutto si svolgeva il primo giorno delle Tesmoforie, dopo la salita al santuario.

<sup>394</sup> Riguardo alla denominazione dei giorni della festa si veda lo scolio *ad v.* 80. Per il susseguirsi degli eventi e lo svolgimento della festa si vedano Parke 1977 pp. 82-88, Simon 1983 pp. 17 sgg., Burkert 2003 pp. 444-450, Sfameni Gasparro 1986 pp. 223-283; notizie utili al riguardo si trovano anche in Habash 1997 pp. 19 sgg. e in Prato 2000 pp. 565 sgg.. La migliore analisi dal punto di vista antropologico resta quella di Detienne (1982a, pp. 131-148).

\* Il testo greco si basa sull'edizione oxoniense di Austin e Olson (2004).

<sup>395</sup> Potrebbe destare non pochi dubbi il fatto che venga detto che si tratta del terzo giorno delle Tesmoforie; infatti, il terzo giorno non è sicuramente quello di mezzo, dal momento che la festa è costituita da una triade di giornate, bensì è l'ultimo (Καλλιγένεια). Lo scolio (*ad v.* 80) però ci informa che nella località di Alimunte (un demo dell'Attica) si celebravano le Tesmoforie il 10 di Pianepsione, ovvero un giorno prima dell'inizio della festa ad Atene. Le celebrazioni di Alimunte, allora, vennero assorbite dalle Tesmoforie ateniesi, cosicché le giornate furono portate da tre a quattro, venendo in tal modo la prima giornata a costituire una specie di preludio al vero e proprio triduo, costituito dai giorni 11 (Ἄνοδος), 12 (Νηστεία) e 13 (Καλλιγένεια). Con questa aggiunta allora, il giorno in cui si svolge la vicenda è necessariamente il terzo dall'inizio della festa (conteggiando anche la *prolusio* di Alimunte), rimanendo comunque quello di mezzo, essendo il secondo giorno del triduo. Cfr. Prato 2000 p. 565, Prato 2001 e Austin-Olson 2004 *ad v.* 80.

Che la giornata in questione sia proprio la seconda, vale a dire il giorno di Νηστεία, viene ribadito in una battuta, precisamente ai vv. 947-949, in cui il Coro invita espressamente a celebrare con il digiuno le due dee titolari della festa<sup>396</sup>.

Che cosa accadesse e quali fossero i riti celebrati in questo giorno non si sa con precisione e le fonti non dicono nulla di specifico al riguardo. Dalle poche notizie che abbiamo, sembra, comunque, che le donne commemorassero il lutto mitologico di Demetra per la perdita della figlia Core stando in ritiro, sedute per terra – come si è già detto – su giacigli approntati con erbe selvatiche e osservando il digiuno<sup>397</sup>. Aristofane, approfittando allora del fatto che la comunità delle celebranti, durante la festa, si costituisce esattamente allo stesso modo della società civica maschile, con gli stessi organismi e le medesime istituzioni<sup>398</sup>, e facendo probabilmente leva sulla posizione seduta delle donne durante tutta la seconda giornata, immagina un’assemblea a tutti gli effetti, modellata sulle reali riunioni del Consiglio che effettivamente avevano luogo in Atene, con un’unica differenza rispetto alla realtà: che, in questo caso, si tratta di una βουλή esclusiva, in quanto tutta al femminile (ἔδοξε τῇ βουλῇ ταδὶ \ τῇ τῶν γυναικῶν, vv. 372-373)<sup>399</sup>. Di certo non mancano elementi di una vera e propria assemblea civica: si va dalle preghiere dell’aralda nell’atto di convocare il congresso e del Coro che risponde facendole eco (vv. 295 sgg.), fino alla lettura di un decreto (vv. 372 sgg.)<sup>400</sup>, passando attraverso la proclamazione delle ἀραί, le maledizioni che erano solite accompagnare gli atti pubblici, in funzione apotropaica di buon augurio per un corretto svolgimento dei lavori assembleari (vv. 335-350)<sup>401</sup>; vengono inoltre recitate invocazioni sulla πόλις, a sottolineare il carattere civico e – per così dire – universale della preghiera nonché dell’assemblea stessa che pronuncia tale preghiera (vv. 302-303; 352-353); infine, elemento ulteriore, le donne che si avvicinano a parlare, devono indossare una corona prima di prendere la parola (v. 380), proprio

---

<sup>396</sup> Vv. 947-949:

ΧΟΡΟΣ – ἄγε νῦν ἡμεῖς παίσωμεν ἄπερ νόμος ἐνθάδε ταῖσι γυναιξίν,  
ὅταν ὄργια σεμνὰ θεᾶν ἱεραῖς ὥραις ἀνέχωμεν, ἄπερ καὶ  
Παύσων σέβεται καὶ νηστεύει.

CORO- Su, danziamo, com’è usanza qui per noi donne,  
quando celebriamo, nei giorni sacri, i sacri misteri delle due dee,  
e anche Pausone le onora digiunando.

La citazione di Pausone è una battuta comica, in quanto il personaggio, deriso anche nel *Pluto* (v. 602) come “morto di fame”, era un pittore famoso per la sua proverbiale povertà; egli quindi, citato come esempio di indigenza, può essere visto come uno che si attiene “devotamente”, perché costretto dalla mancanza di mezzi, al digiuno rituale cui sono tenute le tesmoforanti. Cfr. Austin-Olson 2004 e Prato 2001 *ad v.* 949.

<sup>397</sup> Cfr. Parke 1977 p. 86 e Habash 1997 p. 21.

<sup>398</sup> “Quando sono convocate alle Tesmoforie, le donne cittadine non formano né una compagnia, né un tiaso, né una confraternita, bensì una società coi suoi magistrati, il suo Consiglio, la sua assemblea in cui si votano le decisioni a maggioranza. In occasione della festa di Demetra, le donne si governano da sé” (Detienne 1982a p. 140).

<sup>399</sup> Cfr. Silk 2000 pp. 285-286.

<sup>400</sup> Cfr. Horn 1970 pp. 106 sgg.

<sup>401</sup> Cfr. Prato 2001 *ad v.* 335.

come facevano gli oratori<sup>402</sup>. Tutte queste componenti vengono sapientemente mescolate ad elementi prettamente tesmoforici: ecco allora che la preghiera iniziale, prima di virare verso un’invocazione, dal sapore civico, a tutti gli dèi Olimpici, Pitici e Delici (vv. 331 sgg.), acquisendo in tal modo caratteri “assembleari”, è rivolta innanzitutto alle due dee titolari della festa, Demetra e Core (εὐχεσθε ταῖν Θεσμοφόροις, v. 297), e in secondo luogo a divinità connesse al culto delle Tesmoforie, Pluto, figlio di Demetra, Calligenia, “la Nutrice della giovinezza”, Hermes, che nel mito scende nell’Ade per recuperare Core (*Hymn. Cer.* 334 sgg.), e le Grazie (καὶ τῶ Πλούτῳ καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ | καὶ τῇ Κουροτρόφῳ || καὶ τῶ Ἑρμῇ καὶ <ταῖς> Χάρισιν, vv. 299 sgg.)<sup>403</sup>. Ne consegue la creazione di un insieme piuttosto omogeneo che rappresenta sia un’assemblea sia un rito tesmoforico, dando vita alla creazione, tutta aristofanea, di una βουλή delle tesmoforanti<sup>404</sup>.

Già questo consente di esprimere qualche considerazione preliminare riguardo all’uso che il commediografo fa della festività religiosa delle Tesmoforie sulla scena comica. Al di là di costituire semplicemente lo sfondo, la scenografia della vicenda, la festa di Demetra consente ad Aristofane notevoli possibilità comiche, permettendogli di giocare sui possibili sconfinamenti della sfera femminile in quella maschile e viceversa; innanzitutto il poeta può usufruire delle condizioni che realmente contraddistinguono coloro che celebrano le Tesmoforie, facendo leva sul fatto che la celebrazione religiosa comportava che le donne costituissero effettivamente una comunità civica al pari di quella maschile, al fine di costruire l’immagine di una società femminile autogestita, in tutto simile a quella maschile ateniese reale; in tal senso, dato che la festa costituisce potenzialmente una sorta di ribaltamento dei ruoli, con le donne che escono dalle case e dai ginecei per salire sull’acropoli e occuparsi per tre giorni della gestione della sfera religiosa della πόλις, mentre gli uomini rimangono fuori, a causa della regola vigente, secondo la quale le persone di sesso maschile non possono prendere parte ai riti, la commedia può evocare, attraverso la festa religiosa, l’idea di un’invasione delle donne in un ambito di pertinenza maschile come quello sacrificale e religioso, al quale è strettamente e saldamente collegato l’ambito dei diritti civili *tout court*<sup>405</sup>: così le Tesmoforie della commedia ripropongono sulla scena il ribaltamento dei ruoli insito nella celebrazione stessa della festa demetriaca e conseguentemente permettono al poeta di immaginare e di dare vita ad un’invasione del femminile nella sfera politica e sociale, cosa che sarebbe totalmente impensabile nella normalità, al di fuori delle Tesmoforie. Questo δῆμος τῶν γυναικῶν (v. 308) avrà di sicuro generato l’ilarità del pubblico seduto sulle tribune del teatro, che poteva ridere di

---

<sup>402</sup> Cfr. Haldane 1965 p. 39. Si vedano senz’altro Austin-Olson 2004 *ad v.* 295-311 e Prato 2001 *ad v.* 295-382. Come esempodi cerimonia che precede un atto pubblico possono essere citati, al di là dei giochi comici presenti nella scena, i vv. 863-890 delle *Vespe*.

<sup>403</sup> Cfr. Haldane 1965 p. 40.

<sup>404</sup> Su questo si veda Horn 1970 pp. 106-109.

<sup>405</sup> Cfr. Detienne 1982a pp. 131 e 133. A tal proposito può risultare utile il saggio di Hedrick (2007) pp. 283 sgg.

fronte alla singolare immagine di un'assemblea di sole donne; ma bisogna anche ricordare che nella realtà effettiva, la festa segnava in un certo senso la “ribalta” del popolo femminile, che – come si è visto – prendeva per tre giorni il posto solitamente occupato dagli uomini: in questo senso la scena comica concretizza sul palcoscenico quello che era lo spirito della celebrazione, poiché di fatto le donne vengono rappresentate sedute in assemblea, per decidere riguardo al tragediografo Euripide, loro nemico, su quegli stessi seggi sui quali, in tutti gli altri giorni, siedono i loro uomini, per decidere riguardo la città. Il ridere di ciò, allora, poteva avere anche un sapore per così dire “rituale”, essendo un modo per sdrammatizzare e stemperare eventuali tensioni interne alla comunità maschile, che poteva vedere con una certa preoccupazione e con un certo imbarazzo l'idea di ribaltamento dei ruoli insita nella festa demetriaca, immaginandosi che quelle donne che celebravano i sacri riti tesmoforici, fuori dal controllo dei loro mariti, di fatto occupavano i luoghi della direzione e della gestione del potere civico.

E tanto maggiori saranno state le tensioni quanto minore era la conoscenza effettiva di cosa realmente accadesse all'interno del Thesmoforion. Infatti, il festival tesmoforico, precluso agli uomini, era chiuso dal segreto rituale e i dettagli delle varie cerimonie erano oggetto misterioso, cose indicibili (ἀπόρρητα, v. 363)<sup>406</sup>. La commedia richiama in più occasioni questa caratteristica di segretezza che contraddistingueva i riti; in una parte lirica, il Coro ricorda che non è lecito vedere le sacre funzioni religiose (ἄνδρας ἴν' οὐ θέμις εἰσορᾶν / ὄργια σέμν', vv. 1150/1-1152/3), mentre in precedenza, appena prima di essere scoperto, il Parente aveva subito un interrogatorio per vedere se effettivamente fosse una donna: in quanto tale, infatti, avrebbe dovuto conoscere i riti segreti<sup>407</sup>.

Se dunque lo svolgersi della festa era velato dal segreto rituale e le cerimonie erano un mistero per coloro che non erano ammessi a parteciparvi, potrebbe sembrare allora che la commedia aristofanea possa essere in grado di disvelare l'imperscrutabile che si cela dietro le liturgie della ricorrenza demetriaca: infatti, introducendo furtivamente un proprio personaggio nell'ambiente riservato ed esclusivo del santuario, Aristofane dà l'impressione che il proprio dramma possa raccontare le cose

<sup>406</sup> Cfr. Burkert 2003 pp. 444-445.

<sup>407</sup> Vv. 626-629:

MIKA – ἄπελθ'· ἐγὼ γὰρ βασανιῶ ταύτην καλῶς  
ἐκ τῶν ἱερῶν τῶν πέρυσι. σὺ δ' ἀπόστηθί μοι,  
ἵνα μὴ πακούσης ὧν ἀνήρ. σὺ δ' εἰπέ μοι  
ὅ τι πρῶτον ἡμῖν τῶν ἱερῶν ἐδείκνυτο.

MIKA- Allontanati! La interrogherò per bene  
riguardo ai riti dell'anno scorso. (*a Clistene*) Tu, ritirati!  
Non puoi ascoltare, perché sei un uomo. (*al Parente*) Tu, invece, dimmi:  
quale rito per primo ci è stato mostrato?

Va notato che anche in un passaggio delle *Ecclesiazuse* (vv. 442-443) viene citata la segretezza che contraddistingue i riti celebrati alla festa delle Tesmoforie.

indicibili che ivi si compiono, come se la commedia fosse investita del potere di proiettare sulla scena cose che altrimenti sono tabù; in tal senso, la commedia svolgerebbe normalmente la propria funzione “social-rituale”, potendo, nel contesto della rappresentazione teatrale, esplorare, riferire e dire cose che nella quotidianità non sono ripetibili, potendo prendersi gioco di personaggi in vista, potendo burlarsi degli dèi e creare situazioni di apparente disordine sociale, insomma potendo usare l’umorismo per scopi rituali, con fini catartici<sup>408</sup>.

Semberebbe, si è detto: in realtà, non accade nulla di tutto ciò. L’occhio dello spettatore penetra sì all’interno del Tesmoforion e vede la riunione delle donne, ma non vede nulla di più di quanto un cittadino ateniese maschio già non sapesse, o potesse sapere, riguardo la festa; infatti, a parte riferimenti al calendario festivo e al di là della menzione di alcuni elementi caratterizzanti il triduo tesmoforico (come il fatto che le celebranti, nei tre giorni di ritiro, vivessero in tende<sup>409</sup>) e dell’oggettistica tipica (soprattutto la torcia<sup>410</sup>) – cose che, in qualche modo, dovevano essere di pubblico dominio – non c’è nient’altro. E anche quando il poeta avrebbe forse l’occasione e le condizioni per poter rivelare lo svolgimento dei riti segreti, ciononostante, non viene detto nulla: difatti, durante l’interrogatorio, quando una delle donne chiede al Κηδεστής quali sono le liturgie e quali sono i riti che esse hanno compiuto, la risposta dell’uomo, anziché raccontare l’inenarrabile, diventa semplicemente occasione per una battuta comica, un modo per ribadire salacemente il motivo comico delle donne beone e passionante del vino<sup>411</sup>.

La scena comica, allora, mostra soltanto ciò che già si sa della festa, o forse ciò che si può mostrare; per usare un’espressione della Sfameni Gasparro, viene descritto solo “l’involucro” dei riti<sup>412</sup>. Non è intenzione di Aristofane rivelare il segreto; al commediografo interessa utilizzare in pieno la tematica della festa in modo da evocare uno scenario tutto al femminile – per altro ben anticipato dalla comparsa di Agatone in abiti femminili (vv. 95 sgg.) e dalla scena di travestimento (vv. 213 sgg.) – uno scenario di ginecocrazia<sup>413</sup>, in virtù della logica che considera presenza attiva nella sfera religiosa e partecipazione politica strettamente correlate fra loro. Inoltre, considerato che la festa

<sup>408</sup> Al riguardo si vedano senz’altro Apte 1985 pp. 151 sgg. e Halliwell 1991 pp. 279 sgg.; cfr. Rösler 1991 pp. 42 sgg. e Bowie 1993 pp. 10 sgg.

<sup>409</sup> Cfr. v. 624 e scolio *ad loc.* Si veda anche Sfameni Gasparro 1986 p. 230.

<sup>410</sup> Cfr. vv. 280, 655, 1152/3.

<sup>411</sup> Vv. 630-631:

ΚΗΔ– φέρ’ ἴδω, τί μέντοι πρῶτον ἦν; ἐπίνομεν.  
 ΜΙΚΑ– τί δὲ μετὰ τοῦτο δεύτερον;  
 ΚΗΔ– πρὸς ἐπίνομεν.

PAR- Vediamo... qual era il primo? Abbiamo bevuto!  
 ΜΙΚΑ- E dopo di questo, qual era il secondo rito?  
 PAR- Abbiamo brindato!

<sup>412</sup> Sfameni Gasparro 1986 p. 226.

<sup>413</sup> Nel 411 a.C., anno in cui fu rappresentata questa commedia, venne messa in scena anche la *Lisistrata*, altro dramma di tematica affine: in entrambe le commedie viene mostrato un mondo tutto al femminile, in cui le donne sembrano prendere la ribalta su una società atavicamente maschilista.

delle Tesmoforie dava effettivamente e materialmente la possibilità alle donne di aver parte concreta alla gestione civica – seppur per una breve parentesi – ne consegue che tale festival risulta lo strumento in assoluto più adatto alla messa in scena di una società femminile autogestita che prende la ribalta sugli uomini. Ecco allora che il sapiente uso poetico che ne fa Aristofane è tutto teso a rivelare questa tematica e poco importa se le Tesmoforie rappresentate sulla scena non dicono nulla circa i riti o riguardo gli aspetti della festa né importa se esse possono in talune occasioni risultare un falso.

## La preghiera del Κηδεστής

Dopo aver accettato di aiutare Euripide, il Parente deve sottoporsi ad una serie di travestimenti, in modo da sembrare a tutti gli effetti una donna: solo così egli può affrontare il proprio compito ed entrare nel Thesmoforion. A questo scopo egli viene sbarbato e depilato accuratamente da Euripide, sotto lo sguardo vigile di Agatone (vv. 215 sgg.), il quale da parte sua fornisce il necessario per truccare e mascherare Mnesiloco, il Κηδεστής (vv. 249 sgg.).

Appena prima di entrare nel santuario di Demetra e Core, così travestito, egli si ferma e rivolge una preghiera alle dee della festa:

ΚΗΔ – ὦ Θράττα θέασαι· καομένων τῶν λαμπάδων  
ὅσον τὸ χρῆμ' ἀνέρχεθ' ὑπὸ τῆς λιγνύος.  
ἀλλ' ὦ περικαλλεῖ Θεσμοφόρω δέξασθέ με  
ἀγαθῆ τύχη καὶ δεῦρο (καὶ) πάλιν οἴκαδε.  
ὦ Θράττα τὴν κίστην κάθελε κᾶτ' ἔξελε  
τὰ πόπαν', ὅπως λαβοῦσα θύσω ταῖν θεαῖν.  
δέσποινα πολυτίμητε Δήμητερ φίλη  
καὶ Φερρέφαττα, πολλὰ πολλάκις μέ σοι  
θύειν ἔχουσαν, εἰ δὲ μᾶλλὰ νῦν λαθεῖν.  
καὶ τὴν θυγατέρα Χοιρίον ἀνδρός μοι τυχεῖν  
πλουτοῦντος, ἄλλως δ' ἠλιθίου κάβελτέρου.  
καὶ Ποσθαλίσκον νοῦν ἔχειν μοι καὶ φρένας.  
ποῦ ποῦ καθίζωιμ' ἐν καλῶ, τῶν ῥητόρων

ἴν' ἔξακούω; σὺ δ' ἄπιθ' ὦ Θραῦττ' ἐκποδών·  
δούλοις γὰρ οὐκ ἔξεστ' ἀκούειν τῶν λόγων.

PAR- Guarda, Tracia ! Quanta gente sale,  
in mezzo al fumo delle fiaccole che ardono!  
Tesmofore bellissime, accoglietemi con buona fortuna qui –  
e poi fatemi anche tornare a casa!  
Tracia, metti giù la cesta e poi tira fuori le focacce,  
così le prendo e le offro alle due dee.  
Signora molto venerata, Demetra mia cara,  
e tu Persefone, fate in modo che io possa ancora molte volte  
offrire molti sacrifici a voi, o per lo meno che ora non mi scoprano!  
Fate che mia figlia Fichetta si trovi un uomo ricco,  
o comunque sciocco e stupido;  
fate che mio figlio Cazzoncello abbia senno e intelletto.  
E ora dove posso sedermi in un buon posto, per sentire gli oratori?  
Tu vattene. Tracia! Via di qui!  
Gli schiavi non sono ammessi ad ascoltare i discorsi. (vv. 280-294)

Quella appena vista è a tutti gli effetti una preghiera propiziatoria, in quanto precede la partecipazione ai sacri riti demetriaci, con la precisa richiesta che la celebrazione possa avere una buona riuscita (ἀγαθῆ τύχη, v. 283). All'interno della supplica, l'orante pare operare anche un sacrificio, un'offerta alle due dee per avvalorare la propria invocazione. Sembra trattarsi di un rito incruento, dato che vengono offerte delle focacce (πόπωνα, v. 285), quindi di un'offerta di normale accompagnamento ad una preghiera.

Ciò che è interessante notare è la tensione interna alla preghiera stessa; da una parte c'è il carattere devozionale della supplica, espressa nei termini corretti: l'orante infatti si rivolge alle dee titolari delle festa, con epiteti che segnano e qualificano il potere delle divinità, cercando al medesimo tempo di creare un contatto con l'entità divina (φίλη, v. 286), in modo che la presenza della divinità stessa si concretizzi nella realizzazione della grazia richiesta. L'offerta poi sottolinea la scrupolosità devozionale, mentre l'ultimo verso, quello in cui il Parente congeda la schiava, spiegando che le donne di condizione non libera non possono prendere parte alla festa, sembra indicare la piena conoscenza delle regole liturgiche e quindi – si potrebbe pensare – un conseguente attento e scrupoloso rispetto di esse. Dall'altra parte, però, bisogna fare i conti con il fatto che colui che prega

è un uomo e, in quanto tale, gli è assolutamente vietata la partecipazione ai riti; egli sta tentando di intrufolarsi di nascosto nel santuario, sta compiendo un'azione a tutti gli effetti illecita e "illegale": il suo gesto è di certo un atto di ὕβρις, in quanto non rispettoso delle leggi divine; e il Coro, dopo averlo scoperto, lo definirà un gesto di violenza e sacrilego (vv. 667-677). Il Parente, perfettamente consapevole di ciò che sta facendo e soprattutto del fatto che egli non potrebbe fare ciò che sta facendo, appena prima di introdursi con l'inganno nel Thesmoforion prega Demetra e Persefone di accoglierlo di buon grado e di ammetterlo a partecipare ai sacri riti; per di più, pur sapendo che egli in un qualche modo sta ingannando le dee con il suo travestimento, chiede addirittura la grazia di non essere scoperto, prendendosi in tal modo gioco del divino. La preghiera, allora, non funziona correttamente: se la formula può essere corretta e formalmente devota, l'intenzione va però nel senso completamente opposto, rivelando in pieno quella che si potrebbe definire una sorta di "deviazione". Lo scarto dalla norma, palesato dallo scopo della preghiera stessa, che dalla semplice richiesta di trovare buon accoglimento nella festa (e già questo, di per sé, va contro la norma che prevede l'esclusione degli uomini dalla celebrazione) passa alla supplica precisa di poter non essere scoperto, è poi reso ulteriormente manifesto nelle ultime due richieste, con cui il Parente implora Demetra di trovare un marito per la figlia e di infondere un po' di buon senso nel figlio. Ora, è chiaro che in questa seconda parte della supplica sta agendo un gioco comico; i presunti figli, infatti, portano dei nomi che sono palesemente di conio aristofaneo, essendo basati su termini sessuali d'uso gergale<sup>414</sup> e l'augurio rivela sicuramente un gioco parodico, essendo basato su quelle che potevano essere probabili preghiere che le madri rivolgevano in favore dei propri figli<sup>415</sup>. La preghiera allora può essere vista operare come un completamento del travestimento: la figura del Κηδεστῆς, dopo aver subito passivamente il camuffamento da donna, agisce adesso in maniera attiva, "entrando" nel personaggio; appena prima di entrare in scena come donna, egli porta a compimento il travestimento e fa sua la parte che dovrà recitare da qui in avanti; infatti, la maschera che indossa è incompleta e ancora inadeguata per poter partecipare alla festa, per la quale egli deve prima impossessarsi di una proprietà indispensabile: essere donna ed essere madre<sup>416</sup>. Dalla preghiera emergono entrambe queste caratteristiche: la figura maschile deve appropriarsi della

<sup>414</sup> Χοιρίον ("Fichetta") è diminutivo di χοῖρον, parola che indica le pudenda femminili (cfr. Henderson 1975 pp. 131-132). Ποσθαλίσκον ("Cazzoncello") è modellato su πόσθη, letteralmente "membro virile" (cfr. scolio *ad loc.*). Va però ricordato che entrambi i nomi sono frutto di congetture filologiche, in quanto la tradizione riporta rispettivamente χοῖρον e πρὸς θάληκον; riguardo al congetturale Ποσθαλίσκον si veda Taillardat 1961 pp. 249-250.

<sup>415</sup> Secondo la critica (cfr. ad es. Austin-Olson 2004 *ad v.* 289-90), nel passo in questione ci sarebbe una citazione, ovviamente stravolta comicamente, dei vv. 163-166 dell'*Alceste* euripidea (dramma più volte preso di mira sulla scena aristofanea), nei quali la moglie di Admeto, ormai morente, prega che i propri figli abbiano sorte felice, il figlio con una sposa che lo ami, la figlia con un nobile sposo.

<sup>416</sup> Il festival tesmoforico, infatti, dati i caratteri di fertilità insiti nelle celebrazioni, era strettamente legato all'idea di maternità e sembra che proprio per questo motivo fosse riservato alle donne-madri o comunque in età fertile (cfr. Sfameni Gasparro 1986 pp. 236 sgg.).

maschera femminile, non solo nell'aspetto esteriore ma anche quando parla<sup>417</sup>, e in effetti il Parente lo fa, usando appropriatamente i participi femminili λαβούσα (v. 285) e ἔχουσαν (v. 288)<sup>418</sup>; egli deve essere madre e la preghiera con la supplica per i figli va chiaramente in questa direzione. In tal modo, la preghiera è parte integrante del mascheramento del Parente.

Se dunque la rappresentazione di una βουλή tutta femminile, collocata nel tempo della festa in onore di Demetra, consente al commediografo di mostrare come le donne sconfinino nella sfera di competenza maschile, adesso, con questa preghiera, viene mostrata l'operazione contraria, ovvero un uomo che invade la sfera femminile. Il terreno in cui possono avvenire tutti questi avvicendamenti e sovrapposizioni tra femminile e maschile e che soprattutto li rende possibili è la festa delle Tesmoforie, riservata alle donne; la celebrazione della festività, infatti, assegna al popolo femminile tutta una serie di diritti tradizionalmente maschili (tra questi il più importante è senz'altro il diritto sacrificale), mostrando in tal modo di contenere *in nuce* un'idea di società retta soltanto dalle donne, ma allo stesso tempo suscita la curiosità di coloro che ne sono esclusi, vale a dire gli uomini. La festa di Demetra è così l'elemento attorno al quale ruotano tutte le invasioni di campo presentate nella commedia: le donne possono acquisire caratteri maschili attraverso la celebrazione, mentre gli uomini si mascherano da donne – e pregano come le donne – per poter entrare alle Tesmoforie.

## Il sacrificio del Parente

Il Κηδεστής, allora, mascheratosi a dovere, entra nel Thesmoforion e partecipa all'assemblea. La sua preghiera, però, viene esaudita solo a metà, in quanto egli può di fatto entrare alla festa, ma viene scoperto e denunciato: il travestimento fallisce e il personaggio viene bloccato fino all'arrivo dei pritani, che sono stati mandati a chiamare per decidere come punire l'uomo che non ha rispettato i regolamenti cultuali. A questo punto la scena presenta un episodio di sacrificio: il Parente strappa una bambina dalle braccia di una delle tesmoforianti e si rifugia supplice presso un

<sup>417</sup> Cfr. vv. 267-268, in cui Euripide suggerisce al Parente che non basta essere abbigliato da donna per sembrare tale, ma è necessario anche parlare come una donna:

EYP– ἦν λαλήης δ', ὅπως τῶ φθέγματι  
γυναικίεις εὖ καὶ πιθανῶς.

EUR- Quando parli, cerca di imitare la voce femminile  
bene e in modo convincente.

<sup>418</sup> Cfr. Taaffe 1993 p. 87.

altare, minacciando l'ostaggio con un coltello. Si tratta di una ripresa parodica del perduto *Telefo* di Euripide<sup>419</sup>, già preso di mira quattordici anni prima, negli *Acarnesi*, nell'episodio in cui Diceopoli rapisce un cesto di carbone e minaccia di sgozzarlo (*Ach.* 331 sgg.)<sup>420</sup>. Tutta la scena è descritta come un sacrificio.

ΜΙΚΑ– ἄ ἄ·

ποιῖ <ποιῖ> σὺ φεύγεις; οὗτος οὗτος οὐ μενεῖς;  
τάλαινα· ἐγὼ τάλαινα· καὶ τὸ παιδίον  
ἔξαρχάσας μοι φρουδὸς ἀπὸ τοῦ τιθίου.

ΚΗΔ– κέκραχθι. τοῦτο δ' οὐδέποτε σὺ ψωμιεῖς,  
ἦν μὴ μ' ἀφῆτ'. ἀλλ' ἐνθάδ' ἐπὶ τῶν μηρίων  
πληγὲν μαχαίρα τῆδε φοινίας φλέβας  
καθαίματώσει βωμόν.

MICA- Ahi! Dove fuggi? Ehi, tu, fermati!

Oh, me misera! La mia bambina!

Me l'ha strappata dal petto ed è scappato via...

PAR- Grida pure quanto vuoi! Questa qui non la imbroccherai mai più,  
se non mi lasciate andare. Proprio qui, sopra le vittime,  
colpita con questo coltello, arrosserà l'altare  
del sangue delle sue vene. (vv. 689a-695)

Bisognerà immaginare la scena in questo modo: il Parente tiene l'ostaggio sollevato sopra l'altare, proprio come si usava tenere le vittime (soprattutto quando erano di piccola taglia) nell'atto di sgozzarle, in modo che il sangue cadesse dall'alto, inondando la pietra dell'altare<sup>421</sup> (καθαίματώσει βωμόν, v. 695). La morte dell'ostaggio allora viene fin da subito ad essere connotata come un sacrificio: la prigioniera verrà uccisa in maniera sacrificale, diventando essa stessa una vittima.

Oltre a ciò, c'è un particolare interessante che non va trascurato, in quanto oggetto di interpretazioni e suscettibile di una considerazione utile al nostro discorso. Questo particolare è costituito dalla menzione di cosce di animali sacrificati, sopra le quali il Κηδεστής intende sgozzare la bambina

<sup>419</sup> Cfr. Austin-Olson 2004 *ad v.* 689a-761; Sommerstein 1994 *ad v.* 689-758. Si vedano Platter 2007 pp. 143-175; Zeitlin 1996 pp. 388-389; Bobrick 1997 p. 184.

<sup>420</sup> Si veda il cap. I.

<sup>421</sup> Cfr. Burkert 1981 pp. 24-25; Burkert 2003 p. 149.

che ha in ostaggio (ἐπὶ τῶν μηρίων, v. 693). Le cosce – o meglio, i femori – degli animali usati come vittime erano solitamente bruciate sull’altare come parte riservata agli dèi<sup>422</sup>; ora, la presenza di μηρία sull’altare fa subito pensare che sia stato sgozzato un animale e quindi che si stia celebrando un rito sacrificale; e in effetti, il verso aristofaneo è stato inteso come un chiaro indizio, con valore quasi archeologico, a dimostrazione del fatto che la festa delle Tesmoforie prevedeva lo svolgimento di sacrifici cruenti<sup>423</sup>. Va però detto che se tali pratiche sacrificali erano quasi sicuramente presenti, costituendo parte integrante delle funzioni religiose tesmoforiche, esse non venivano di certo celebrate nel secondo giorno del triduo tesmoforico (in cui è collocato temporalmente lo svolgimento della vicenda drammatica), giorno in cui vigeva il digiuno rituale, come si è avuto modo di osservare<sup>424</sup>: data l’astinenza dai cibi prevista dai regolamenti culturali, nel giorno di Νηστεία non potevano aver luogo riti sacrificali.

Stando così le cose, è possibile ravvisare in ciò un ulteriore elemento a riprova del fatto che la festa demetriaca è assolutamente funzionale alla trama della vicenda e agli sviluppi comici; Aristofane evoca sulla scena una festa religiosa per sole donne come l’ambientazione più adatta al fine di portare avanti una certa tematica di ginecocrazia: in tal senso, la festa funge da scenario e offre la cornice perfetta, e non ha alcuna importanza se ogni singolo dettaglio non è al proprio posto; dunque, non importa se effettivamente vengono rappresentati alcuni elementi che non combaciano alla perfezione con quello che poteva essere lo svolgimento reale e concreto del festival tesmoforico, come per esempio, in questo caso, la presenza di μηρία di vittime sull’altare nel giorno del digiuno, in quanto quella che vediamo sulla scena non è la vera e propria festa di Demetra, bensì una creazione tutta aristofanea, funzionale alla commedia.

Andando oltre il dato materiale della presenza o meno di eventuali vittime e sacrifici, andrà analizzato nello specifico l’episodio in questione. Come si è già detto, è un tentativo di assassinio, ma esso viene immaginato come un sacrificio, secondo un motivo tipicamente tragico per il quale ogni morte violenta che avviene in scena è descritta con il lessico proprio del sacrificio<sup>425</sup>. E il gesto del Parente è doppiamente un sacrificio, in quanto non solo viene descritto come tale, ma viene anche ad essere rappresentato in una posizione pregnante, perchè l’ostaggio sta per essere ucciso sopra un altare. Presentandosi allora come un’immolazione, l’atto può essere inteso come un “sacrificio corrotto”, essenzialmente per due motivi: innanzitutto perché la vittima è umana

---

<sup>422</sup> Cfr. Burkert 1981 p. 25.

<sup>423</sup> Un’analisi del passo aristofaneo tesa in questo senso è stata portata avanti da Detienne, per cui si veda Detienne 1982a p. 136; cfr. Sfameni Gasparro 1986 p. 242 e Bowie 1993 p. 210.

<sup>424</sup> Vedi *supra*.

<sup>425</sup> Cfr. Guepin 1968 pp. 1 sgg.

(l'ostaggio è infatti una bambina<sup>426</sup>) e poi perché viene celebrato da un uomo all'interno di uno spazio esclusivamente femminile. Sembra allora continuare l'invasione della sfera femminile da parte del personaggio maschile: con la preghiera propiziatoria il Κηδεστής si era introdotto nel Thesmoforion, varcando così un limite che la sua condizione di maschio non gli consentiva; ora il gioco continua, portato su un livello più alto, in quanto un uomo si appropria di un diritto che non gli compete.

Tuttavia, alla luce di ciò che si conosce riguardo lo svolgimento dei riti e delle cerimonie delle Tesmoforie, è possibile recepire in un'altra maniera l'azione del sacrificio del Κηδεστής, dandone una lettura diversa, suggestiva; sembra infatti che durante il triduo tesmoforico l'esecuzione materiale di sacrifici cruenti, vale a dire l'attuazione della messa a morte, lo sgozzamento, non fosse svolta dalle tesmoforanti in prima persona, bensì da un μάγειρος, un uomo specializzato nelle tecniche di sgozzamento e macellazione delle bestie sacrificali<sup>427</sup>; la presenza di un uomo all'interno del santuario, nel cuore della segretezza dei riti, era dunque tollerata in quanto necessaria alla realizzazione ed esecuzione dei riti stessi. Certo il Parente costituisce una presenza tutt'altro che tollerata, ma per il gesto che compie sulla scena, con un coltello in mano, unica presenza maschile all'interno del Thesmoforion, può essere accostato comunque ad un μάγειρος.

Merita una breve considerazione il rapimento della bambina, in quanto l'episodio può essere guardato alla luce del mito demetriaco riportato nello pseudo-omerico *Inno a Demetra*, costituendo di fatto una riproposizione dei fatti raccontati nell'*Inno*. Infatti, anche la dea Demetra si vede rapire la figlia Core (*h. Hom. Cer.* 15 sgg.), trascinata via da Ade, proprio come accade nella scena della commedia a Mica, la donna che assiste inerme al ratto della propria creatura. In entrambi i rapimenti, poi, è ben visibile il contatto con la morte (Core viene trascinata sotto terra, nel regno degli inferi, la bambina viene minacciata di morte), che costituisce tra l'altro uno degli aspetti più importanti e decisivi della festa tesmoforica e nello specifico del secondo giorno del festival, durante il quale le tesmoforanti ripercorrono il lutto della dea per la perdita della figlia. Non sarà allora un caso se proprio durante il secondo giorno delle Tesmoforie, sulla scorta del mito, viene ad essere raffigurata la vicenda di una donna che perde la propria figlia; sembra quasi che il poeta, nel dare vita ad una creazione singolare come è quella delle Tesmoforie comiche – se così può essere chiamata l'evocazione della festa che fa da cornice del dramma, un ibrido della vera celebrazione e

---

<sup>426</sup> È il caso di fare una puntualizzazione: l'ostaggio sembra all'inizio essere una bambina, ma in seguito si rivelerà non essere tale; vedi *infra*. Comunque, per il momento lo spettatore non è ancora venuto a conoscenza della vera identità dell'ostaggio, e tantomeno il personaggio del Κηδεστής, per cui l'assassinio-sacrificio che sta per essere eseguito può senza dubbio essere considerato ai danni di una bambina.

<sup>427</sup> I dati archeologici riguardanti le Tesmoforie di Delo testimoniano che tra le spese per la celebrazione rientrava anche lo stipendio di un μάγειρος assunto per la festa (cfr. Detienne 1982a p. 144). Si veda Berthiaume 1982 pp. 28 sgg.

di fantasia aristofanea – istituisca un parallelo con il mito fondante che sta alla base della festa vera e propria.

L'azione del Parente provoca subito le reazioni delle tesmoforanti, che dapprima inveiscono contro la malvagità dell'autore di un gesto così empio come è quello di rapire una creatura e ucciderla, e poi passano esse stesse all'azione, con l'intenzione di farla pagare all'uomo (vv. 726 sgg.). La violenza con cui le donne si scagliano contro la figura del Κηδεστής può forse ricordare quella di alcuni episodi mitici che, tra l'altro, presentano delle similitudini significative con la scena comica; innanzitutto andrà ricordata la vicenda delle *Baccanti* di Euripide, con il celebre episodio di Agave e le sue compagne che assalgono Penteo e lacerano a mani nude il corpo dell'uomo (Eur. *Bacc.* 1043 sgg.); affine a questa, la storia del re di Cirene, Batto, il quale, volendo a tutti i costi partecipare alle cerimonie segrete delle Tesmoforie, viene assalito e ferito dalle celebranti<sup>428</sup>. Entrambe queste storie presentano un decisivo punto in comune con la vicenda comica, ovvero mostrano un personaggio maschile che vuole fortemente vedere ciò che accade nei rituali segreti riservati alle donne e cerca di introdursi in queste cerimonie severamente vietate agli uomini. In entrambi i casi la curiosità è un'autentica violenza nei confronti dei regolamenti culturali e come tale viene severamente punita; la storia si ripete sulla scena aristofanea: il personaggio maschile penetra nell'ambiente della festa per vedere e sentire, travestito da donna proprio come Penteo nelle *Baccanti*, il quale per potersi avvicinare al luogo in cui le donne baccheggiano aveva dovuto sottoporsi ad un accurato travestimento, mascherandosi da donna (Eur. *Bacc.* 821 sgg; 915)<sup>429</sup>; una volta che è stato scoperto, il Parente viene assalito dalla violenza delle donne che si avventano su di lui per punirlo, esattamente come accade nel mito di Penteo e in quello del re Batto.

Nella commedia le tesmoforanti intendono bruciare l'uomo, il quale – come si è visto – si trova presso un altare; ora, dunque, il Κηδεστής sta per essere arso sull'altare: βωμός e fuoco possono far pensare al sacrificio e allora ne conseguirebbe che la figura del Parente è una vittima, in virtù della sua posizione presso l'altare. In questo modo, la figura maschile passerebbe dalla condizione di sacrificatore alla situazione completamente opposta, di vittima sacrificale. Va notato che il Κηδεστής viene ad essere assimilato ad una vittima già in precedenza, durante la scena di travestimento anteriore alla sua entrata nel Thesmoforion; in quell'occasione, infatti, Euripide aveva provveduto ad un'opera di depilazione nei confronti dell'uomo che si stava travestendo da donna, tra le lamentele di questo (vv. 215 sgg.). Mentre Euripide bruciava i peli, completando la

---

<sup>428</sup> Cfr. Suid. s.v. Θεσμοφόρος.

<sup>429</sup> Va notato che la scena di travestimento della commedia, in cui il personaggio di Euripide aiuta il Parente a camuffarsi (vv. 252 sgg.), può presentare notevoli affinità con la scena delle *Baccanti* in cui Dioniso fa travestire Penteo da donna (vv. 912-976); va altresì ricordato, tuttavia, che quando le *Tesmoforiazuse* vennero rappresentate, la tragedia di Euripide non era ancora stata composta (la composizione è infatti datata al periodo di permanenza macedone del poeta, alla corte del re Archelao, intorno al 408-406 a.C.), per cui il parallelo può essere costituito solamente a posteriori e, di conseguenza, non c'è allusione parodica nei confronti della scena euripidea.



ΜΙΚ– μὴ δῆθ', ἵκετεύω σ' · ἀλλ' ἔμ' ὅ τι χρήζεις πόει  
ὑπέρ γε τούτου.

ΚΗΔ– φιλότεκνός τις εἶ φύσει·  
ἀλλ' οὐδὲν ἦττον ἤδ' ἀποσφαγήσεται.

ΜΙΚ– οἴμοι τέκνον. δὸς τὸ σφαγεῖον Μανία,  
ἴν' οὖν τό γ' αἶμα τοῦ τέκνου τοῦμοῦ λάβω.

ΚΗΔ– ὕπεχ' αὐτό · χαριούμαι γὰρ ἔν γε τοῦτό σοι.

ΜΙΚ– κακῶς ἀπόλοι'. ὥς φθονερός εἶ καὶ δυσμενής.

ΚΗΔ– τουτὶ τὸ δέρμα τῆς ἱερέας γίγνεται.

PAR- D'accordo, bruciate pure!

Questa qui sarà sgozzata immediatamente.

MIC- No! Ti scongiuro! Fa' di me ciò che vuoi,  
in cambio della salvezza di costei.

PAR- Sei una che dimostra amore per i figli – com'è giusto che sia.

Ma sarà sgozzata ugualmente.

MIC- Ahi, creatura! Mania, dammi il vaso per il sangue,  
così almeno potrò raccogliere il sangue della mia creatura.

PAR- Mettilo qui! Questo te lo concedo.

*(buca l'otre e fa cadere il vino per terra; solo una piccola quantità cade dentro il vaso)*

MIC- Alla malora! Sei cattivo e malvagio!

PAR- *(lanciando l'otre ormai vuoto alla donna)* Toh! La pelle  
spetta alla sacerdotessa! (vv. 749-758)

La bambina non c'è, ma l'ostaggio è un'otre di vino: il colpo di scena rappresenta senz'altro l'ennesima declinazione del paradigma comico delle donne beone, come sottolineato dalle parole di stupore del Parente nello scoprire il recipiente di pelle sotto la vestina da bambina (ὡ θερμόταται γυναῖκες, ὡ ποτίσταται / κάκ παντὸς ὑμεῖς μηχανώμεναι πιεῖν, vv. 735-736). Tanto più che l'amore spropositato delle donne per il vino può venire qui descritto alla stregua addirittura dell'amore materno. Andrà però fatta un'ulteriore considerazione: la festa delle Tesmoforie era caratterizzata da un forte legame con la maternità, esaltando specificatamente la funzione materna della donna<sup>436</sup>; proprio per questo motivo, la partecipazione alla festa privilegiava le donne che fossero madri e sembra fosse preclusa a quelle donne che non avevano ancora sperimentato le

<sup>436</sup> In tal senso andrà letta l'invocazione alla Κουροτρόφος (v. 300), associata a Demetra. Cfr. Sfameni Gasparro 1986 pp. 238 sgg.

nozze<sup>437</sup>. Ora, la maternità rappresentata dalla donna della scena è quanto meno problematica; il fatto che essa consideri un otre di vino come una bambina, come sua figlia, può forse denotare la sua infertilità e la sua mancata maternità; se le cose stanno così, allora il suo prendere parte ad un rituale di fertilità se non è vietato sarà almeno incompleto e il fatto di travestire un otre da bambina andrà visto come un tentativo di superare tale incompiutezza. Non c'è allora grande differenza con il travestimento dell'uomo e con la preghiera recitata dal Parente appena prima di entrare nel santuario: anch'egli, infatti, aveva cercato di mettere in mostra la propria inesistente maternità, pregando per i propri figli; adesso, la tesmoforante compie un'operazione identica nella sostanza, cercando di mascherare la propria infertilità e di esibire una figlia che non c'è.

Tornando alla scena, dunque, si può notare l'insistenza sul lessico sacrificale: il Parente continua a considerare lo "sgozzamento" dell'otre come un atto sacrificale e usa per ben due volte un composto del verbo σφάζω, a sottolineare la valenza rituale del gesto che sta per compiere. La donna chiede di poter collocare sotto la vittima uno σφαγέϊον, in modo da poter raccogliere il sangue; lo σφαγέϊον, infatti, era il tipico vaso per i salassi usato nelle cerimonie sacrificali, all'interno del quale veniva raccolto il sangue delle vittime che doveva poi essere spruzzato sull'altare. Alla fine viene fatto anche un riferimento alla prassi consueta che prevedeva che la pelle dell'animale sacrificato rimanesse in dono al tempio, come *ex voto*<sup>438</sup> (v. 758). L'episodio, dunque, viene immaginato come se fosse un vero e proprio sacrificio, anche se la vittima è in realtà un otre. Agisce lo stesso scambio che abbiamo visto verificarsi nella *Lisistrata*: in entrambe le scene viene mostrato un sacrificio che non è un vero sacrificio, ovvero in entrambi i casi agisce una sostituzione per cui al posto dell'animale sacrificale c'è un otre e al posto del sangue c'è del vino. Proprio come avveniva nel dramma presentato pochi mesi prima, alle Lenee<sup>439</sup>, i fatti tradiscono il lessico utilizzato, rivelando che ciò che viene mostrato sulla scena non è una morte rituale, nonostante l'uso di un campo semantico particolarmente forte. Diversamente dalla *Lisistrata*, dove la scena presentava un vero rito, al di là della presenza o meno di un vero sacrificio, tanto che si poteva avvertire una certa solennità nella costruzione e nell'esecuzione, qui si avverte chiaramente che il tutto viene esibito non solo con il sapore di una parodia, ma soprattutto come una messinscena; se nella *Lisistrata* era il lessico usato a creare l'illusione che si trattasse di un autentico sacrificio, qui è proprio l'uso di un lessico tecnico a rivelare gli intenti parodici: infatti, si può notare nelle parole della donna, che chiede di poter collocare uno σφαγέϊον sotto la vittima per raccoglierne il sangue, e in quelle del Parente che continua ad usare il verbo ἄποσφάζω un uso consapevolmente caricato e innaturale del lessico. Entrambi utilizzano a sproposito le parole, in quanto sanno benissimo che

---

<sup>437</sup> Sfameni Gasparro 1986 pp. 236-237.

<sup>438</sup> Cfr. Burkert 1981 p. 25.

<sup>439</sup> *Scilicet* la *Lisistrata*; vedi cap. precedente.

non c'è una vittima bensì un otre, per cui non avrà luogo nessuno sgozzamento; allo stesso modo ci sarà del vino e non del sangue: insomma, non si verificherà alcun sacrificio. Le due figure sono entrambe perfettamente conscie di questo e dunque l'uso che fanno dei termini tecnici che rimandano inequivocabilmente alla sfera sacrificale è voluto e consapevole, denunciando così il gioco comico sotteso a tutta la scena. In tal modo, il gesto di bucare l'otre viene mascherato da sacrificio, continuando così la serie di travestimenti insita nella commedia.

Ma c'è un altro travestimento che andrà considerato: quello che permette ad un otre di vino di sembrare una bambina, semplicemente attraverso una vestina (Κρητικόν, v. 730) e con delle scarpette (Περσικός, v. 734). Non è differente, nella sostanza, dal mascheramento del Parente: il Κηδεστής aveva assunto una forma femminile per poter prendere parte alle Tesmoforie, allo stesso modo l'otre viene abilmente travestito per poter entrare all'interno del Thesmoforion. Come non poteva partecipare alla festa, in quanto uomo, il Parente, il cui travestimento serviva dunque come *escamotage* per poter violare le regole culturali ed entrare nel santuario delle dee tesmofore, così non può esserci del vino nel giorno di Νηστεία, per cui il camuffamento dell'otre è chiaramente uno stratagemma per poter aggirare la norma religiosa. Sembra allora allungarsi la serie di invasioni di campo prospettate nel dramma: si è visto come le donne invadano la sfera religiosa e sacrificale nel tempo della festa, come il Parente penetri nel Thesmoforion, invadendo la sfera femminile, ora un otre di vino irrompe nel giorno del digiuno sacro; solo la prima invasione è "legale", in quanto è proprio la festa di Demetra a consentire che le donne per tre giorni siano alla testa della gestione religiosa della πόλις; le altre due, invece, sono totalmente "fuori legge" e sacrileghe. Ma mentre con l'intrusione del Parente si assiste all'invasione da parte di un uomo dello spazio femminile – in linea dunque con la tematica del dramma, di confronto-scontro tra società maschile e mondo muliebre – per quanto riguarda l'otre, invece, si tratta di una donna che causa e provoca lei stessa l'invasione dello spazio della festa. L'uomo aveva pregato Demetra nell'atto di varcare la soglia del Thesmoforion, proprio mentre sapeva che stava compiendo un atto di ὕβρις nei confronti della divinità a cui rivolgeva la preghiera; ora la donna partecipa alla festa come si conviene alle donne, ma introduce una presenza proibita, dunque con totale sprezzo e irrispettosità nei confronti delle norme religiose. Entrambi i personaggi, allora, commettono un sacrilegio e non sarà strano che gli intrusi, l'otre e il Parente, vengano puniti in maniera molto simile. E se la punizione viene presentata come un sacrificio, pur non trattandosi di un vero e proprio sacrificio, è solo perché agisce per l'ennesima volta all'interno del dramma un meccanismo di travestimento.

## Ars comica

Si è avuto modo di osservare come il dramma presenti scene e personaggi che, in virtù di un mascheramento, possono sembrare quello che in realtà non sono: così degli uomini (Agatone, Euripide e il Parente) diventano donne, una festa religiosa diventa una seduta della βουλή, un otre diventa una bambina e via dicendo. A ben vedere, è possibile ravvisare in ciò un discorso metateatrale, per il fatto che i personaggi, servendosi di una maschera, simbolo supremo dell'arte teatrale, devono recitare delle parti nella vicenda, tanto più che all'interno della commedia vengono anche presentati stralci di drammi euripidei, interpretati dai personaggi stessi sul palcoscenico: il Parente deve fare la parte di una tesmoforiante all'inizio, mentre poi recita il ruolo di Telefo, di Elena e Andromeda accanto ad Euripide, il quale, da parte sua, recita nei panni di Menelao e Perseo. Si tratta dunque di teatro nel teatro: gli attori interpretano i personaggi della commedia, ma il copione prevede che queste figure comiche debbano a loro volta inscenare e recitare parti tragiche famose e note, richiamando così la coscienza letteraria e teatrale del pubblico e contemporaneamente rompendo la parete della finzione drammaturgica<sup>440</sup>: infatti, l'operazione compiuta dal poeta, di mostrare attori che recitano la parte di personaggi di un dramma, i quali da parte loro devono "fare gli attori" all'interno della vicenda inscenata, non è altro che un modo per coinvolgere gli spettatori, rivelando un teatro che fa espressamente mostra di sé nella spettacolare messa in scena dell'esecuzione della *performance*. Parallelamente, c'è tutta una serie di accenni e ammiccamenti che il poeta lancia riguardo la propria arte poetica, mettendosi quasi in gara con la tragedia, largamente presente e rappresentata all'interno del dramma; infatti vengono raffigurati sulla scena due poeti tragici, Euripide e Agatone, come rappresentanti di tutto il genere drammaturgico della poesia tragica. Già il modo in cui sono tratteggiati questi due personaggi può dare la misura del gioco satirico che si instaura nei confronti del teatro tragico: Agatone, infatti, compare in scena vestito da donna perché – così viene detto – deve adattarsi ai costumi dei personaggi che intende mettere nelle proprie opere; Euripide, invece, che pur si ammanta di saggezza (v. 21), si sente perseguitato da un manipolo di donne, a tal punto da temere per la propria vita. In tal modo le figure che stigmatizzano l'ambito della tragedia rivelano subito la loro totale inadeguatezza a calcare la scena comica. Quando poi Euripide e il Parente si mettono a recitare alcuni pezzi di tragedie euripidee per uscire d'*impasse*, emerge tutta l'inutilità della tragedia; alla fine, per poter liberare il Parente prigioniero, Euripide dovrà abbandonare i travestimenti tragici ed indossare una maschera comica: infatti, il drammaturgo assume i panni della vecchia mezzana<sup>441</sup> e

---

<sup>440</sup> Cfr. Paduano 1982 pp. 115 sgg.

<sup>441</sup> Scolio *ad* v. 1172.

solo così può ingannare la guardia e far fuggire il Κηδεστής. Inoltre, sembra di poter rilevare che mentre la tragedia è incapace di fronte a certe situazioni, la commedia al contrario riesce a far foggia di tutta la propria forza evocativa e, per così dire, creatrice: come provano i tentativi di Euripide e del Parente di mettersi in salvo attraverso la recita di passi tragici, la tragedia non è in grado di gestire una scena comica, mentre la commedia sembra perfettamente a proprio agio di fronte ad un pezzo tragico, dato che le due figure comiche riescono ad inscenare perfettamente le citazioni euripidee, integrandole ad arte con i normali effetti comici derivanti dall'ambito in cui è calata tutta la vicenda. L'arte comica sembra allora risultare vittoriosa sulla sorella tragica, tanto più che Aristofane pare quasi divertirsi nel presentare la propria poesia dal suo stesso punto di vista, vale a dire dal punto di vista dell'artefice<sup>442</sup>, indagandone le funzioni e spingendosi fino a provarne tutti i meccanismi. In tal senso viene portata al massimo grado la tecnica del travestimento: infatti, praticamente tutti i personaggi maschili presenti sulla scena si mascherano da donne, come richiesto dall'ambito tesmoforico in cui è inserita la vicenda. Così, tutte, o quasi<sup>443</sup>, le figure in scena sono donne; eppure, sul palcoscenico non c'è in realtà nemmeno una donna, perché gli attori sono sempre tutti e solo maschi<sup>444</sup>. Se allora lo spettatore può vedere solo personaggi femminili e uomini che diventano donne è solo in virtù della maschera e del travestimento e quindi dell'illusione scenica garantita dall'arte comica. Aristofane offre anche una sorta di teorizzazione di questa *ars* comica e lo fa – ironicamente – per bocca del personaggio in assoluto più distante da tutto ciò che la commedia rappresenta: Euripide. All'inizio del dramma, infatti, al Parente che chiede cosa stia succedendo, il tragediografo risponde che non c'è bisogno di vedere ciò che si può sentire e non è necessario sentire ciò che si può vedere<sup>445</sup>. Queste parole possono suonare un po' come un monito allo spettatore, il quale deve in qualche modo lasciarsi convincere da ciò che viene proiettato sulla σκηνή, abbandonandosi alla finzione. Un buono spettatore dovrà allora vedere sulla scena il

<sup>442</sup> Cfr. Bobrick 1997 pp. 191-193.

<sup>443</sup> Solo figure che hanno rilevanza marginale, come l'Arciere e il Servo di Agatone, non assumono sembianze femminili nello svolgimento della vicenda.

<sup>444</sup> Non esistevano donne attrici e i ruoli femminili erano comunque recitati da attori maschi, abbigliati da donna. Cfr. Dover 1972 p. 27.

<sup>445</sup> Vv. 5-8:

EYP– ἄλλ' οὐκ ἀκούειν δεῖ σε πάνθ' ὅσ' αὐτίκα  
 ὄψει παρεστώς.  
 ΚΗΔ– πῶς λέγεις; αὔθις φράσον.  
 οὐ δεῖ μ' ἀκούειν;  
 EYP– οὐχ ἄ γ' ἂν μέλλης ὀράν.  
 ΚΗΔ– οὐδ' ἄρ' ὀράν δεῖ μ' ;  
 EYP– οὐχ ἄ γ' ἂν ἀκούειν δέη.

EUR- Non è necessario che tu ascolti, dato che vedrai tu stesso, entro breve.

PAR- come dici? Dillo di nuovo: non c'è bisogno che io ascolti?

EUR- No, non è necessario che tu ascolti quello che stai per vedere.

PAR- E magari non c'è neppure bisogno che io veda?

EUR- No, non è necessario che tu veda quello che ascolterai.

Κηδεστής che diventa una donna, senza il bisogno di sentire che in realtà quella donna non è una donna bensì un uomo; viceversa, dovrà sentire una donna che prega le dee tesmofore, senza la necessità di vedere che in realtà quella donna è il Κηδεστής; e il discorso potrebbe essere ripetuto per gli altri personaggi maschili, soprattutto per Agatone ed Euripide, e anche per l'otre nella scena del sacrificio. Contemporaneamente, però, il commediografo si diverte nel mettere in mostra il travestimento *in fieri*, nell'atto di svolgimento, in modo che il pubblico veda e senta allo stesso tempo, cogliendo così il trucco della finzione; si potrebbe quasi dire che Aristofane smonti pezzo per pezzo i meccanismi e gli ingranaggi della propria arte comica, rivelandoli al pubblico, per poi rimmetterli insieme e dimostrare così il funzionamento di tutta la macchina scenica. E ovviamente partecipano di questa azione metateatrale anche la festa delle Tesmoforie evocata nel dramma e la scena di sacrificio. Nella scena del sacrificio il poeta rivela al suo pubblico che quello che sta per essere svolto non è un vero sacrificio, mostrando ogni singolo elemento e ogni "trucco" della finzione, non ultimo il travestimento dell'otre; ma allo stesso tempo continua a spingere proprio nella direzione del sacrificio, chiedendo al suo pubblico di "lasciarsi ingannare": lo spettatore deve sentire che quella è una vera immolazione nonostante abbia visto che la vittima è in realtà un otre di vino. Lo stesso avviene per la festa, che non è una vera festa di Demetra, né una vera βουλή delle donne, bensì una costruzione frutto della potenza creativa dell'arte comica. Decostruendo e ricostruendo sulla scena la propria realizzazione, il poeta fa sì che lo spettatore veda il contrario di ciò che sente e senta il contrario di ciò che vede; alla fine si può forse vedere in ciò l'ennesima invasione di campo presente nella commedia: le donne avevano invaso la sfera maschile e viceversa gli uomini quella femminile; adesso si può dire che lo spettatore, assistendo all'esibizione da parte del commediografo della propria *ars* comica, penetra in qualche modo nell'officina del poeta.



## CONCLUSIONE

Chiuso il sipario sul palcoscenico comico, è ora il caso di rimettere insieme i tasselli in modo da riformare il quadro che si è tentato di analizzare, pezzo per pezzo, nelle pagine precedenti: dopo aver ammirato da vicino i vari particolari e i dettagli, bisogna ora fare qualche passo indietro, così da avere una visione complessiva dell'oggetto.

Si è cercato il più possibile di seguire il filo rosso costituito dal sacrificio, di farsi guidare da questo all'interno dell'opera aristofanea: a questo punto resta da chiedersi che cosa effettivamente sia il sacrificio che entra nella commedia di Aristofane. Si dirà che probabilmente risulterebbe più facile e decisamente più utile darne una definizione in termini negativi, ovvero dire cosa il fenomeno rituale sicuramente non sia, piuttosto che cercare effettivamente di raccogliere sotto un'unica etichetta una varietà di ricorrenze e di elementi fra loro diversi. E senza dubbio, il fenomeno del sacrificio che è possibile ritrovare all'interno del teatro aristofaneo non è qualcosa di cui si possa parlare in maniera uniforme, o di cui si possano incasellare rigorosamente, con criterio meccanico, seguendo sempre la stessa logica, le varie modalità in cui esso si verifica. Innanzitutto perché il sacrificio stesso – come si è potuto vedere – si presenta sotto molte e diverse forme, tanto che si può con sicurezza dire che esso deve essere guardato come un oggetto composito, non osservabile da un unico punto di vista né tanto meno analizzabile in una sola maniera, sempre uguale e sempre valida per ogni occasione, in quanto vari sono i sacrifici e i riti contenuti nei drammi e vari sono anche i modi e i momenti in cui questi vengono proposti sulla scena; per cui, oltre ai veri e propri sacrifici che vengono inscenati, si hanno anche piccoli e brevi accenni ad argomenti afferenti alla sfera rituale, brevi interventi o battute di personaggi che si riferiscono a festività religiose o a pratiche rituali; e questo anche nelle commedie che non sono state prese direttamente in considerazione all'interno di questo lavoro: si tratta per lo più di riferimenti isolati o comunque che coprono appena lo spazio di qualche battuta, senza avere ricadute importanti a livello dell'intreccio drammaturgico e senza portare avanti una certa, ben determinata, tematica sacrificale; si tratta in taluni casi di brevissimi cenni o allusioni, come la proposta di sacrificare che viene avanzata nei *Cavalieri*<sup>446</sup>; di richiami a cerimonie reali, come la libagione e la preghiera che nelle *Vespe* precedono il finto processo celebrato in casa di Filocleone<sup>447</sup>, o come il rito che precede l'assemblea delle donne nelle

---

<sup>446</sup> *Eq.* 654 sgg.

<sup>447</sup> *Ve.* 860 sgg.

*Ecclesiastuse*<sup>448</sup>; di battute salaci che in qualche modo investono, seppur in modo accessorio e soltanto superficialmente, l'argomento sacrale, come ad esempio accade nelle *Nuvole*, in cui un rapidissimo riferimento sacrificale è sotteso alla memoria letteraria di un episodio sofocleo<sup>449</sup>, o nelle *Rane*, dove si ironizza sulla mollezza dei costumi che ha raggiunto un livello tale da rendere la gente incapace persino nel celebrare le feste religiose<sup>450</sup>. Certo, questi richiami sono a tal punto isolati e tutto sommato abbastanza irrilevanti per quanto riguarda gli sviluppi drammaturgici della vicenda di volta in volta inscenata che non è possibile parlarne approfonditamente, ma, ai fini del nostro discorso, basterà semplicemente rilevarne la presenza e in qualche modo darne atto, in quanto anche questi riferimenti, per quanto marginali possano apparire, mostrano comunque come il fenomeno del sacrificio sia trasversalmente diffuso e utilizzato nella commedia e soprattutto come il suo paradigma venga declinato in numerose varianti diverse tra loro. Tra le commedie che non sono state analizzate nello specifico nelle pagine precedenti, solo il *Pluto* sembra forse rivelare una dimensione un po' più allargata del fenomeno sacrificale, dal momento che la vicenda del dio che da cieco riacquista la vista comporta all'interno del dramma sviluppi che inglobano, seppur in maniera fugace, svariati accenni riguardanti l'argomento in questione: è presente, tra l'altro, una breve descrizione della celebrazione di una θυσία di ringraziamento<sup>451</sup> e tra i personaggi compare anche il Sacerdote di Zeus, che lamentando la fine delle offerte sacrificali da quando il dio Pluto ha riacquisito la vista<sup>452</sup>, apre un interessante prospettiva riguardo alla materialità del sacrificio e alla sua considerazione, in questo caso da parte della casta sacerdotale, come un qualcosa di meramente economico; inoltre, nella prima parte del dramma viene introdotta con una battuta comica l'idea del meccanismo del *do ut des* che sta alla base della preghiera e soprattutto del sacrificio greco<sup>453</sup>. Tuttavia, anche in quest'opera l'apporto del nostro tema all'intreccio della vicenda appare piuttosto ridotto e comunque slegato dalla vicenda del protagonista; andrà inoltre considerato un fatto determinante: il *Pluto* è una commedia tarda<sup>454</sup>, che può essere più facilmente accostata, per

<sup>448</sup> *Eccl.* 128 sgg.

<sup>449</sup> *Nu.* 255 sgg.

<sup>450</sup> *Ra.* 1083 sgg.

<sup>451</sup> *Pl.* 819-820:

ΚΑΡΙΩΝ— καὶ νῦν ὁ δεσπότης μὲν ἔνδον βουθυτεῖ  
ἔν καὶ τράγον καὶ κριὸν ἑστεφανωμένους·

CARIONE- In questo momento, il padrone è dentro casa, sta sacrificando, con la corona in testa, una scrofa, un capro e un montone.

<sup>452</sup> *Pl.* 1171 sgg.

<sup>453</sup> Cfr. *Pl.* 133-134:

ΧΡΕΜΥΛΟΣ— θύουσι δ' αὐτῷ διὰ τίν'; οὐ διὰ τουτονί;

ΚΑΡΙΩΝ— καὶ νῆ Δί' εὐχονται γὰρ πλυτεῖν ἀντικρυσ.

CREMILO- E a causa di chi gli uomini possono sacrificare a Zeus? Non è forse merito di Pluto?

CARIONE- Sì, per Zeus! E in cambio chiedono di diventare ricchi!

<sup>454</sup> L'opera viene infatti fatta risalire all'anno 388 a.C. (cfr. Dover 1972 p. 202).

caratteristiche interne, a quella che sarà la nuova commedia, la νέα, in un certo senso anticipandola, piuttosto che essere effettivamente vista come esponente dell'ἀρχαία<sup>455</sup>: per cui, anche il tema del sacrificio, o comunque le parti in cui si hanno accenni all'argomento paiono partecipare delle dinamiche che condizionano il nuovo stile comico della commedia di mezzo prima e della νέα poi, che risulta sostanzialmente essere caratterizzato, oltre che da una marcata perdita di funzioni del Coro e da una sempre minore "politicalità", anche da una tipica cristallizzazione in *cliché* di tematiche, figure e motivi<sup>456</sup>. Pertanto, i riferimenti sacrificali contenuti nel *Pluto* paiono effettivamente risentire di tale irrigidimento e non sembrano paragonabili a quelli delle prime commedie di Aristofane, in cui è possibile scorgere dietro il sacrificio qualcosa di più di un semplice gioco comico. In queste, infatti, le scene che presentano riferimenti all'oggetto in questione si moltiplicano e rivelano come il sacrificio si faccia portavoce di varie idee e di varie istanze: si è potuto constatare come molto spesso la tematica rituale o religiosa diventi un incredibile strumento che il commediografo può padroneggiare e utilizzare al fine di mostrare concretamente la fortuna dell'eroe comico; o come la stessa tematica sia impiegata a seguire il percorso e le vicende del protagonista, di volta in volta sottolineando quello che è il carattere che contraddistingue la figura principale sulla scena; o come ancora veicoli possibili rimandi letterari o come sottenda ideologie e tematiche altre. Così si è visto come il dramma *Acarnesi* dipenda totalmente dalla tematica delle due festività religiose portate in scena, le quali per altro non possono non essere lette alla luce del sacrificio; allo stesso modo, le *Tesmoforiazuse* basano gran parte della loro comicità sul fatto di avere come apparato scenografico la festa di Demetra, e del resto la trama è sviluppata appunto sullo svolgimento della ricorrenza religiosa. Ugualmente, la *Pace* e gli *Uccelli*, oltre ad offrire l'immagine dello svolgimento di vere e proprie azioni sacrificali, al contempo presentano quelle che potremmo definire variazioni sul tema, tramite figure, personaggi (su tutti il personaggio di Prometeo, legato a doppio filo al sacrificio) e scene che non possono in alcun modo essere disgiunte dalla tematica sacrale, le quali vengono utilizzate ad indicare gradualmente il ritorno della pace nell'opera omonima, mentre servono a mostrare il percorso che porta Pisetero alla fondazione di Nubicuculia e alla costruzione della propria fortuna nel dramma degli *Uccelli*. Similmente, le ricorrenze rituali nella *Lisistrata* sono utilizzate a creare una situazione che sia conforme a ciò che il poeta intende mostrare nella vicenda drammatica, ovvero al fine di evocare la ribalta del popolo femminile. Insomma, il sacrificio può assolvere a determinate funzioni all'interno dei drammi.

---

<sup>455</sup> Cfr. Dover 1972 p. 223.

<sup>456</sup> Per quanto riguarda il passaggio dalla commedia ἀρχαία alla νέα, attraverso la commedia "di mezzo" (la μέση) e soprattutto riguardo le caratteristiche che contraddistinguono il nuovo stile rispetto alla corrente comica antica si vedano Dover 1972 pp. 221 sgg.; Rossi 1997 pp. 540 sgg.; Susanetti 2003 pp. 76 sgg.

A questo punto, dopo aver osservato come il tema sacrificio sia vario e ricorrente nell'opera aristofanea, dopo aver notato come esso debba necessariamente essere inteso in senso lato, senza fermarsi superficialmente alle scene che rappresentano delle cerimonie e dopo aver visto come esso veicoli tematiche e sia da intendere come qualcosa di più di un semplice motivo comico, risultando a tutti gli effetti essere una valida freccia all'arco del poeta, è necessario fare un passo ulteriore: bisognerà cercare di raccogliere sotto alcuni macro-insiemi le varie declinazioni del paradigma sacrificale che vengono presentate nelle commedie, così da poter prendere quanto meno visione dell'esistenza di un fenomeno abbastanza ricorrente e per poter provare a fornire una possibile interpretazione di ciò. Ovviamente – come si è detto più sopra – risulterebbe difficile e scarsamente utile incasellare le ricorrenze del tema sotto etichette che comunque non riuscirebbero a rendere conto della complessità del fenomeno e di conseguenza l'operazione non intende affatto definire e circoscrivere l'oggetto; si cercherà piuttosto far emergere una caratteristica che sembra ricorrere con una certa frequenza in tutti i “sacrifici comici”. Dunque, tra le casistiche principali in cui si verifica il fenomeno del sacrificio, tralasciando quindi gli accenni che non danno in alcun modo vita ad esecuzioni rituali sulla scena, si trovano le celebrazioni di festività, siano esse parte integrante della vicenda del protagonista come accade per le Dionisie e la festa dei boccali di Diceopoli, oppure siano semplicemente apparato scenografico come la festa demetriaca delle *Tesmofoiazuse*. Oltre a ciò, una parte non indifferente delle ricorrenze rituali va ascritta alle scene di parodia, in cui vengono imitate celebrazioni e in cui la caricatura di un rito si sostituisce al rito vero e proprio: questi casi tanta parte hanno ad esempio nella *Lisistrata*, dove l'eroina omonima celebra uno strano rito, parodiando un rito vero, e dove viene inscenata una ripresa comica di un dramma euripideo all'interno della quale si legge in filigrana il motivo della morte sacrificale, e nelle *Tesmofoiazuse*, dove preghiere e riti cercano di imitare celebrazioni e liturgie realmente esistenti. Oltre a ciò, ci sono casi di libagioni o riti per così dire paralleli alla cerimonia sacrificale *tout court*. Il caso più rilevante, in cui possono essere fatti ricadere anche alcuni dei precedenti, è però costituito da tutti quei sacrifici la cui celebrazione viene effettivamente mostrata sulla scena, nell'atto stesso in cui essi vengono svolti: si tratta di riti che in certo senso vengono concretamente performati sul palcoscenico, di celebrazioni che vengono inscenate sotto gli occhi del pubblico come se fossero realmente dei sacrifici; tra questi vanno citati la processione delle Dionisie degli *Acarnesi*, i due riti che segnano il ritorno della pace nell'opera omonima, i due sacrifici celebrati da Trigeo negli *Uccelli* e la cerimonia di Lisistrata. In tutti questi casi si ha una celebrazione rituale che viene mostrata *in fieri* agli spettatori: pertanto è quello che si può definire come “sacrificio comico”, per quanto ogni etichetta e ogni definizione sia un tentativo incapace e inadeguato di rendere conto

dell'oggetto, tanto più che già ad un primo sguardo si ha modo di accorgersi di quanto diversi tra loro siano i sacrifici che possono rispondere a tale denominazione.

Ciò che si può osservare, in linea generale, è che quasi sempre, quando si tratti di scene in cui viene mostrato lo svolgimento di un rito o di una cerimonia, il sacrificio ruota attorno all'eroe comico, il quale ne diventa protagonista attivo, in un certo qual modo ne diventa il "celebrante" e al medesimo tempo colui che ne trae beneficio: Diceopoli guida la processione delle Dionisie, Trigeo officia al rito in onore della Pace, Pisetero è la figura che tutto decide e tutto fa e che presiede a ben due sacrifici all'interno degli *Uccelli*, Lisistrata, infine, è la protagonista indiscussa del rituale di giuramento presente nell'omonima commedia. In tutti questi casi poi è stato osservato come i cerimoniali siano connotati da estrema materialità e concretezza e come alla fine il celebrare si risolva in un vantaggio immediato, quasi sempre gastronomico, riservato all'eroe comico: si tratta per lo più di sacrifici che – come si è avuto modo di osservare – non creano un contatto con la sfera divina e in cui più che il sapore del culto si avverte l'odore di carne arrostita e del banchetto. In una parola, i sacrifici presenti nella commedia sembrano mancare di un vero e proprio sentimento religioso.

Questo aspetto sembrerebbe a tutti gli effetti costituire un controsenso, dal momento che la *performance* drammatica, comprendente sia tragedia sia commedia, è sempre inserita all'interno di una festa religiosa, in onore di Dioniso: gli agoni drammatici costituivano parte integrante del cerimoniale che la πόλις organizzava per la celebrazione delle festività dionisiache (la più importante delle quali era la festa delle Grandi Dionisie); tragedia e commedia dunque erano una sorta di dono offerto al dio e contemporaneamente alla città stessa, che poteva autocelebrarsi nella magnificenza del teatro. In tal senso, la commedia, quindi, svolge, al pari della tragedia, anche una funzione religiosa. Pertanto, pare davvero una contraddizione che i sacrifici rappresentati nelle commedie, situati all'interno di un ambito sacro per la città, manchino di valore culturale e siano "non religiosi". Eppure, pare proprio che sia lo stesso contesto religioso in cui vengono rappresentati i drammi a consentire che la commedia proietti sulla σκηνή sacrifici e riti che non hanno valenze religiose, bensì si risolvano ad essere totalmente "umani". Infatti, uno dei caratteri determinanti che definiscono le feste all'interno delle quali si collocavano le rappresentazioni teatrali è senza dubbio la licenziosità e l'atmosfera di sregolatezza che si accompagnava alla celebrazione: le feste dionisiache erano una sorta di quello che noi intendiamo oggi con il termine "carnevalesco" e davano modo di ribaltare, per il tempo della festa, le normali gerarchie<sup>457</sup>, sociali e

---

<sup>457</sup> Cfr. Rösler 1991 pp. 17 sgg.

religiose; pertanto, la commedia partecipa pienamente di tale atmosfera<sup>458</sup>, e proprio per questo suo particolare statuto può esibire sulla scena una sacralità che è puro contenitore svuotato dei suoi contenuti, vale a dire dei sacrifici che anziché essere rivolti agli dèi rimangono tra gli uomini.

Inoltre, la commedia è, per definizione aristotelica “imitazione di persone peggiori”<sup>459</sup>, cioè a dire che, in un confronto con le figure rappresentate nelle tragedie, la commedia rappresenta figure a tal punto umane, da sembrare quasi più umane di quelle reali e concrete. Certo ci sono elementi totalmente fantasiosi e addirittura visionari – come il volo verso l’Olimpo a bordo di uno scarabeo gigante o come la mitica fondazione di una città degli uccelli – ma le figure che animano la scena sono quanto mai vere e concrete. Perfino le divinità che compaiono all’interno dei drammi sono abbassate allo stesso livello dei mortali e appaiono prive del loro statuto ultraterreno: il palcoscenico comico mette tutti sullo stesso piano, come rivelano i vari esempi di Ermes (nella *Pace* e negli *Uccelli*), di Prometeo e del Dioniso invocato da Diceopoli nell’inno fallico. La corporeità estrema di queste figure è palesata in vari modi: gli eroi comici sono sempre alla ricerca del soddisfacimento dei bisogni primari, che sono i più umani di tutti, e dimostrano una vitalità straordinaria, spesso accompagnata da altrettanta straordinaria eccessività; il loro eccedere riguarda innanzitutto il cibo, come dimostra la scena in cui Diceopoli prepara la cesta per recarsi alla festa dei boccali (*Acharn.* 1085 sgg) e parallelamente la battuta con cui lo stesso spiega in che modo ha vinto la gara, tracannando vino puro (vv. 1229 sgg.), o come dimostrano le molte varianti del motivo delle donne beone; l’eccesso comprende anche le brame sessuali e desideri meramente materiali, senza dimenticare ovviamente l’esuberanza nel comportamento e nell’atteggiamento, di cui, ancora una volta, è Diceopoli a fornire un esempio perfetto<sup>460</sup>. Tutte queste caratteristiche possono sembrare uno stravolgimento, un qualcosa di troppo, tanto da rendere i personaggi comici percepibili come inferiori, peggiori degli uomini realmente esistenti; ma si dirà che la loro eccessività è un risvolto comico della loro concretezza, della loro dimensione umana e terrena: essi non sono sub-umani, bensì iper-umani, perché caricano al massimo grado la propria corporeità; le bassezze e i bisogni corporali, a cui spesso sono rivolte molte espressioni delle figure che animano la commedia, sono un elemento della vita quotidiana di ogni uomo reale; la volgarità che a più riprese caratterizza la scena andrà letta nel senso etimologico del termine, vale a dire dal latino *vulgus*, “gente comune”, “del popolo”. La commedia è in tal senso il regno dell’umano, in quanto le

---

<sup>458</sup> Cfr. Rösler 1991 p. 42: “Legata istituzionalmente al culto di Dioniso, essa [*scilicet* la Commedia attica antica] non era soltanto un riflesso, bensì una espressione diretta, una componente di quella rilassatezza temporanea che era propria delle feste in onore di Dioniso”.

<sup>459</sup> Arist. *Poet.* 1448a: ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν; 1449a : ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν [...] μίμησις φαυλοτέρων.

<sup>460</sup> Cfr. *Acharn.* 29-31, in cui l’eroe comico Diceopoli racconta cosa fa mentre aspetta che giungano i membri dell’assemblea per decidere la pace: κᾶτ’ ἐπειδὴν ὦ μόνος, / στένω, κέχηνα, σκορδινῶμαι, πέρδομαι, / ἄπορω, γράφω, παρατίλλομαι, λυγίζομαι. In due trimetri viene dipinto alla perfezione il carattere del protagonista.

sue figure prendono spunto e si muovono dalla realtà concreta degli uomini veri<sup>461</sup>, in contrapposizione alla tragedia che rappresenta figure che trascendono la natura umana; e non stupirà pertanto trovarvi dei sacrifici che restano sul piano umano, che cioè non registrano una presenza vera ed effettiva della divinità.

Bisogna però ricordare che il sacrificio greco, prolungamento e prosecuzione del sacrificio primordiale istituito da Prometeo, non è semplicemente un apparato religioso, ma comporta altresì notevoli conseguenze e implicazioni circa gli equilibri su cui il mondo si regge: nel rito sacrificale infatti vengono poste le basi della ripartizione del cosmo tra olimpi immortali e creature mortali; l'uomo prende coscienza dell'irriducibile distanza che lo separa dagli dèi ai quali egli si rivolge e contemporaneamente conferma tale distanza. Nel tempo del mito, uomini e dèi vivevano insieme e gli umani godevano un'esistenza beata; poi Prometeo, inventando il sacrificio, ha diviso le porzioni della vittima sacrificale, carne per gli uomini, ossa e grasso per gli dèi: così facendo egli ha sancito la definitiva separazione tra mortali e immortali, tra uomini e olimpi, che continua e viene riconfermata in tutti i sacrifici celebrati dopo la vicenda del mito<sup>462</sup>. Attraverso il sacrificio, allora, l'uomo si accorge di essere tale e stabilisce la propria dimensione umana e terrena, proprio nello iato che lo separa dagli dèi. Pertanto, non c'è nulla di strano nel "sacrificio comico", che non presenta sentimenti religiosi e non contempla la presenza degli dèi: esso diviene strumento perfetto a definire l'umanità dei personaggi; c'è, semmai, qualcosa in più, perché il rituale inscenato nelle commedie non solo esalta la dimensione terrena del personaggio umano che celebra il rito, ma, oltre a questo, non crea per nulla contatto con la sfera divina, definendo di conseguenza l'uomo in maniera assoluta, senza la mediazione della differenza rispetto agli dèi olimpi e del confronto con gli immortali: l'uomo non è tale in quanto inferiore agli dèi, ma è uomo e basta. Anzi, l'eroe comico che celebra il sacrificio sembra quasi gloriarsi della propria dimensione umana e terrena e lo fa proprio in contrapposizione con gli dèi, che non compaiono nella celebrazione, ma ne restano esclusi; come ha mostrato l'esempio del rito finale inscenato negli *Uccelli*, la figura che calca il palco comico accetta in pieno la propria natura fino a farne un punto di forza, e per fare ciò si serve proprio del sacrificio, che dovrebbe far risaltare la distanza tra uomo e dio, ma che in ambito comico può fare l'esatto contrario; o meglio, se il sacrificio esprime in pieno la distanza che separa l'uomo dagli dèi, il "sacrificio comico" pone in risalto l'uomo proprio giocando sul distacco che lo separa dagli esseri sovranaturali. Inoltre, sempre in questo senso agisce il fatto stesso di dare vita ad un rito la cui celebrazione resta fermamente ancorata ad una dimensione meramente

---

<sup>461</sup> Cfr. Albin 1997 pp. 13-14: "Aristofane popola le sue scene dei personaggi più svariati, quelli che giravano per la città o ne costituivano il tessuto: contadini, cittadini e venditori ambulanti possono assumere, oltre che la veste del protagonista, anche quella delle comparse".

<sup>462</sup> Cfr. Vernant 1982a pp. 27 sgg.

materialistica, esclusivamente finalizzata al banchetto finale, che si risolve – in una parola – in una mangiata: tutto ciò infatti fa sì che la spartizione prometeica delle porzioni della vittima risulti ribaltata, per cui la porzione carnea riservata all'uomo non viene affatto vista come elemento che comporta necessariamente la mortalità e la caducità, bensì come pieno godimento del momento presente, dell'*hic et nunc*; in tal senso la commedia crea un mutamento di prospettiva radicale rispetto al tradizionale pensiero che vede nella condizione mortale dell'uomo una caduta rispetto ad una posizione quasi divina<sup>463</sup>; il sacrificio sottolinea sempre l'aspetto della festa, della gioia, nient'altro.

Ecco dunque come appare il “sacrificio comico”, manifestazione principe dei sacrifici che compaiono nei drammi aristofanei: un rito esclusivamente umano e materiale, in cui non compare la divinità; un rito che diventa un banchetto; una celebrazione che inquadra e allo stesso tempo illumina l'uomo. Perché, alla fine, la commedia celebra l'uomo.

---

<sup>463</sup> In tal senso infatti viene letto l'episodio prometeico nella *Teogonia* e nelle *Opere* di Esiodo; cfr. Vernant 1982a pp. 32 sgg.

## **BIBLIOGRAFIA**

Adrados 1975

Francisco R. Adrados, *Festival, Comedy and Tragedy*, Leiden 1975.

Albini 1972

Umberto Albini, *Interpretazioni teatrali da Eschilo ad Aristofane*, Firenze 1972.

Albini 1991

Umberto Albini, *Nel nome di Dioniso*, Milano 1991.

Albini 1997

Umberto Albini, *Riso alla greca. Aristofane o la fabbrica del comico*, Milano 1997.

Antonaccio 1999

Carla M. Antonaccio, *Colonization and the Origins of Hero Cult*, in R. Hägg (edited by), *Ancient Greek Hero Cult*, Stoccolma 1999.

Apte 1985

Mahadev L. Apte, *Humor and Laughter: an anthropological approach*, London 1985.

Arnott 2007

Geoffrey W. Arnott, *Birds in the Ancient World from A to Z*, London 2007.

Arnott 1962

Peter Arnott, *Greek Scenic Conventions*, Oxford 1962.

Atallah 1966

Wahib Atallah, *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris 1966.

Austin-Olson 2004

Colin Austin e Douglas S. Olson (edd.), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford 2004.

Basta Donzelli 1992

Giuseppina Basta Donzelli, *Il sinecismo degli uccelli (Aristophanes, Aves 172)*, «Siculorum Gymnasium» 45 (1992), pp. 11-18.

Benveniste 1976

Emile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. Potere, diritto, religione – vol. II* (trad. it.), Torino 1976.

Bertelli 1983

Lucio Bertelli, *L'utopia sulla scena: Aristofane e la parodia della città*, «Civiltà Classica e Cristiana» 4 (1983), pp. 215-261.

Berthiaume 1982

Guy Berthiaume, *Les rôles du mégéiros. Etude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne*, (Mnemosyne, Suppl. 70) Leiden 1982.

Bettinetti 2001

Simona Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Bari 2001.

Bickerman 1963

Elias J. Bickerman, *La cronologia nel mondo antico* (trad. it.), Firenze 1963.

Blundell 1995

Sue Blundell, *Women in Ancient Greece*, London 1995.

Bobrick 1997

Elizabeth Bobrick, *The Tyranny of Roles: Playacting and Privilege in Aristophanes' Thesmophoriazusae*, in G.W. Dobrov (edited by), *The city as comedy: society and representation in Athenian drama*, London 1997.

Boyancé 1966

Pierre Boyancé, *L'Apollon solare*, in *Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire, offerts a J. Carcopino*, Paris 1966.

Bonanno 1975-77

Maria Grazia Bonanno, *Aristofane in Platone (Pax 412 et Symp. 190c)*, «Museum Criticum» 10-12 (1975-77), pp. 103-112.

Bonanno 1990

Maria Grazia Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990.

Bowie 1987

Angus M. Bowie, *Ritual stereotype and comic reversal: Aristophanes' Wasps*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 34 (1987), pp. 112-125.

Bowie 1993

Angus M. Bowie, *Aristophanes: myth, ritual and comedy*, Cambridge 1993.

Bowie 1997

Angus M. Bowie, *Thinking with drinking: wine and the symposium in Aristophanes*, «Journal of Hellenic Studies» 117 (1997), pp. 1-21.

Brelich 1958

Angelo Brelich, *Heros. Il culto greco degli eroi e il problema degli esseri semi-divini*, Roma 1958.

Brelich 1969a

Angelo Brelich, *Aristofane come fonte per la storia dell'educazione ateniese*, «Dioniso» 43 (1969), pp. 385-398.

Brelich 1969b

Angelo Brelich, *Aristofane: commedia e religione*, «Acta Classica Univ. Scient. Debrecen.» 5 (1969), pp. 21-30.

Brelich 1969c

Angelo Brelich, *Paides e parthenoi*, Roma 1969.

Brelich 1978

Angelo Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1978.

Bremmer 1996

Jan N. Bremmer, *Modi di comunicazione con il divino: la preghiera, la divinazione e il sacrificio nella civiltà greca*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società – vol. I Noi e i Greci*, Torino 1996.

Burkert 1981

Walter Burkert, *Homo Necans: antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica* (trad. it.), Torino 1981.

Burkert 1984

Walter Burkert, *Sacrificio-sacrilegio: il “trickster” fondatore*, «Studi storici» 25 (1984), pp. 835-845.

Burkert 1987

Walter Burkert, *Mito e rituale in Grecia* (trad. it.), Roma 1987.

Burkert 2003

Walter Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica* (trad. it.), Milano 2003.

Buxton 1982

Richard G.A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy. A study of Peitho*, Cambridge 1982.

Calhoun 1913

George Miller Calhoun, *Athenian Clubs in Politics and Ligation*, Austin 1913.

Cantarella 1969

Raffaele Cantarella, *Aspetti sociali e politici della commedia greca antica*, «Dioniso» 43 (1969), pp. 313-352.

Casabona 1966

Jean Casabona, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grec. Des origines à la fin de l'époque classique*, Aix-en-Provence 1966.

Cassio 1985

Albio Cesare Cassio, *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli 1985.

Cerri 1983

Giovanni Cerri, *La madre degli Dèi nell'Elena di Euripide: tragedia e rituale*, «Quaderni di storia» 18 (1983), pp. 155-195.

Cole 1993

Susan Guettel Cole, *Procession and Celebration at the Dionysia*, in R. Scodel (edited by), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor 1993.

Cornford 1934

Francis MacDonald Cornford, *The origin of Attic Comedy*, Cambridge 1934<sup>2</sup>.

Corsini 1986

Eugenio Corsini, *La polemica contro la religione di stato in Aristofane*, in E. Corsini (a cura di), *La polis e il suo teatro*, Padova 1986.

Corsini 1987

Eugenio Corsini, *Gli «Uccelli» di Aristofane: utopia o satira politica?*, in *Atti del Convegno nazionale di studi su “La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana”*: Torino 2-3-4 maggio 1985 (a cura di R. Uglione), Torino 1987.

Craik 1987

Elizabeth M. Craik, “*One for the Pot*”: *Aristophanes’ Birds and the Anthesteria*, «*Eranos*» 85 (1987), pp. 25-34.

Degani 1982-83

Enzo Degani, *Assaggi di poesia gastronomica greca*, «*Quaderni dell’AICC di Foggia*» 2-3 (1982-83), pp. 93-112.

Degani 1987

Enzo Degani, *Insulto ed escrologia in Aristofane*, «*Dioniso*» 57 (1987), pp. 31-47.

Detienne 1975

Marcel Detienne, *I giardini di Adone* (trad. it.), Torino 1975.

Detienne 1987

Marcel Detienne, *Dioniso e la pantera profumata* (trad. it.), Roma-Bari 1987.

Detienne 1982a

Marcel Detienne, “*Eugenie*” *violente: in piene Tesmoforie donne lorde di sangue*, in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca* (trad. it.), Torino 1982.

Detienne 1982b

Marcel Detienne, *Pratiche culinarie e spirito di sacrificio*, in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca* (trad. it.), Torino 1982.

Detienne-Svenbro 1982

M. Detienne e J. Svenbro, *I lupi a banchetto o la città impossibile*, in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca* (trad. it.), Torino 1982.

Dover 1963

Kenneth J. Dover, *Notes on Aristophanes’ Acharnians*, «*Maia*» 15 (1963), pp. 6-25.

Dover 1972

Kenneth J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley and Los Angeles 1972.

Dübner 1969

Friedrich Dübner (ed.), *Scholia Graeca in Aristophanem: cum prolegomenis grammaticorum varietate lectionis optimorum codicum integra, ceterorum selecta, annotatione criticorum item selecta, cui sua quaedam inseruit Fr. Dübner*, (rist. anast. ed. Paris 1877) Hildesheim 1969.

Dunbar 1995

Nan Dunbar (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.

Durand 1982a

Jean-Louis Durand, *Bestie greche: proposte per una tipologia dei corpi commestibili*, in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca* (trad. it.), Torino 1982.

Durand 1982b

Jean-Louis Durand, *Rituale e strumentale*, in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca* (trad. it.), Torino 1982.

Edmunds 1980

Lowell Edmunds, *Aristophanes' Acharnians*, «Yale Classical Studies» 26 (1980), pp. 1-41.

Ehrenberg 1957

Victor Ehrenberg, *L'Atene di Aristofane* (trad. it.), Firenze 1957.

Ekroth 2002

Gunnel Ekroth, *The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults*, Kernos supplement 12, Liegi 2002.

Faraone 1993

Cristopher A. Faraone, *Molten Wax, Spilt wine and mutilated animals: sympathetic magic in near Eastern and early Greek oath ceremonies*, «Journal of Hellenic Studies» 113 (1993), pp. 60-80.

Flashar 2000

Hellmut Flashar, *Men and Birds*, «Humanitas» 52 (2000), pp. 311-320.

Fletcher 1992

Judith Fletcher, *Sacrificial bodies and the body of the text in Aristophanes' Lysistrata*, «Ramus» 28 (1992), pp. 108-125.

Fornaro 2003

Sotera Fornaro, *Percorsi epici: agli inizi della letteratura greca*, Roma 2003.

Giannini 1960

Alessandro Giannini, *La figura del cuoco nella commedia greca*, «Acme» 13 (1960), pp. 135-216.

Girard 2005

René Girard, *La violenza e il sacro* (trad. it.), Milano 2005<sup>7</sup>.

Graham 1983

Alexander J. Graham, *Colony and mother city in ancient Greece*, Chicago 1983.

Grottanelli 1983

Cristiano Grottanelli, *Trickster, scapegoats, champions, saviors*, «History of religions» 23 (1983), pp. 117-139.

Grottanelli 1988

Cristiano Grottanelli, *Uccidere, donare, mangiare: problematiche attuali del sacrificio antico*, in Grottanelli e Parise (a cura di), *Sacrificio e società nel mondo antico*, Roma-Bari 1988.

Guépin 1968

Jean-Pierre Guépin, *The tragic paradox. Myth and ritual in Greek tragedy*, Amsterdam 1968.

Guglielmino 1928

Francesco Guglielmino, *La parodia nella commedia greca antica*, Catania 1928.

Guidorizzi 2000

Giulio Guidorizzi, *Il mondo letterario greco – vol. II: l'età classica*, Milano 2000.

Habash 1995

Martha Habash, *Two complementary festivals in Aristophanes' Acharnians*, «American Journal of Philology» 116 (1995), pp. 559-577.

Habash 1997

Martha Habash, *The Odd Thesmophoria of Aristophanes' Thesmophoriazusae*, «Greek Roman and Byzantine Studies» 38 (1997), pp. 19-40.

Haldane 1965

Joan A. Haldane, *A scene in the Thesmophoriazusae (295-371)*, «Philologus» 109 (1965), pp. 39-46.

Halliwell 1991

Stephen Halliwell, *The use of laughter in Greek culture*, «Classical Quarterly» 41 (1991), pp. 279-296.

Hamilton 1985

Richard Hamilton, *The Well-Equipped Traveller: Birds 42*, «Greek Roman and Byzantine Studies» 26 (1985), pp. 235-239.

Handley-Rea 1957

Erik W. Handley e John Rea, *The Telephus of Euripides*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London» (supplement n°5) 1957.

Hangard 1996

Johan Hangard (ed.), *Scholia in Aristophanis Lysistratam*, in *Scholia in Aristophanem. Sumptus suppeditante Instituto Batavo Scientiae Purae(N.W.O.)*, (pars II, fasc. IV), Groningen 1996.

Hansen 1976

Hardy Hansen, *Aristophanes' Thesmophoriazusae: theme, structure, and production*, «Philologus» 120 (1976), pp. 165-185.

Hartog 1982

François Hartog, *Il bue “che si cuoce da sé” e le bevande di Ares*, in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca* (trad. it.), Torino 1982.

Hedrick 2007

Charles W. Hedrick Jr., *Religion and Society in Classical Greece*, in D. Ogden (edited by), *A companion to Greek Religion*, Malden 2007.

Henderson 1975

Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse. Obscene language in Attic comedy*, New Haven 1975.

Henderson 1980

Jeffrey Henderson, *Lysistrata: the play and its themes*, «Yale Classical Studies» 26 (1980), pp. 153-218.

Henderson 1987a

Jeffrey Henderson (ed.), *Aristophanes' Lysistrata*, Oxford 1987.

Henderson 1987b

Jeffrey Henderson, *Older Women in Attic Old Comedy*, «Transactions of the American Philological Association» 117 (1987), pp. 105-129.

Henderson 1993

Jeffrey Henderson, *Comic hero versus political elite*, in Sommerstein-Halliwell-Henderson-Zimmermann (edited by), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993.

Herington 1963

John C. Herington, *A study in the Prometheia. Part II: Birds and Prometheia*, «Phoenix» 17 (1963), pp. 236-243.

Hermay-Leguilloux 2004

Antoine Hermay-Martine Leguilloux (avec la collaboration de V. Chankowski et A. Petropoulou), *Sacrifice. Les sacrifices dans le monde grec*, in ThesCRA (vol. I), pp. 59-134.

Holwerda 1982

Douwe Holwerda (ed.), *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem*, in *Scholia in Aristophanem. Sumptus suppeditante Instituto Batavo Scientiae Purae(N.W.O.)*, (pars II, fasc. II), Groningen 1982.

Holwerda 1991

Douwe Holwerda (ed.), *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Aves*, in *Scholia in Aristophanem. Sumptus suppeditante Instituto Batavo Scientiae Purae(N.W.O.)*, (pars II, fasc. III), Groningen 1991.

Horn 1970

Wilhelm Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg 1970.

Jeanmaire 1972

Henri Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia* (trad. it.), Torino 1972.

Jessen 1912

Jessen, s.v. Helios, in RE (VIII<sup>1</sup> coll. 58-93).

Jordan 1979

Borimir Jordan, *Servants of the Gods. A study in the Religion, History and Literature of Fifth-century Athens*, Göttingen 1979.

Kahn 1978

Laurence Kahn, *Hemès passe, ou les ambiguïtés de la communication*, Paris 1978.

Konstan 1993

David Konstan, *Aristophanes' Lysistrata: Women and the Body Politic*, in Sommerstein-Halliwell-Henderson-Zimmermann (edited by), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993.

Konstan 1995

David Konstan, *Greek comedy and ideology*, New York-Oxford 1995.

Lambrinouidakis 2005

Vassilis Lambrinouidakis (in collaboration with Z. Sgouleta and S. Petrounakos), *Consecration, foundation rites*, in ThesCRA (addendum to vol. II), pp. 303-346.

Lana 1973

Italo Lana, *Studi sul pensiero politico classico*, Napoli 1973.

Lebeau 2002-2003

Anne Lebeau, *Mythes et Dieux dans Les Oiseaux d'Aristophane*, «Cahiers du Gita» 15 (2002-2003), pp. 121-135.

Lissarrague 1990

François Lissarrague, *Uno sguardo Ateniese*, in G. Duby e M. Perrot (a cura di), *Storia delle donne in Occidente – vol. I. L'antichità* (a cura di Pauline Schmitt Pantel) (trad.it.), Roma-Bari 1990.

Long 1986

Timothy Long, *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale and Edwardsville 1986.

Longo 1991

Oddone Longo, *Acqua e vino*, in P. Scarpi (a cura di), *Storie del vino*, Milano 1991.

Marzullo 1970-72

Benedetto Marzullo, *Note alla Pace e agli Uccelli di Aristofane*, «Museum Criticum» 1970-72.

Mastromarco 1983

Giuseppe Mastromarco (a cura di), *Commedie di Aristofane, vol. I*, Torino 1983.

Mastromarco 1994

Giuseppe Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari 1994.

Mastromarco 2002

Giuseppe Mastromarco, *Onomastì Komodeîn e spoudaiogeloion*, in A. Ercolani (a cura di), *Spoudaiogeloion: Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stoccarda 2002.

Mastromarco-Totaro 2006

Giuseppe Mastromarco e Piero Totaro (a cura di), *Commedie di Aristofane, vol. II*, Torino 2006.

Newiger 1980

Hans-Joachim Newiger, *War and peace in the comedy of Aristophanes*, «Yale Classical Studies» 26 (1980), pp. 219-237.

Olson 1998

Douglas S. Olson (ed.), *Aristophanes. Peace*, Oxford 1998.

Olson 2002

Douglas S. Olson (ed.), *Aristophanes. Acharnenses*, Oxford 2002.

Orth 1921

Orth, s.v. Schaf, in RE (II A<sup>1</sup>, coll. 373-399).

Osborne 1993

Robin Osborne, *Women and Sacrifice in Classical Greece*, «Classical Quarterly» 43 (1993), pp. 392-405.

Otto 2006

Walter Friedrich Otto, *Dioniso* (trad. it.), Genova 2006.

Paduano 1973

Guido Paduano, *La città degli uccelli e le ambivalenze del nuovo sistema etico-politico*, «Studi Classici e Orientali» 22 (1973), pp. 115-144.

Paduano 1982

Guido Paduano, *Le Tesmoforiazuse: ambiguità del fare teatro*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. n° 11 (1982), pp. 103-127.

Paduano 2004

Guido Paduano (a cura di), *Aristofane. La Pace*, Milano 2004.

Paduano 2005

Guido Paduano (a cura di), *Aristofane. Le Vespe. Gli Uccelli*, Milano 2005<sup>6</sup>.

Paoletti 2004

Orazio Paoletti, *Purificazione. Mondo greco*, in ThesCRA (vol. II), 2004.

Pardini 1993

Alessandro Pardini, *L'ornitologia (Ar. Av. 693 sgg.) tra serio e faceto: premessa letteraria al suo studio storico-religioso*, in A. Masaracchia (a cura di), *Orfeo e l'Orfismo. Atti del seminario nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, Roma 1993.

Parke 1977

Herbert W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977.

Pellegrino 1993

Matteo Pellegrino, *Aristofane, Acharnesi 1097-1142: aria di guerra e aria di baldoria*, «Aufidus» 7 (1993), pp. 43-61.

Pickard-Cambridge 1996

Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*(trad. it.), Firenze 1996.

Platter 2007

Charles Platter, *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore 2007.

Plebe 1956

Armando Plebe, *La nascita del comico*, Bari 1956.

Plescia 1970

Joseph Plescia, *The Oath and Perjury in Ancient Greece*, Tallahassee 1970.

Prato 2000

Carlo Prato, *La parodia di preghiere, culti e riti nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, in M. Cannatà Fera e S. Grandolini ( a cura di), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli 2000.

Prato 2001

Carlo Prato (a cura di; trad. di D. Del Corno), *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, Milano 2001.

Pütz 2003

Babette Pütz, *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Stuttgart 2003.

Radke 1959

Gerhard Radke, s.v. Pylaia, in RE (XXIII<sup>2</sup> coll. 2097-2098).

Reckford 1979

Kenneth J. Reckford, "Let Them Eat Cakes" – Tree Food Notes to Aristophanes' Peace, in Bowersock-Burkert-Putnam (edited by), *Arktouros. Hellenic Studies presented to Bernard M.W. Knox*, Berlin and New York 1979.

Ricciardelli Apicella 1993

Gabriella Ricciardelli Apicella, *Le teogonie orfiche nell'ambito delle teogonie greche*, in A. Masaracchia (a cura di), *Orfeo e l'Orfismo. Atti del seminario nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, Roma 1993.

Romer 1994

Frank E. Romer, *Atheism, impiety and the limos melios in Aristophanes' Birds*, «American Journal of Philology»115 (1994), pp. 351-363.

Romer 1997

Frank E. Romer, *Good Intentions and the ὁδὸς ἢ ἐς κόρακας*, in Dobrov (edited by), *The city as comedy. Society and representation in Athenian drama*, London 1997.

Rösler 1991

Wolfgang Rösler, *Michail Bachtin e il "Carnevalesco" nell'antica Grecia*, in Rösler-Zimmermann (a cura di), *Carnevale e utopia nella Grecia Antica* (trad. it.), Bari 1991.

Rossi 1997

Luigi Enrico Rossi, *Letteratura greca*, Firenze 1997<sup>3</sup>.

Russo 1984

Carlo Ferdinando Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984.

Sánchez 2001

Pierre Sánchez, *L'Amphictionie des Pyles et de Delphes*, Stuttgart 2001.

Santoro 1974

Marcella Santoro (a cura di), *Epitheta deorum in Asia Graeca cultorum ex auctoribus graecis et latinis*, Milano 1974.

Sartori 1957

Franco Sartori, *Le eterie nella vita politica ateniese del VI e V secolo a.C.*, Roma 1957.

Scarpi 2004

Paolo Scarpi (a cura di), *Le religioni dei misteri – vol. I. Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Milano 2004.

Schmidt 1942

Johanna Schmidt, s.v. Ortygia, in RE (XVIII<sup>2</sup> coll. 1519-1526).

Sfameni Gasparro 1986

Giulia Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma 1986.

Sfyroeras 2004

Pavlos Sfyroeras, *From sacrifice to feast. A ritual pattern in Aristophanic Comedy*, in D.L. Cairns and R.A. Knox (edited by), *Law, Rhetoric, and Comedy in Classical Athens. Essay in Honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea and Oakville 2004.

Silk 2000

Michael S. Silk, *Aristophanes and the definition of comedy*, Oxford 2000.

Simon 1983

Erika Simon, *Festivals of Attica: an archaeological commentary*, Madison, Wisconsin 1983.

Soler 2002

José Maria Soler, *Sangre y vino en el juramento de Lisístrata (vv. 181-239)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 72, n°3 (2002), pp. 91-110.

Sommerstein 1977

Alan H. Sommerstein, *Aristophanes and the events of 411*, «Journal of Hellenic Studies» 97 (1977), pp. 112-126.

Sommerstein 1980

Alan H. Sommerstein (ed.), *The comedies of Aristophanes; vol. 1. Acharnians*, Warminster 1980.

Sommerstein 1987

Alan H. Sommerstein (ed.), *The comedies of Aristophanes; vol. 6. Birds*, Warminster 1987.

Sommerstein 1990

Alan H. Sommerstein (ed.), *The comedies of Aristophanes; vol. 5. Peace*, Warminster 1990<sup>2</sup>.

Sommerstein 1994

Alan H. Sommerstein (ed.), *The comedies of Aristophanes; vol. 8. Thesmophoriazusae*, Warminster 1994.

Sommerstein 1998

Alan H. Sommerstein (ed.), *The comedies of Aristophanes; vol. 7. Lysistrata*, Warminster 1998<sup>2</sup>.

Sommerstein 2001

Alan H. Sommerstein (ed.), *The comedies of Aristophanes; vo. 11. Wealth*, Warminster 2001.

Sowa 1984

Cora Angier Sowa, *Traditional themes and Homeric Hymns*, Chicago 1984.

Susanetti 2003

Davide Susanetti, *Il teatro dei Greci*, Roma 2003.

Taaffe 1993

Lauren K. Taaffe, *Aristophanes and women*, London-New York 1993.

Taillardat 1961

Jean Taillardat, *Προσθαλίων et προσθαλίσκος* (*Ar. Thesm. 291*), «Revue de Philologie» 35 (1961), pp. 249-250.

van Hoorn 1951

Gerard van Hoorn, *Choes and Anthesteria*, Leiden 1951.

Vernant 1982a

Jean-Pierre Vernant, *Alla tavola degli uomini: mito di fondazione del sacrificio in Esiodo*, in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca* (trad. it.), Torino 1982.

Vernant 1982b

Jean-Pierre Vernant, *Mangiare nei paesi del Sole*, in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca* (trad. it.), Torino 1982.

Vidal-Naquet 2006

Pierre Vidal-Naquet, *Il cacciatore nero: forme di pensiero e forme d'articolazione sociale nel mondo greco antico* (trad. it.), Milano 2006.

Voigt 1937

Voigt, s.v. Peitho, in RE (XIX<sup>1</sup> coll. 194-217).

Weill 1966

Nicole Weill, *Adoniazousai ou les femmes sur le toit*, «Bulletin de correspondance hellénique» 90 (1966), pp. 664-698.

Wernicke 1895

Wernicke, s.v. Apollon, in RE (II<sup>1</sup> coll. 1-111).

West 1993

Martin L. West, *I Poemi orfici* (trad. it.), Napoli 1993.

Whitman 1964

Cedric H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge (Massachusetts) 1964.

Wilkins 1997

John Wilkins, *Comic Cuisine. Food and eating in the comic polis*, in G.W. Dobrov (ed.), *The city as comedy*, London 1997.

Wilson 1975

Nigel G. Wilson (ed.), *Scholia in Aristophanis Acharnenses*, in *Scholia in Aristophanem. Sumptus suppeditante Instituto Batavo Scientiae Purae(N.W.O.)*, (pars I, fasc. IB), Groningen 1975.

Woodbury 1965

Leonard Woodbury, *The date and atheism of Diagoras of Melos*, «Phoenix» 19 (1965), pp. 178-211.

Zaidman 1990

Louise Bruit Zaidman, *Le figlie di Pandora. Donne e rituali nelle città*, in G. Duby e M. Perrot (a cura di), *Storia delle donne in Occidente – vol. I. L'antichità* (a cura di Pauline Schmitt Pantel) (trad.it.), Roma-Bari 1990.

Zaidman-Pantel 2004

Louise Bruit Zaidman e Pauline Schmitt Pantel, *La religione greca* (trad. it.), Roma-Bari 2004.

Zanetto 1987

Giuseppe Zanetto (a cura di; traduzione e introduzione di D. Del Corno), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 1987.

Zannini Quirini 1984

Bruno Zannini Quirini, *Eros, l'uovo di vento e l'origine degli alati*, «Cultura e Scuola» 23 (1984), pp. 69-73.

Zannini Quirini 1987

Bruno Zannini Quirini, *Nephelokokkygia. La prospettiva mitica degli uccelli di Aristofane*, Roma 1987.

Zeitlin 1996

Froma I. Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago-London 1996.

Ziebarth 1913

Ziebarth, s.v. Ἐταίρια, in RE (VIII<sup>2</sup> coll. 1373-1374).

Zimmermann 1987

Bernhard Zimmermann, *L'organizzazione interna delle commedie di Aristofane*, «Dioniso» 57 (1987), pp. 49-64.

Zimmermann 1991

Bernhard Zimmermann, *Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica*, in Rösler-Zimmermann (a cura di), *Carnevale e utopia nella Grecia Antica* (trad. it.), Bari 1991.

## Abbreviazioni

Dict.Etim.LG = Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, (avec un Supplément)*, Paris 1999.

Enc.Mit. = Pierre Grimal, *Enciclopedia della Mitologia* (edizione italiana a cura di C. Cordié), Milano 1990.

LSJ = H.G. Liddell and R. Scott, *A Greek-English Lexicon* (rev. H.S. Jones and R. McKenzie, with rev. Suppl.), Oxford 1968.

RE = Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1893 sgg.

ThesCRA = *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* (5 voll.), Los Angeles 2004-2005.