



IL TEATRO
GRECO

.....

Commedie

.....

Saggio introduttivo di

GUIDO
PADUANO



BUR

Non si può dire di conoscere il teatro greco se non si sono lette, assieme ai grandi tragici, anche le opere di Aristofane e Menandro. In questo volume è per la prima volta riunito il teatro comico greco superstite e ancor oggi rappresentato nei teatri di tutto il mondo: gli undici capolavori di Aristofane, insuperabili per vis polemica, esuberanza del linguaggio e invenzione drammatica, e le opere di Menandro, iniziatore di una commedia che tralascia le grandi battaglie politiche e ideologiche per ripiegare sugli affetti e sui valori individuali, antesignana e ispiratrice del moderno teatro borghese. Come e forse più delle tragedie, l'evoluzione del genere comico rispecchia il percorso spirituale di un'intera civiltà. I testi sono preceduti da un saggio di Guido Paduano, scritto appositamente per questa edizione. Una selezionata bibliografia a guida il lettore nella sterminata letteratura critica. Le traduzioni, sempre briose e aderenti al salace linguaggio comico greco, sono opera di specialisti del teatro antico, tra cui lo stesso Paduano, Alessandro Grilli e Rosanna Lauriola.

BUR

Biblioteca Universale Rizzoli

.....

Commedie

.....

Saggio introduttivo di
GUIDO PADUANO

Traduzioni di
Paola Ferrari, Alessandro Grilli, Rosanna Lauriola,
Guido Paduano, Nicoletta Russello, Massimo Vilardo

radiciBUR

ISBN 978-88-586-4876-6

Prima edizione digitale 2013 da edizione radiciBUR: maggio 2007

In copertina: foto di © Mimmo Jodice/CORBIS
Progetto grafico Mucca Design

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

ARISTOFANE E IL SOGNO DI FELICITÀ

Solo Aristofane è sopravvissuto dei poeti della più antica commedia attica, che fornisce alla civiltà occidentale un primo modello di teatro comico, per certi versi destinato a restare essenziale; ma Aristofane ci ha fortunatamente trasmesso un numero di opere, undici, sufficiente a individuare nel suo teatro un messaggio unitario, un'avventura intellettuale costante e coerente nel fine, ancorché sfaccettata nella varietà delle invenzioni episodiche e situazionali.

E il fine è la rappresentazione di un dato basilare, o addirittura *del* dato basilare della psiche umana: il sogno di felicità che possiamo leggere in contrapposto alla fantasia d'angoscia rappresentato dal genere contemporaneo della tragedia: mentre l'una mette in scena la subalternità dell'uomo rispetto al reale (agli dèi, al destino, agli uomini ostili, in ultima analisi alla propria mortalità), la commedia mette in scena la sovranità sul reale, ovvero la totalità di un narcisismo infantile appagato. Nella commedia la morte non è mai una prospettiva pertinente, e la sua sconfitta è accentuata dalle sue rare presenze come rovesciamento e paradosso: l'esilarante discussione che ha luogo nel finale degli *Uccelli* (vv. 1642-1688) circa l'asse ereditario dei beni dell'immortale Zeus, o lo sberleffo del protagonista delle *Vespe* (vv. 1352-1359), che promette alla flautista da lui corteggiata che riscatterà e la terrà per sé come concubina appena con la morte del figlio avrà acquisito la disponibilità delle sue sostanze.

Alla domanda invece, in positivo, «che cos'è la felicità?» il teatro di Aristofane fornisce una risposta che ha cadenze pressoché ossessive, nel rimarcare l'elementarità del bisogno: la felicità prima di tutto il benessere alimentare, la quantità e la qualità del cibo di cui si può godere.

Qualche esempio soltanto di questa assolutizzazione: nella prima commedia conservata, rappresentata nel 425 a.C., *Gli Acharnesi*, una feroce e splendida specularità contrappone il partito della guerra e il partito della pace, e i rispettivi esiti che loro augura e prepara la strategia comica: la guerra è stenti, combattimenti, ferite; la pace si identifica senza riserve con un grandioso banchetto, dove l'uomo si esalta nella vittoria simposiale, esattamente come la tradizione eroica lo esaltava nella vittoria in battaglia. Negli *Uccelli* l'alleanza surreale che un'umanità eterodossa stipula col popolo degli uccelli non impedisce che sia irresistibile la tentazione di far regredire gli alleati a manciare succulenti – ma si tratta di avversari politici, uccelli condannati a morte per alto tradimento, questa è l'inconfutabile giustificazione (vv. 1583-1585). Nelle *Donne al Parlamento* il finale simposiale tipico trasferisce le seduzioni dei sapori a quelle dell'udito inventando una parola gigantesca in cui assommano tutti gli ingredienti di un piacere illimitato (vv. 1169-1175).

Funzione dunque simbolica, il cibo: ma insieme concretissima, e di un'amara concretezza storica per noi è difficile ricordare che gli spettatori degli *Acharnesi* – ma anche delle tragedie di Sofocle e Euripide – erano gli abitanti di un'Atene davvero affamata, invasa nelle sue campagne dall'annua spedizione degli Spartani, e affollata dai contadini privati del loro *habitat* e inurbati a forza. Benché faccia riferimento all'individualità nucleare e regressiva, il desiderio alimentare è riconosciuto in ogni momento del teatro aristofanescio come un problema politico: un riconoscimento che desidereremmo altrettanto immediato e universale nella nostra civiltà, dove i problemi della fame nel Terzo Mondo sono spesso avvertiti dall'Occidente come astrazioni.

L'altro desiderio basilare, quello sessuale, dà luogo a una rappresentazione altrettanto diffusa, m

meno ricca e fantasiosa, essendo spesso formalizzato in termini quasi convenzionali nel finale delle commedie, del quale costituisce un elemento strutturale da cui discendono gli *happy end* matrimoniali dei nostri teatri e cinema. Peraltro è per lo più considerato in Aristofane come un dato omogeneo e complementare al desiderio alimentare, secondo un nesso rappresentato al meglio nella *Pace*, dove il protagonista Trigeo, una volta che è riuscito a riportare la dea Pace in mezzo agli uomini, ottiene di sposare una dea del suo seguito, quella che sovrintende al raccolto e ne porta il nome («Opora»). È legittimo dunque leggerci un'estensione del narcisismo maschile, tranne che per il fatto che prende atto della sua natura di relazione, e di relazione resa problematica dall'incrocio di volentieri diverse, nella *Lisistrata* e nelle *Donne al parlamento*: in quest'ultima commedia si registrano inquietudini derivate dall'idea di una felicità sessuale imposta per legge, secondo la quale cioè tutte le relazioni sono promiscue, ma regolate da un meccanismo compensativo per cui hanno la precedenza le brutte (uomini e donne).

Non è neppure infrequente che parte integrante del benessere individuale sia considerato una relazione aggressiva nei confronti di altri, che può spingersi al gusto ludico della violenza fisica, cui l'epica omerica dava l'esempio con l'episodio di Tersite nel secondo libro dell'*Iliade*: maldicente ridotto al silenzio e bastonato da Odisseo era già in qualche modo un tema comico, giacché ridava il sorriso ai Greci avviliti e angosciati dalla prospettiva della guerra perdurante, e privo dell'apporto di Achille. Ma mentre Odisseo ristabiliva in quel modo l'autorità consolidata, minacciata di insubordinazione, il protagonista di Aristofane tende piuttosto a fare del gesto violento l'espressione contestuale e creativa di un potere nuovo.

LA SATIRA POLITICA

L'opposizione tra singolo e collettività definisce infatti l'azione della commedia, come quella della tragedia, in termini di conflitto, mentre pare altresì alludere all'origine corale, per quanto misteriosa e irrecuperabile, che Aristotele ci indica per entrambe (il ditirambo per la tragedia, le processioni falloforiche per la commedia): in entrambi i casi il protagonista è colui che a un certo punto della preistoria del genere si è staccato dal coro per acquisire voce singola, e impersonare dunque la diversità.

In questo schema, la felicità di cui parlavo non è un Eden senza tempo, ma una conquista faticosamente strappata a un ambiente concepito come ostile: la collettività umana è definita infatti in termini non cooperativi, ma al contrario di impedimento rispetto ai desideri dell'individuo, in quanto la sua organizzazione, il corpo politico, lavora ai danni del cittadino comune (di quell'uno che rappresenta tutti sulla scena), caricandolo delle conseguenze di un insieme di negatività, errori, colpe, malversazioni, derivate della perversa alleanza che si realizza fra la malvagità dei governanti e la stupidità dei governati.

È molto significativo, e dovrebbe anche essere utile per la confusione dei nostri tempi, che questa nebulosa negativa prenda le forme della guerra e del partito che in Atene la sostiene.

Esemplare al riguardo è la messinscena, all'inizio degli *Acarnesi*, dell'assemblea (*ecclesia*) degli Ateniesi, questo mito degli ideologi di tante epoche, questa commovente fondazione delle nostre stesse idee di cittadino e di stato: all'inizio e prima di tutto l'assemblea è una sorta di fantasma perché il protagonista, il contadino Diceopoli, è il solo a presentarsi in orario. Nell'emergenza gravissima in cui si trovano, gli Ateniesi non avvertono come prioritario il dovere di dibattere il problema della guerra e della pace, vale a dire della loro stessa esistenza, individuale e collettiva, ma preferiscono chiacchierare in piazza di futilità, o fare i loro affari al mercato. Quando con tutta calma si presentano, si realizza un'ipotesi anche peggiore di quella temuta da Diceopoli, che cioè anche

lavori dell'assemblea si disperdano in questioni secondarie: non questo avviene, ma che il gruppo potere al governo (i pritani, che nel loro insieme compongono la *bulê*) sabotano, in modo questo efficiente, la proposta di avviare le trattative di pace, negando all'autore della proposta i mezzi e i fondi necessari a condurre la sua missione.

Spese enormi vengono invece sostenute per missioni in paesi remoti come l'impero persiano o la Tracia, ai quali si richiede aiuto, finanziario o militare, per sostenere lo sforzo bellico. Sono missioni in realtà fini a se stesse, come mostra la loro durata abnorme, che Diceopoli riconduce al desiderio di frodare lo stato prolungando la ricca diaria (v. 137); strumento di autogratificazione finanziaria simbolica da parte della classe dirigente ateniese, che ne esclude la gente comune. Ai carbonai di Acarne che lo accusano di tradimento per aver patteggiato col nemico, Diceopoli aprirà gli occhi chiamandoli a testimoni di non aver mai partecipato dei privilegi, e di questo privilegio in particolare che i politici concedono a se stessi (vv. 599-617).

È dunque inevitabile che queste missioni abbiano esito fallimentare, ma gli Ateniesi non se ne accorgono, non se ne possono o non se ne vogliono accorgere.

Da parte del Gran Re dei Persiani arriva un'ambasceria palesemente finta, che parla una lingua orientale maccheronica ed è la capostipite dei mille travestimenti esotici che affollano il teatro del Settecento italiano. Non serve che Diceopoli la riconosca come composta di debosciati ateniesi: rimane solo nel suo smascheramento come era solo poco prima nella Pnice vuota; non serve neppure che l'ambasciatore stesso, da lui sottoposto a stringente interrogatorio, confessi il trucco: quello che avviene tra lui e Diceopoli rimane confinato a fatto privato, e non intacca la ritualità dell'imbroglio pubblico, per cui il falso dignitario viene accolto con tutti gli onori.

Dalla Tracia invece arrivano, anziché parole ambigue, i rinforzi richiesti, che peraltro dovranno essere arruolati a spese degli Ateniesi: il loro arrivo sortisce il solo effetto di far constatare – sempre al solo che è capace di farlo – quanto siano vicini i concetti di «alleati» e «truppe d'occupazione», visto che per prima cosa gli alleati derubano Diceopoli del suo prezioso aglio.

E a quel punto ancora una botta irridente, non più per compensare l'impotenza del cittadino privato di fronte al malgoverno, ma per celebrarne un successo, sia pure occasionale e provvisorio: Diceopoli inventa di essere stato colpito da una goccia di pioggia (vv. 169-171), dunque l'assemblea e l'arruolamento dei Traci devono essere rinviati, suggerendo il messaggio che gli Ateniesi sono manipolabili da chiunque, perfino dalla gente perbene!

Degno finale della scena in cui Aristofane ha realizzato il rischioso progetto di mettere in scena, dunque alla berlina, la sacrosantità dell'atto politico: ma nel successivo rendimento di conti col Coraico che ricordavo prima, Diceopoli torna a prendere di mira la politica estera in modo che possiamo dire complementare al precedente: se prima si dimostrava che la guerra non si può vincere, ora si dimostra che non avrebbe dovuto mai neppure essere iniziata, trattandosi della prevaricazione di un capo dispotico (il grande Pericle) che fa passare per interesse nazionale futili motivi di prestigio – un'aneddoto riedizione grottesca del ratto di Elena e della guerra di Troia. Qui dunque è sotto accusa l'imperialismo come valenza concettuale della guerra; quattro anni più tardi, nella *Pace*, Aristofane pur ribadendo la condanna di Pericle, attacca la classe dei mercanti d'armi, unico soggetto antisociale che trae profitto dai lutti e rovina economica dalle fortune della collettività.

Quanto alla massa dei cittadini che nella guerra non investono interessi né economici né simbolici, ma al contrario ne vivono i danni nella devastazione delle loro campagne e delle loro vite quotidiane, proprio questi danni sono strumentalizzati dall'*establishment* per stimolare in loro un nazionalismo revanscista ispirato alla logica del «tanto peggio tanto meglio» che punta dritto in direzione della catastrofe.

Questo il quadro degli *Acarnesi*, e se Diceopoli ne ha abbastanza, Aristofane ha ancora molto altro da dire.

La commedia dell'anno successivo, *I cavalieri*, è tutto un lungo, feroce e inesauribile dibattito fra demagogo al potere e l'uomo che i benpensanti vorrebbero mettere al suo posto per liberarsi dalla tirannia; ma la sfiducia nella nazione e l'interpretazione negativa e regressiva della storia è scritta nella norma che regola l'avvicendamento: per scalzare il demagogo bisogna essere peggiori di lui, cioè più abili nell'ingannare il Popolo (qui trasformato in un personaggio allegorico), fino a strappare al rivale scavalcato un rigurgito di deluso e paradossale moralismo: «Quali meschine lusinghe adoperi per farti credere da lui!» (v. 788).

In effetti, per ingraziarsi il popolo basta spargere la voce – del tutto infondata – che il prezzo dell'acciughe, il genere più popolare di sostentamento, è di colpo calato (vv. 644-645): alla notizia di un simile miracolo gli Ateniesi recuperano subito euforia nazionalistica e ottimismo, e si getteranno precipizio nella stolidità politica di guerra, rifiutando a priori le proposte del nemico.

Ancora due anni dopo, con *Le vespe*, è la volta di un altro fra i pilastri della società, per usare l'espressione di Ibsen: l'amministrazione giudiziaria, in cui il poeta ravvisa una vera mania ossessiva del suo popolo, tanto che ancora negli *Uccelli* (414 a.C.) la prenderà a pretesto brachilogico perché il suo nuovo protagonista abbandoni la patria.

S'intende che il potere giudiziario è visto da Aristofane come tutt'altro che autonomo da quello politico. L'ufficio di giudice popolare è pagato con un modesto compenso, che è l'unico mezzo di sostentamento per gli anziani delle classi meno abbienti, ai quali è impossibile svolgere attività remunerative: essi sono dunque ricattati e tenuti a stecchetto perché la loro aggressività, dietro l'aspetto dell'imparzialità severa, si eserciti in modo funzionale al regime e ai danni dei suoi avversari. Quando l'imputato è invece eccellente, i giudici si troveranno ad averlo assolto senza neanche sapere in che modo, come al protagonista delle *Vespe* Filocleone capita in un grottesco processo al proprio cane che il figlio, oppositore dei demagoghi, gli allestisce in casa come compromesso per neutralizzare politicamente la sua mania, lasciandogli il vuoto piacere dell'apparenza autoritaria, il solo che possedesse anche prima, nel pieno delle sue funzioni pubbliche.

La grande emergenza della pace è affrontata un'ultima volta nella *Lisistrata*, del 411 a.C., ma l'*establishment* politico sul quale si riversano gli strali del poeta non è più quello dei demagoghi imperialisti, giacché quattro anni prima nelle acque di Siracusa è affondato una volta per tutte il disegno dell'imperialismo ateniese: è piuttosto quello che conduce la guerra per incapacità di trovare un'alternativa progettuale, come una stanca e fatale coazione a ripetere; a Lisistrata che insieme alle sue compagne ha occupato l'Acropoli con il tesoro dello stato, rivendicando la capacità delle donne di amministrarlo così come amministrano il bilancio di famiglia, il commissario (*probulo*) oppone soltanto, tautologicamente, che «non è la stessa cosa», poi il dialogo procede così (vv. 496-499):

LIS. Perché non è la stessa cosa?

COMM. Questo denaro serve per fare la guerra.

LIS. Ma non c'è nessun bisogno di farla, la guerra.

COMM. E come ci salveremo, allora?

LIS. Vi salveremo noi.

COMM. Voi?

LIS. Noi, sì.

COMM. Ridicolo!

LIS. E ti salveremo anche se non vuoi.

Alla desolata impotenza sul che fare si mescola una concezione del monopolio maschile della politica, anch'essa inerte, frutto di una tradizione intoccabile e mai messa alla prova: ma questo è il momento epocale in cui la satira di costume diventa satira politica, perché sul terreno della politica si affaccia una donna con tutta la forza e la coerenza progettuale che gli uomini hanno perduto, perdendo altresì, con il discredito dei continui errori e *défaillances*, la legittimazione del loro potere. «La guerra è affare d'uomini».

uomini», lo slogan con cui affettuosamente e protettivamente Ettore tacitava Andromaca nel secondo libro dell'*Iliade*, viene adesso ribaltato nello slogan simmetrico, «la guerra è affare da donne» (538), le vesti e gli attrezzi che simboleggiano la subalternità femminile vengono imposte a forza medesimo commissario.

LA VITTORIA DELL'EROE COMICO

La scena della *Lisistrata* è più che mai felice per il ritmo rapido e travolgente che fa coincidere qua la denuncia dell'invalidità dell'*establishment* con la sua pronta esautorazione: ma nessuna delle aggressioni politiche di Aristofane si arresta alla fase diagnostica, tutte si realizzano in una prassi che la mostruosa difficoltà del compito (un'impari lotta fra l'individuo e lo stato), connota dei tratti della volontà demiurgica *ex parte subiecti*, e della diagnosi di pazzia, cioè della condanna all'incomprensibilità, da parte del corpo sociale, a partire dell'*entourage* immediato degli aiutanti. Un esempio per tutti: il servo di Trigeo, il contadino attico che è protagonista della *Pace*, sostiene che il suo padrone è «matto di una mattia nuova» (v. 54) per la sua ostinazione nel chiedere conto al dio supremo Zeus del governo del mondo, infelicitato dall'inesauribile guerra: i servi ci vanno di mezzo perché, dopo avere fallito altri tentativi, Trigeo ricalca le orme dell'eroe Bellerofonte nel salire in cielo su una cavalcatura alata – la sua però è uno scarabeo stercorario, che non è compito gradevole nutrire.

Ma per assurdo che appaia il comportamento del protagonista, l'ipoteca eudemonistica dalla quale siamo partiti lo destina alla vittoria, e Trigeo infatti tornerà dopo avere disseppellito e riportato alla luce la dea Pace.

Così anche negli *Acarnesi* l'exasperazione suscitata dall'intangibilità del sistema politico che continua a girare (a vuoto) in perfetta indifferenza alle smentite e alla dimostrazione della sua perversità, induce il protagonista a fare di persona con Sparta la pace che il governo del suo paese non farebbe mai; negli *Uccelli*, come ha detto un geniale studioso americano, Cedric Whitman, è un modo di dire banale, «andare ai corvi», equivalente a un «andare al diavolo», che costituisce la cellula creativa capace di trasformare il disgusto per Atene nella costruzione di una comunità e di una città alternativa; nel *Pluto* un altro contadino ostinato, e anche lui tacciato di pazzo dal suo servitore, che brontola per essere trascinato da lui sulle orme di un vecchietto cieco, corona il suo progetto di ridare la vista a quel cieco, che in realtà è Pluto, il dio della ricchezza: trasparente simbolo di una rinascita etica che premia gli onesti, tutto all'opposto della tendenza cinica che governa il mondo quotidiano.

E anche senza elementi favolistici, non è meno «miracolosa» l'impresa di Lisistrata, che non solo ha da scalzare, come abbiamo visto, lo zoccolo duro del potere maschile, ma per farlo dispone solo dell'arma del sesso, che richiede, nelle donne stesse che la utilizzano, un sovrumano controllo degli istinti e desideri.

Attraverso l'onnipotenza di quello che lo stesso Whitman ha battezzato «eroe comico», il desiderio umano prende dunque possesso della realtà, con la meravigliosa scioltezza dell'azione magica che gli dà corpo, e da quest'atto fondante deduce con coerenza implacabile le articolazioni temporali e spaziali di un mondo alternativo. È però essenziale ricordare che la struttura di questo miracolo non è una favola ingenua, ma appunto una commedia, e sulle complessità affascinanti e inquietanti del comico si stabilisce l'identificazione richiesta allo spettatore.

Di chi e di che si ride infatti, in Aristofane – un riso oltranzistico e torrenziale? Certo, si ride moltissimo dell'avversario politico, consumando nei suoi confronti un'aggressività che raggiunge i vertici non più eguagliati di violenza e di cumulo. Il linguaggio di Aristofane, ad esempio, conosce gli *Witz*, la struttura freudiana che per esprimere ostilità usa tutte le possibili distorsioni di

significante; ma mentre nella società descritta da Freud esso era l'unico e trasverso modo significare aggressività rispettando le convenienze del patto sociale, Aristofane lo usa come un primo gradino per insinuare complicità nel pubblico, e preparare un attacco diretto successivo.

In Aristofane però si ride anche del protagonista, che pure rappresenta il *nostro* desiderio, ma proprio per questo si porta dietro l'ombra del nostro scetticismo, prodotta dalla certezza della nostra fragilità. Dentro l'onnipotenza creativa delle grandi creazioni comiche si insinuano ironia e autoironia, perfette imitazioni del *lapsus*, docce fredde e rivalse del principio di realtà.

Più difficile, e aperta a risposte differenziate se non ambigue, è piuttosto la domanda se la distruzione miracolistica del vecchio sistema comporti un nuovo ordine o nessun ordine, una nuova organizzazione della collettività o solo la denuncia dell'insussistenza del patto sociale.

Solo una delle facce del problema è costituita dal luogo comune – che, come la maggior parte dei luoghi comuni, è profondamente radicato nella verità – secondo il quale la satira sociale è un compito negativo, esaurito nella funzione *destruens*, e alle prese con difficoltà insuperabili quando si tratti di dedurre un modello positivo. In effetti, il finale delle *Rane*, l'unico momento di tutto il teatro di Aristofane in cui viene messa in scena la ricerca di buoni consigli e di buone politiche per salvare Atene nella sua più terribile emergenza, alla vigilia della sconfitta decisiva, non approda a nessun risultato. E anche altrove constatiamo che l'ideale di Aristofane appartiene alla volontà e non alla ragione, giacché è fondato sulla negazione della griglia essenziale della razionalità umana, che è un carattere progressivo e irreversibile del tempo lineare. Ciò che invece desiderano Aristofane e gli eroi dei suoi portavoce è tornare al passato mitico di Maratona, col suo equilibrio tra una politica interna imperniata sulla giustizia e il disinteresse proverbiale di un Aristide, e una politica estera abilissima nel mettere a frutto l'immagine retorica delle guerre persiane per conquistare la legittimazione dell'impero. Questo desiderio retrogrado trova giustificazione nella scelta di protagonisti anziani, che si mantengono cioè in contiguità con il passato glorioso, e soprattutto esprimono un radicale rifiuto della decadenza quale si manifesta nell'arroganza dei giovani, e nella corruzione indotta dalle nuove ideologie: in sostanza, la sofistica, alla quale viene assimilato, con grave ingiustizia storica e faziosità ideologica, il pensiero di Socrate, oltre che a maggior ragione la tragedia di Euripide, con la sua contestazione del sistema assiologico riferito alla concezione eroica del mito e garantito dalla religione poliade.

Anche la posizione più ardita e ai nostri occhi futuribile, l'affidamento del governo alle donne, giustificata da una compensazione retrograda, patente nelle *Donne al Parlamento*, dove si sostiene (vv. 215-228) che solo le donne sono capaci di conservare il patrimonio dei valori acquisiti, mentre i maschi sono soggetti alla facile sirena dei cambiamenti.

Peraltro le fantasie della positività, le si legga in senso innovativo o restaurativo, sono attraversate da distonie e inquietudini: la città governata dalle donne, oltre agli interrogativi suscitati dalla legislazione in materia sessuale che abbiamo visto prima, subisce quelli generati dalla diffidenza sul fatto che i cittadini contribuiranno davvero a costituire la proprietà comune, invece di limitarsi a sfruttarne i benefici evadendo il più possibile i doveri. Il mondo etico del *Pluto*, dove i ricchi coincidono con gli onesti, è soggetto all'ipoteca logica che è stata delineata da Penia (la povertà) nell'agone sostenuto col protagonista, e che è stata ancora una volta non debellata razionalmente, ma respinta volontaristicamente: se l'onestà è premiata con la ricchezza, nessuno vorrà più essere disonesto, perché lo si era appunto – tranne qualche esempio di perversità ontologica autoreferenziale quale era per Aristofane il delatore («sicofante») – al solo scopo di arricchire. Tutti onesti e tutti ricchi, verrà a mancare il fondamentale stimolo alla produzione che la Poveria rivendicava consistere in sé medesima, nell'aspirazione a migliorare il proprio stato.

Quanto ai *Cavalieri*, là non è questione di dubbi o ombre sporadiche: il principio ispiratore della drammaturgia, che il demagogo può essere rovesciato solo da uno peggiore di lui, permette di credere

al risanamento dello stato solo invertendo la progressione negativa col prodigioso ringiovanimento Popolo, che riacquista lo splendore di Maratona e riprende possesso della sua identità politica.

Ma il prodigio è dato come credibile, e anche i tentativi di capovolgere nel nichilismo il messaggio delle altre commedie che ho appena citato sono stati tanto frequenti quanto fallimentari, per la ragione fondamentale che proprio il nucleo narcisistico rimane in tutte compatto e con altrettanta certezza comunica allo spettatore la propria irrefrenabile euforia.

Di per sé, questo non impedisce una concezione della socialità che può essere larga, affettuosa e commovente, diciamo almeno nella *Pace* e in *Lisistrata*.

Nella *Pace*, la battaglia donchisottesca di Trigeo e la sua ascesa al cielo segnano il momento in cui il bene si qualifica come singolarità scandalosa, ma solo come tappa intermedia verso la sua felice diffusione endemica. Lo sforzo per disseppellire la Pace, inteso, come fa sempre Aristofane, nella sua concretezza e carnalità, non è possibile se non a un gruppo – e questo gruppo compare da sé, senza bisogno di condividere la temerarietà avventurosa di Trigeo. È la collettività panellenica, che supera nell'occasione particolarismi e conflitti, e ha al suo centro come cuore pulsante la più ristretta comunità dei contadini attici. E collettivo è il godimento dei benefici, che esclude solo, confinando al contrario nella disperazione, i mercanti d'armi: ma la loro esclusione cementa anziché compromettere l'unità nazionale.

In *Lisistrata*, tanto è genialmente singolare l'invenzione decisiva dello sciopero sessuale quanto la necessità collettiva il modo di attuarla: ma soprattutto è collettiva e istituzionale fin dall'inizio la prospettiva del disegno comico, che mira all'esaltazione della famiglia e suggerisce più volte un parallelo tra microcosmo e macrocosmo, tra famiglia e società: non fosse altro perché entrambe trovano ad affrontare lo stesso nemico, la guerra e il processo di lacerazione di affetti e armonie che essa determina.

LA SCONFITTA DELLA COLLETTIVITÀ

Il limite decisivo cui è sottoposta la *chance* della positività sociale esce invece allo scoperto nelle situazioni in cui il narcisismo del protagonista entra in collisione col benessere collettivo: in queste condizioni la scelta a favore dell'io è un dato strutturale della commedia aristofanesca, tanto univoco quanto può riuscire sconcertante al nostro moralismo.

Nelle *Vespe* il vecchio Filocleone, una volta che con immensa fatica si è convinto dell'insussistenza del suo ruolo e soprattutto del suo potere nel sistema politico, si trasforma in una sorta di teppista mimando le trasgressioni dei giovinastri scapestrati, ribelli all'autorità paterna che inibisce il loro vitalismo così come suo figlio ha inibito il suo, contrastando la sua passione giudiziaria, e esercitando in ciò il ruolo di capofamiglia che il vecchio non può sentire altro che come un'esautorazione. E come negazione contemporanea dell'ordine familiare e sociale sono godute dal protagonista, e oggetto di identificazione da parte dello spettatore l'aggressività e l'intemperanza sessuale.

Ma ripercorriamo da questo punto di vista il profilo del capolavoro, *Gli uccelli*.

Due Ateniesi decidono di abbandonare la patria per andare in cerca di un luogo tranquillo (*apragmon*, l'esatto opposto della *polypragmosyne*, l'interventismo imperialista che ad Atene veniva rimproverato dai nemici): un luogo dunque apolitico, sede di tutte le delizie narcisistiche. Si convincono ben presto che a questo scopo non solo Atene, ma la comunità e la condizione umana debbono essere abbandonate per convertirsi a quelle degli uccelli, simbolo ovvio dell'aerea libertà.

Gli uccelli, viene loro detto, vivono senza la schiavitù del denaro e adottando un codice normativo che anticipa lo slogan del '68, «vietato vietare»: tra loro non vale il rispetto dell'autorità patriarcal

né il protocollo degli obblighi militari e civili che incombe sugli uomini e sugli Ateniesi in particolare (vv. 755-768).

Ma l'ingresso nella comunità e nella condizione alternativa si rivela tutt'altro che semplice: per gli uccelli tutti gli uomini sono cacciatori, nemici atavici e storici. La loro ostilità viene sanata quando uno dei due Ateniesi, Pisetero, che proprio in quel momento assume le funzioni definitive e incontrastate di *leader*, promette agli uccelli che sotto la sua guida riconquisteranno l'impero del mondo che apparteneva loro nella remota antichità, e che è stato rubato e usurpato dagli dèi. Costruendo una città fortificata nell'aria, nella posizione strategica che controlla il passaggio del mondo degli dèi a quello degli uomini e sarà dunque in grado di affamare gli dèi – che usano soddisfare a spese degli uomini i loro appetiti, sia alimentari che sessuali – e imporre loro la resa.

Una piazzaforte non è un luogo *apragmon*; lo spostamento sorprende e sconcerta almeno quanto sentir parlare un protagonista aristofanESCO di guerra santa e necessaria, per quanto anomala sia questa guerra. Inoltre, sulla nuova comunità si accumulano altri sintomi inquietanti: dell'altro Ateniese EVELPIDE, all'inizio presentato su un piano di assoluta parità con Pisetero, non si sente più parlare; un solenne banchetto sacrificale in onore della città viene consumato in solitudine da Pistetero licenziando di colpo il sacerdote-uccello che recitava l'elenco degli invitati; una serie di uomini che aspirano a ricevere le ali e integrarsi nella nuova comunità, attratti dalle sue caratteristiche libertarie, vengono cacciati via, e contro di loro vengono riconfermati i dettami della morale tradizionale.

Quando infine si arriva alla trattativa con gli dèi, essa concerne soltanto il potere supremo, vale a dire l'apoteosi del medesimo Pisetero, mentre agli uccelli torna a essere assegnato il ruolo subalterno e inveterato di ambasciatori ed esecutori della volontà divina. La guerra è vinta perché Pisetero convince la maggioranza dell'ambasceria divina inviata da Zeus, vale a dire un dio barbaro e analfabeta («il Triballo») ed Eracle, incorreggibile ghiottone che per un invito a pranzo – non un piatto di lenticchie, ma, come già abbiamo visto, di uccelli-oppositori – tradisce la sua causa.

Chi pensa che la commedia sia un amaro atto d'accusa *contro* il potere personale e contro la corruzione e la corrottibilità dei rivoluzionari (qualcosa di simile al *pamphlet* grottesco e scettico di Orwell, *Animal Farm*, con la situazione del quale ha effettivi tratti in comune) si trova però di fronte ostacoli insormontabili: per dirne uno soltanto, il trionfo del Pisetero cannibale, irreligioso, immorale, descritto in termini che si sovrappongono in tutto a quelli del pacifista e benefattore Trigeo del *Pace*, soprattutto per quanto concerne la ierogamia con Basileia («Regina»), compagna di Zeus e icona vivente del potere universale.

La chiave della scelta obbligata tra l'io e la società discende dal fatto che negli *Uccelli* il benessere cosmico si presenta sotto l'aspetto di risorse limitate e divisibili, laddove nelle due commedie portatrici dei valori collettivi, *Lisistrata* e *La pace*, questo aspetto era ignorato. Qui si torna a considerare la presenza di altri esseri come una concorrenzialità e dunque un limite al possesso del piacere assoluto, sviluppando il pensiero politico in una direzione che porta di necessità a questa conclusione: una collettività bene organizzata è certo meglio di una collettività male organizzata; ma nessuna collettività è certo ancora meglio per l'individuo, e se si suppone che l'individuo sia onnipotente, perché dovrebbe egli stesso porsi dei limiti, accettando quello che da grandioso progetto rivoluzionario viene declassato a male minore?

Ho detto «si torna a considerare» perché credo che *Gli uccelli* finiscano con l'illuminare posteriori la non meno rivoluzionaria drammaturgia degli *Acarnesi*, dove il protagonista Diceopoli, come abbiamo visto, promuoveva a istituzione statale se stesso, facendo lui da solo la pace con Sparta e godendone in implacabile solitudine tutti i prevedibili benefici.

La domanda astratta «avrebbe potuto Diceopoli, senza mutare le coordinate del quadro drammatico, porsi per obiettivo, anziché lo stato-persona, lo stato risanato e riformato?», non può che avere risposta positiva, dal momento che il corpo ideologico della commedia, l'agone, ci mostra appunto u

Diceopoli che ha necessità e capacità di convincere il coro dei carbonai di Acarne, rappresentando l'istituzione della comunità, che la scelta della pace è quella giusta. Riesce prima a persuaderne una metà, mentre l'altra metà, non negando la validità delle sue tesi circa la responsabilità originaria della guerra, nega solo l'opportunità di divulgarle; poi convince anche la seconda metà con la dimostrazione dei privilegi ingiusti dei governanti. Ma arrivare a condividere l'ideologia del vincitore non significa affatto essere ammessi a condividere i frutti della vittoria: il Coro stesso è rassegnato a restarne escluso, coinvolto nella coerenza del rifiuto dal quale si salva soltanto una donna che, prima di *Lisistrata* e *Le donne al parlamento*, rimane fuori dall'universo politico.

La dimostrazione dei torti di un preciso regime politico ha dunque spianato la strada al rifiuto di qualunque regime politico; o, se si preferisce, il moralismo ha ben lavorato a favore del narcisismo assoluto.

La cosa può assumere un aspetto ironico per chi tenga presente che l'accusa principe rivolta a Aristofane ai politici del suo tempo è di coltivare l'interesse privato ai danni del pubblico. Che cosa dunque, a parità di prevaricazione, rende il demagogo spregevole e il protagonista ammirabile? A questa ingenua domanda si possono dare due risposte: la prima, autoreferenziale se non propriamente tautologica, è che il protagonista è l'io, e il demagogo l'altro, risposta che ha il pregio di chiarezza come l'identificazione teatrale sia una delle forme più complesse, ma anche più nette, del narcisismo; la seconda è di ordine quantitativo, intendo dire relativa all'ordine di grandezza, alla scala su cui si muove il protagonista: requisito della sua azione è il respiro cosmico che impegna problemi e risposte universalmente validi.

ANOMALIE E CRISI DELLA STRUTTURA COMICA

È questo requisito che, venendo a mancare al protagonista delle *Nuvole*, *Strepsiade*, determina l'anomalia strutturale di questa commedia, ed è forte la suggestione di pensare che abbia anche determinato il suo insuccesso, del quale il poeta si lagna in modo aspro e accorato nella parabasi della *Vespe*. Ridotto dalla vita dispendiosa del figlio in una condizione di angoscia e preoccupazione, *Strepsiade* si fa un mito, e un progetto comico, della speranza di non pagare i debiti: un desiderio tanto umano che negli *Uccelli* (v. 116) Aristofane lo addita addirittura ad esempio antonomastico della condizione umana, che Tereo ha lasciato per diventare upupa, e che dovrebbe fargli considerare con benevolenza i transfughi da Atene e dall'umanità. Ma proprio per questo il disegno è statico e asfittico, lontanissimo dal modello che nelle altre commedie non vede altro modo che cambiare il mondo per cambiare il destino individuale del protagonista. La conferma è che, non cambiando il mondo, non cambia – se non in peggio – la sorte di *Strepsiade*: sottoposto a disagi pesanti nella sua *institutio* da parte della scuola di Socrate, ha solo un momento di illusoria euforia quando in effetti riesce a cacciar via i creditori: ma il vantaggio estemporaneo che gli conferisce in questo campo non è una nuova educazione è compensato a dismisura dai danni essenziali che gli arreca nel quadro delle relazioni familiari, che si pone rispetto a quello economico nel rapporto di causa ed effetto. Se prima *Strepsiade* era incapace di affermare un'effettiva autorità paterna – ma non al punto che il figlio non si adattasse di malavoglia ad avvicinarsi ai disprezzati filosofi – adesso proprio loro ne hanno fatto un ribelle e un sovvertitore dei valori tradizionali, che non ha tabù a esercitare sul padre addirittura violenza fisica. Il pubblico dovette restare disorientato a non ritrovare nella commedia nessuno cui potersi identificare nella ricerca e nel conseguimento della felicità, e probabilmente Aristofane corse ai ripari nella seconda redazione concedendo dopotutto a *Strepsiade* un qualche successo: quelli ottenuti scaricando il suo pentimento nell'odio contro il demone corruttore e dunque incendiando il pensatoio di Socrate.

Un diverso ridimensionamento del progetto comico, più indicativo di una variazione epocale dunque anche degli sviluppi che il genere comico avrebbe preso nel futuro è quello testimoniato dalla *Festa delle donne*, dove è solo difensivo l'obiettivo iniziale, e ancor più quello sul quale si richiama l'azione effettiva: dapprima si tratta infatti di Euripide, preoccupato delle misure che le donne nella loro assemblea sacrale possano prendere contro di lui, incolpato della tradizionale accusa di misoginia, poi del vero protagonista della commedia, il suo congiunto Mnesiloco, che insinuato nell'assemblea travestito da donna per difenderlo, viene colto in flagrante sacrilegio, e minacciato una tremenda punizione: il progetto comico diviene dunque quello di rimediare ai danni provocati dal fallimento della prima iniziativa, semplicemente restituendo la condizione di incolumità che spetta all'assenza di iniziativa. La commedia dunque si chiude nella dimensione angusta della *pièce de sauvetage*: poiché però il salvataggio di Mnesiloco è tutto nutrito della parodia di due tragedie di Euripide, *Elena* e *Andromeda*, vien da pensare che lo scadimento non sia tanto un processo endogeno quanto la testimonianza di una battaglia culturale contro il venir meno della tragedia al grande storico compito di mettere in discussione il senso della condizione umana. La tendenza a predicare l'aspetto più semplice e immediato, il narcisismo originario che viene anche chiamato principio di conservazione, è infatti lo scenario assiologico che caratterizza almeno una parte dell'ultima produzione euripidea.

MENANDRO: DALLA SATIRA POLITICA ALLA CRITICA DEI VIZI

Passano molti decenni di vitale importanza per la storia del mondo, e molte transizioni del genere comico che non siamo in grado di documentare se non attraverso una scarsa sopravvivenza di frammenti, prima che possiamo confrontarci con testi conservati integri o quasi, o comunque in misura sufficiente a permetterci di entrare nella completezza della struttura drammatica: sono le commedie di Menandro, frutto di ritrovamenti papiracei che suscitarono l'entusiasmo e l'attenzione di tutto il mondo filologico, salvo poi scontarne una più o meno confessata, ma a mio parere eccessiva delusione.

Il numero di queste commedie può essere ragionevolmente fissato in cinque: il *Dyscolos* (che è meglio tradurre, ricorrendo al suo titolo greco alternativo, *Il misantropo*, piuttosto che con termini farseschi come *scorbutico* o *bisbetico*); la *Perikeiromene* (*La donna tosata*); l'*Aspis* (*Lo scudo*); la *Donna di Samo*; gli *Epitrepontes* (*L'arbitrato*). Non sappiamo molto sulla loro cronologia, nemmeno la relativa, tranne la datazione del *Dyscolos* al 317 a.C., vale a dire alla prima fase della carriera del poeta.

C'è una ragione ben precisa che motiva la scomparsa in Menandro della commedia politica, ed è la scomparsa della polis imperiale ateniese, idolo polemico e controparte irriducibile e funzionale della fantasia individuale. Aristofane, a differenza dei grandi tragici, le era sopravvissuto per molti anni: un dato biografico che è facile leggere simbolicamente, ad accentuare la sua essenziale dimensione di uomo del passato; Menandro vive in una civiltà del tutto mutata, in un mondo cui Alessandro Magno ha dato per la prima volta misure cosmopolitiche e planetarie. Certo che la polis ateniese c'è ancora, ma non c'è più la sua prodigiosa equivalenza tra problemi municipali e universali.

Anche l'idea di felicità, dunque, è cambiata, rinchiudendosi in casa e identificandosi con l'equilibrio del vivere familiare: l'atto fondante della famiglia, il matrimonio, diventa – e lo diventa per la cultura occidentale, una volta per tutte – l'asse rappresentativo della vicenda umana.

Si capisce bene che a questo valore e a questo obiettivo risulta sproporzionato il disegno di un rinnovamento complessivo della società e del mondo, e meno funzionali che mai l'attitudine demiurgica e il narcisismo aggressivo e dominante: al contrario, il quadro idoneo è una rete

rappporti orizzontali, un libero e cooperativo dialogo tra uguali. Tendenzialmente uguali anche i ruoli scenici – dal mutamento dell'ideologia dipende dunque una innovazione drammaturgica che può rendere inafferrabile e indecidibile lo stesso ruolo di protagonista (come peraltro accadeva in alcune tragedie di Euripide, che nelle *Rane* di Aristofane, v. 952, si vanta burlescamente di aver fatto della scena un'istituzione democratica).

È evidente che, se la struttura resta drammatica, l'obiettivo non si raggiunge senza un conflitto: non è un conflitto accidentale e non categorico, strutturato non più dalla capacità, ma dall'incapacità di gestire il reale, dall'aleatorietà e imperfezione delle strategie con cui l'uomo persegue la felicità; ed è un conflitto che non ha più per controparte il male assoluto, ma la relativa innocuità di vizi e difetti sulla quale per la prima volta si esercita a teatro – per quanto ne sappiamo – una critica blanda e rispondente alla definizione del ridicolo data da Aristotele: «un errore o una bruttura che non causa sofferenza né danno» (Aristotele non pensava ad Aristofane, poeta per lui troppo arcaico).

L'ostacolo che i difetti morali possono opporre alla sistemazione familiare, e dunque il peso che possono assumere nella struttura drammatica, è più che mai evidente nel *Dyscolos*: niente più che la misantropia, il rifiuto totalitario del contatto con i suoi simili che definisce il vecchio Cnemone, può essere ostativo al matrimonio della figlia e non solo sul piano dei valori ma concretamente, come egli stesso riconosce, delegando al figliastro il compito di trovarle marito, perché a lui nessun possibile genere piacerebbe mai (vv. 733-735).

Tuttavia la commedia non tratta Cnemone da mero antagonista; basta vedere la sua entrata in scena (vv. 153-166), che ha i tratti del grande ruolo teatrale (del mattatore, avrebbe detto Vittorio Gassman).

Ebbene: Perseo, lui sì che era beato, per almeno due motivi: aveva le ali, e non incontrava nessuno degli esseri che camminano sulla terra; e poi si era procurato un prezioso oggetto con cui trasformava in pietre tutti i seccatori. Ce l'avessi io in questo momento! Ci sarebbe un'infinità di statue di pietra, dappertutto. No, così non si può più vivere, per Asclepio! Ormai ti piombano nel potere e si mettono a ciarlare. Eh già, per Zeus, perché io sono uno che passa il tempo per la strada, di solito! Proprio io che nemmeno lavoro quella parte del potere; anzi, l'ho abbandonato per colpa della gente che passa. Macché! Anche su per le colline mi danno la caccia, adesso. Ah, che folla, che confusione!

C'è la capacità mitopoietica di assumere il mondo come immagine psichica coerente e ossessiva che ci rimanda ai grandi maniaci aristofaneschi; né manca certo il riscontro del giudizio sociale, visto che Cnemone è definito «pazzo» già prima della sua entrata (v. 82), dal servo Pirria che prima di portargli il messaggio che gli era stato affidato è stato da lui cacciato, inseguito, bersagliato con pietre, zolle di frutta. Nei confronti del vecchio è resa addirittura esplicita la simpatia che al protagonista spetta quanto tale, e che spettava ai personaggi omologhi di Aristofane in quanto per lo più portatori del senso della ragione ideologica, e definiti «pazzi» solo dalla colpevole cecità del contesto sociale – ma un confronto più preciso può essere fatto col Filocleone delle *Vespe*, che stava dalla parte sbagliata del dibattito politico, ma veniva riscattato dalla ricchezza fantastica e oltranzistica del suo mito personale, capace di fare appello a emozioni e bisogni profondi del pubblico anche contro il giudizio etico-politico. Qui avviene lo stesso, se pensiamo che il mito dell'autosufficienza non è che il risvolto negativo del *Machtwille* presente in ognuno di noi; ma il moralismo di Menandro ha bisogno di tutt'altra giustificazione: non l'eccesso di narcisismo, ma l'eccesso di giudizio morale sta alla radice della misantropia di Cnemone, che per un infondato pessimismo – difetto classico dei moralisti – estende a tutti gli uomini la sua *misoponeria*, l'odio del male ricavato dalle amare esperienze di vita. Ma l'errore è veniale perché correggibile in base a un'opposta esperienza: caduto nel pozzo e salvato dal figliastro Gorgia, Cnemone è portato a riconoscere la bontà altrui come possibile, e insieme come indispensabile – giacché il contatto brutale e immediato col rischio di morte fa franare l'aspirazione all'autosufficienza.

L'individuo rientra dunque nella collettività, e la sua singolarità si rivela perdente, come non è quella di Filocleone, che si limitava a trasferirla dal versante autoritario a quello trasgressivo.

insomma, mentre i personaggi di Aristofane comunque cambiavano la situazione contestuale, è situazione che cambia Cnemone, marcando la differenza epocale, meglio che in ogni analisi teorica nella dinamica comica.

Peraltro nessun altro personaggio del Menandro superstite ha statura paragonabile a Cnemone neppure le due vivide figure di avari che incontriamo nell'*Arbitrato* e nello *Scudo*, e che entrambi portano il nome di Smicrine.

Il primo cerca di allontanare la figlia dal marito Carisio, che all'apparenza intrattiene una relazione scandalosa con una cortigiana: ma ciò che turba Smicrine è il calcolo insieme terrorizzato e pedante delle spese che il genero sostiene, e che mettono a repentaglio la dote. Mai pericoloso, giacché la figlia gli ribatte con una forza limpida che commuove profondamente il marito (involontario ascoltatore), Smicrine è oggetto di derisione anche perché ignora il motivo della crisi familiare in cui è coinvolto, il fatto cioè che la figlia abbia avuto fuori del matrimonio un bambino il quale però (per quella strategia di organizzazione delle vicende che è stata chiamata «giustizia poetica») risulta essere proprio figlio di Carisio. Ma la felicità familiare raggiunta alla scoperta di questo fatto non esclude Smicrine, che vi ha collaborato involontariamente assegnando al servo di Carisio il bambino che gli era conteso da un altro servo nell'*arbitrato* che dà il titolo alla commedia, e che egli esercita con sicuro e comprensivo senso della giustizia.

Ben più nera è la figura del suo omonimo nello *Scudo*, che esordisce anche lui con un grande gesto teatrale: dopo avere ascoltato il lungo racconto di Davo, pedagogo di suo nipote Cleostrato, sulla morte di quest'ultimo in battaglia – racconto intessuto di forte pathos e addirittura non lontano per tonalità dalle *rheseis anghelikai* (discorsi del nunzio) della tragedia – ha da dire una cosa sola, proposito del bottino fatto in precedenza da Cleostrato: «Seicento stateri d'oro, hai detto?» (vv. 81-83). Ma questo Smicrine è escluso dalla simpatia che tocca in genere all'oltranza libidica perché in lei essa è tutta avvolta dalle mediazioni dell'ipocrisia e della falsa coscienza, e non a caso trova il suo alibi nella lettera della legge: quella cosiddetta dell'epiclerato, per cui sta al parente più prossimo sposare una ragazza rimasta senza il tutore legale (*kyrios*); Smicrine non esita a far valere questo diritto contro l'aspirazione della nipote (sorella di Cleostrato) al matrimonio col coetaneo che la annoia ricambiato. Il rischio rappresentato dalla sua cupidigia è in questo caso pressante e urgente, e sollecita una reazione nella quale possiamo leggere un disegno forte a difesa della giovane coppia.

IL VALORE DELL'INIZIATIVA UMANA

Lo scudo presenta in effetti l'unico inganno di un servo astuto di cui possiamo leggere l'ideazione, in parte considerevole lo sviluppo, nell'originale greco, anziché nella traduzione-rifacimento di Plautus (soprattutto) o Terenzio (s'intende che questo si deve solo alle vicende della trasmissione testuale). Sappiamo che una delle più infernali sequenze plautine, quella di Crisalo nelle *Bacchides*, aveva univoche e precise radici in una commedia di Menandro, il *Dis exapaton*, cioè *Il doppio imbrogliatore*.

Il fratello minore di Smicrine, Cherestrato, è turbato e affranto dal suo comportamento, e ciò gli viene in mente a Davo l'idea di fingere che sia morto: Cherestrato è ricco, e di conseguenza sua figlia, che si trova nella stessa relazione di parentela con Smicrine della sorella di Cleostrato, diventerebbe ai suoi occhi un partito migliore e ne attirerebbe sicuramente la preferenza. L'idea è brillante e l'applicazione godibilissima pure nella congerie di guasti e lacune testuali, perlomeno nella scena in cui Davo (pedagogo, cioè uomo di cultura) dà a Smicrine la cattiva notizia della malattia mortale del fratello, subissandolo con una marea di espressioni patetiche desunte dal linguaggio tragico, e nell'altra in cui un falso medico, caratterizzato dialettalmente come dorico, certifica l'incurabilità di Cherestrato.

Peculiarità di questo piano è la sua perfetta inutilità rispetto a una situazione di cui non sono noti tutti i particolari, ~~tranne che all'onniscienza divina della Tyche (la Fortuna), che recita il prologo~~ – tutti gli elementi infatti Cleostrato è vivo, è stato creduto morto per aver scambiato con un commilitone lo scudo che l'ha fatto «riconoscere» (da ciò il titolo). Tornerà ben presto, facendo automaticamente cadere la condizione di *epikleros* della sorella.

Non è un caso sporadico: in realtà tutte e cinque le commedie di Menandro presentano un'iniziativa intellettuale gratuita o addirittura controproducente nei confronti dell'esito desiderato della vicenda.

Gratuito è lo stratagemma che viene suggerito a Sostrato, l'amoroso del *Dyscolos*, per entrare in contatto col protagonista e poter avanzare in tal modo la sua proposta di matrimonio: quello cioè di travestirsi da contadino, celando la sua identità di ricco borghese, per conquistare la simpatia del terribile vecchio. Il piano, che il servo di Gorgia idea con qualche compiacimento di odio sociale, non sortisce nessun esito, perché Cnemone non si fa vivo, contro ogni previsione, al lavoro sui campi.

Controproducente, almeno nel senso di ritardante, è la generosa iniziativa di Abrotono, la cortigiana che passa per amata da Carisio nell'*Arbitrato*: informata dell'esistenza di un bambino di Carisio, fingendosi con lui di esserne la madre, per preservare la madre vera dai pettegolezzi; ma poiché la madre vera, come sappiamo, proprio la moglie di Carisio, un uso diretto e spregiudicato dell'informazione condurrebbe appunto direttamente all'esito felice.

Controproducente in maniera più grave, pericolosa cioè per l'esito, è la manipolazione minima che consiste nella strategia del silenzio sia nella *Donna tosata* che nella *Donna di Samo*.

Nella prima di queste due commedie, Glicera tace nobilmente al fratello Moschione la sua parentela allo scopo di salvaguardare la condizione privilegiata di lui, che è stato adottato da una ricca signora, ma ciò facendo, incoraggia senza volerlo le *avances* del medesimo Moschione verso di lei, e in conseguenza la gelosia iraconda dell'uomo che vive con lei, il soldato Polemone, e mette a rischio questa unione.

Nella *Donna di Samo*, la scelta del silenzio è tematica: la attuano verso i padri, per eccesso di prudenza, i giovani Moschione e Plangone, nascondendo di aver avuto dalla loro unione un bambino prima di quel matrimonio che i padri, ignari, sono concordi nel volere: il bambino viene fatto passare per figlio di Criside, la concubina del padre di Moschione, Demea – col risultato che, avendo saputo per caso da una serva che il bambino è figlio di Moschione, Demea, applicando la falsa evidenza del principio della *mater certa*, non ha dubbi nel ritenersi tradito dal figlio e dalla concubina. Tra i due, peraltro, decide di scegliere secondo una gerarchia affettiva che privilegia un'idea generosa e oblativa della paternità – e anche secondo un comune sentire maschilista che considera il giovane vittima di un'esperta e matura seduttrice – opinione consolidata in lui da una prova apparentemente forte: Moschione avesse reale responsabilità in questa trasgressione, non sarebbe così lieto e impaziente a sposare Plangone. Caccia dunque di casa Criside, pur avendo per lei un amore profondo, ma per salvaguardare la reputazione del figlio motiva questa scelta con un pretesto: Criside non aveva il diritto di allevare il bambino in sua assenza (essendo Demea in viaggio) e dunque senza il suo consenso. Con Moschione decide di ignorare la questione, e dunque gli accusati di un fatto così grave, non essendo in condizione neppure di sospettare l'accusa, non sono in grado di discolparsi.

Se il conflitto si ricompone è grazie a un difetto opposto all'aristocratica riservatezza di Demea: il becero scandalismo del consuocero Nicerato che, quando ha capito i sospetti di Demea, li proclama a quattro venti, suscitando in tal modo finalmente la confessione di Moschione. Per quanto imbarazzato e per quanto debba fronteggiare la collera stavolta diretta di Nicerato, essa vanifica il fosco tabù familiare.

Si noti che tutte queste manovre – tranne quella che discende dall'irrisolutezza di Moschione – sono tanto fallimentari nei risultati quanto apprezzabili nelle intenzioni: e la morale delle intenzioni è affermata con grande nettezza, circonda di un alone un po' melanconico di ineffettualità lo sforzo

dell'uomo di appropriarsi della propria vita.

~~Non credo neppure sia eccessivo dire che quando il fine è raggiunto, lo è paradossalmente attraverso le debolezze degli uomini, cioè la simpatia patetica che esse suscitano.~~

È il caso di Polemone, il protagonista della *Donna tosata*, colpevole verso Glicera dell'atto di violenza odiosa indicato dal titolo, ma da esso devastato e distrutto in modo che contrasta con la calma dignità della vittima. Dal suo servo Sosia sappiamo subito che è buttato sul letto e piange (vv. 54). Resta come istupidito dall'abbandono di Glicera, e continua a ripetere il suo amore e il suo dolore, il suo rispetto per Glicera che ha sempre trattato come una moglie legittima (ma non lo è, proprio questa condizione le rende più facile risolvere il legame), a rievocare la figura dell'amata e i tratti contestuali della cristallizzazione amorosa, anche quelli incongrui come i vestiti – che lui per primo riconosce incongrui (vv. 271-273). E stordimento c'è anche nell'assalto alla casa di Moschione che intraprende senza esserne persuaso, e dal quale Pateco, l'amico che risulterà poi essere il padre di Moschione e Glicera, lo distoglie senza difficoltà. Ma il lessico e la pompa militaresca, che solo Sosia prende sul serio, misurano per tutta la commedia – e sono il vero oggetto del comico – la distanza fra il luogo comune del *miles gloriosus* e la complessa e sofferente realtà dell'esistenza.

È il caso anche di Carisio, e del suo rimorso aspro e consapevole quando attraverso l'anello di Carisio ha saputo di avere avuto, «anche lui», un figlio illegittimo, come la moglie che ha trattato con tanta durezza. La discrepanza fra comportamento e giudizio morale assume i toni di un'indignazione metafisica (vv. 588-598):

Eccomi qua, l'uomo senza peccato, attento alla reputazione, attento a giudicare cos'è bello e cos'è brutto, integro, irreprensibile nella sua vita. Gli dèi mi hanno giocato un bello scherzo, mi hanno detto: «Disgraziato, sei solo un uomo e fai la voce grossa, ti dai arie? Non sei capace di sopportare una disgrazia capitata involontariamente a tua moglie? Ti faccio vedere che anche tu sei incappato in una uguale. Ma lei è buona con te, e tu invece la offendi. È fin troppo evidente che sei non solo disgraziato, ma anche sciocco e crudele».

Sì, questo è l'uomo di Menandro, ma conoscersi è già essere migliore, e impegnare le proprie energie per la ricostruzione del rapporto armonico con l'altro: a questo riguardo, è importantissimo che il rimorso di Carisio preceda e sia del tutto indipendente dal riconoscimento che il bambino avuto dalla moglie è suo, come il rimorso di Polemone precede il riconoscimento del presunto rivale come fratello di Glicera: a entrambi la gratificazione della gelosia e dell'orgoglio maschile sopravviene dunque come premio per la capacità di rinunciarvi.

ARISTOFANE

Aristofane, figlio di Filippo, nacque nel demo ateniese di Cidatene intorno al 445 a.C. da una famiglia agiata. Pochi sono gli avvenimenti della sua vita su cui siamo informati: pare che abbia avuto tre figli, tutti avviati all'arte comica, peraltro con scarso successo, e non sembra si sia dedicato alla vita politica attiva, nonostante il suo teatro sia profondamente intessuto del dibattito politicoculturale del tempo. Aristofane visse infatti durante una delle fasi più convulse e turbolente della storia di Atene, negli anni cioè dell'espansione imperialistica della città, fortemente voluta da Pericle, e della guerra del Peloponneso (431-404 a.C.), che alla potenza ateniese avrebbe posto fine.

Delle 44 commedie conosciute nell'antichità (quattro delle quali giudicate di dubbia paternità da grammatici antichi) ne sono giunte a noi undici, che documentano in sostanza l'intera carriera teatrale di Aristofane dagli inizi (la prima commedia conservata, *Gli Acaresni*, è la terza composta dal poeta) alla fine (il *Pluto*, l'ultima a noi arrivata, è la terzultima).

L'esordio di Aristofane avvenne durante le prime fasi della guerra del Peloponneso, con le commedie perdute *I banchettanti* (427 a.C.) e *I Babilonesi* (426); delle commedie superstiti conosciamo le date di rappresentazione a partire dai citati *Acaresni* (425), ai quali seguirono *I cavalieri* (424), *Le nuvole* (423), *Le vespe* (422), *La pace* (421), *Gli uccelli* (414), *La festa delle donne* (411, alle Lenee), *Lisistrata* (411, alle Dionisie), *Le rane* (405), *Le donne al parlamento* (392), *Pluto* (388). Le commedie venivano presentate nei due concorsi comici che si tenevano annualmente a Atene durante le feste in onore di Dioniso: le Lenee e le Grandi Dionisie, in cui tre poeti presentavano una commedia ciascuno; Aristofane ottenne complessivamente tre vittorie alle Lenee e forse una alle Grandi Dionisie.

Due sono le tematiche costanti delle commedie aristofanee: l'ardente aspirazione alla pace e la critica implacabile e violenta alla corruzione politica e ai nuovi modelli culturali, rappresentata secondo il poeta, dal teatro di Euripide (non a caso spesso presente come personaggio nelle commedie) e dai sofisti, di cui viene (ingiustamente) portato a modello Socrate, che si traducono nella perdita dei valori morali e civili che avevano reso grande Atene.

MENANDRO

Nato ad Atene, nel demo di Cefisia, nel 342/1 da una famiglia agiata, Menandro ricevette un'ottima educazione e frequentò scuole e ambienti filosofici: allievo di Teofrasto (discepolo e amico di Aristotele e suo successore alla guida del Peripato), fu compagno di efebia di Epicuro e divenne molto amico di Demetrio Falereo, il filosofo e uomo politico che, sotto il protettorato macedone, governò Atene dal 317 al 307 a.C. Dopo la cacciata del Falereo rischiò di venire processato e fu salvato solo per l'intercessione di un parente di Demetrio Poliorcete, il nuovo signore della città. Come Aristofane, nemmeno Menandro sembra aver partecipato attivamente alla vita politica della città, e la sua biografia è piuttosto scandita dai ritmi di un'intensa attività teatrale e amorosa, cui le fonti ci dicono fosse particolarmente incline. Poeta precoce, Menandro debuttò giovanissimo nel 322 con una commedia perduta *L'ira*, alla quale negli anni seguirono, stando alle testimonianze antiche, più di cento commedie: una produzione immensa che però andò quasi totalmente perduta nel corso dei secoli. Si salvarono solo un migliaio di frammenti giuntici per via indiretta, cioè attraverso citazioni

di altri autori. Solo verso la metà del 1800 in Egitto furono ritrovati papiri contenenti porzioni più o meno estese di una ventina di commedie. Tra queste il *Dyscolos*, l'unica completa, almeno finora, anche l'unica di cui sappiamo con certezza la datazione (317 a.C.); *L'arbitrato* e *La donna di Samara* conservate per circa i tre quarti, e *Lo scudo* e *La donna tosata*, di cui possediamo circa la metà. Un aiuto indiretto alla conoscenza di Menandro ci viene poi dalle commedie latine di Plauto e Terenzio, spesso tratte, almeno nelle linee generali della trama, da originali menandrei. Otto furono le vittorie riportate dal poeta nei concorsi comici, la prima delle quali col già citato *Dyscolos*.

Nelle commedie di Menandro sono ormai definitive alcune innovazioni drammaturgiche che differenziano profondamente da quelle di Aristofane. Anzitutto è ormai consueta la divisione, passata poi anche nel teatro romano, in cinque atti; il coro, in Aristofane voce della comunità e personaggio attivo e sempre presente nella commedia, si riduce a un intermezzo corale tra un atto e l'altro privo di connessione con la trama; sono poi rigorosamente rispettate l'unità di tempo (l'azione si svolge nell'arco di un giorno) e di luogo (uno spazio pubblico su cui si aprono due o, più raramente, tre porte di case private). L'intreccio è modellato su schemi stereotipi e fissi caratterizzati spesso da improbabili coincidenze: schemi che vengono riscattati, almeno nelle commedie di Menandro, da una raffinata cura della psicologia e dei caratteri dei personaggi.

ARISTOFANE

Gli Acarnesi

Il contadino attico Diceopoli si presenta di prima mattina in assemblea nella speranza che si discuta della pace con gli Spartani, ma deve amaramente constatare che gli Ateniesi sono plagiati da demagoghi, i quali dal canto loro preferiscono continuare a fare buoni affari con la guerra. Decide a questo punto di stipulare una tregua trentennale separata con Sparta. A questo punto irrompe in scena il Coro dei carbonai di Acarne che giudicano la pace un tradimento, ma Diceopoli, pronunciando un discorso in propria difesa che è insieme un'irresistibile parodia del teatro euripideo e un rovente attacco d'accusa della politica imperialistica ateniese, riesce a convincerli della bontà della sua scelta. Diceopoli apre un mercato privato con le città ancora nemiche di Atene: si presentano in scena un Megarese e un Beota cui Diceopoli, in cambio di cibi prelibati di cui gli Ateniesi mancavano ormai da molti anni, vende, impacchettato e imballato come un vaso, un sicofante, cioè uno di coloro che si esercitavano il mestiere di delatore per conto dei demagoghi. E mentre l'eroe di guerra Lamaco deve andare a combattere, Diceopoli prepara un sontuoso banchetto per la festa dei Boccali. Nell'ultima scena, Lamaco, ferito, torna dal fronte mentre Diceopoli lo irride ubriaco e in compagnia di ragazzi allegri.

I cavalieri

Tutta la commedia è un violentissimo attacco contro Cleone, successore di Pericle alla guida del «partito» democratico. I due servi del vecchio Popolo (che rappresenta ovviamente il popolo ateniese) si lamentano che il barbaro Paflagone (Cleone) si sia assicurato i favori del padrone con un comportamento sfacciatamente adulatorio e spadroneggi indisturbato nella casa. I due servi decidono allora di contrapporgli un salsicciaio, un individuo cioè ancora più cinico, immorale e privo di scrupoli di Paflagone. Appoggiato dal Coro dei cavalieri, la classe sociale più ostile a Cleone, il salsicciaio affronta più volte Paflagone in una gara di ribalderie e ruffianerie nei confronti di Popolo. Alla fine riesce a prenderne il posto nei favori del vecchio. L'ultima scena presenta Popolo miracolosamente ringiovanito e vestito come ai tempi gloriosi della battaglia di Maratona, incoronato re dei Greci dal Coro esultante.

Le nuvole

Il vecchio Strepsiade è ossessionato dai debiti contratti a causa del figlio Fidippide, appassionato di cavalli, e medita di rivolgersi a Socrate perché gli insegni l'arte di truffare il prossimo. Si reca quindi al Pensatoio dove Socrate e i suoi discepoli, assistiti dalle nuvole, si dedicano alle ricerche più strampalate. Strepsiade viene dunque istruito nella nuova teologia, in cui gli dèi tradizionali sono sostituiti dalle nuvole, emblema stesso dell'ambiguità, e in una nuova grammatica ma, incapace di apprendere alcunché, viene cacciato in malo modo e convince il figlio, causa dei suoi debiti, a prendere il suo posto nella scuola di Socrate. Fidippide assiste allo scontro tra il Discorso Migliore e il Discorso Peggioro, che difendono rispettivamente i meriti dell'antica e della nuova educazione: la vittoria del Discorso Peggioro è scontata e totale. Fidippide diventa in breve un ottimo discepolo.

insegna al padre come sfuggire ai creditori. Ma la felicità di Strepsiade dura poco: durante una lite con il figlio, Fidippide lo picchia e usa le sottigliezze logiche della nuova educazione per mostrargli che il suo comportamento è giusto e legittimo. Strepsiade si rende finalmente conto della vera natura della nuova educazione e, ammonito dal Coro delle nuvole a non meditare più azioni empie, va a incendiare il Pensatoio.

Le vespe

Bdelicleone («colui che schifa Cleone») tiene rinchiuso il padre Filocleone («amante di Cleone»), un vecchio giudice popolare maniaco dei processi, per impedirgli di correre in tribunale e passare lì tutto il giorno. Dopo alcuni esilaranti tentativi di fuga, falliti nonostante l'intervento dei compagni, Filocleone, che formano il Coro delle vespe (simbolo della litigiosità degli Ateniesi), Bdelicleone dimostra al padre e al Coro che il potere illimitato e assoluto che credono di esercitare come giudici, che è la ragione principale della loro ossessione giudiziaria, è solo una grossolana mistificazione di demagoghi al potere. Bdelicleone riesce a convincere il padre e il Coro, ma dato che Filocleone vuole ancora esercitare la funzione di giudice è costretto a inscenare un processo casalingo contro un cane prete di aver rubato del formaggio, che Bdelicleone riesce a far assolvere con un inganno. Filocleone scioccato dall'imprevista assoluzione, si convince finalmente a smetterla con i processi. Bdelicleone lo porta così a un banchetto, non senza avergli prima impartito lezioni di galateo. Il vecchio però si comporta in modo inqualificabile, insultando i convitati e portando via la flautista, in un crescendo di risse fisiche e verbali finché tutti escono danzando di scena.

La pace

Il contadino Trigeo, stanco della guerra, ha allevato uno scarabeo gigante per volare fino alla sede di Zeus sull'Olimpo e chiedergli conto della tragica situazione della Grecia, devastata da anni di scontri e combattimenti. Arrivato sull'Olimpo, Ermes gli spiega che gli dèi, disgustati dal comportamento degli uomini, se ne sono andati lasciando la Grecia in balia del dio della guerra; costui, dopo aver rinchiuso la Pace in un caverna, medita di mettere tutte le città greche in un mortaio per schiacciarle e ridurle in poltiglia. Gli manca però il pestello, perché sia quello spartano (il generale Brasida) che quello ateniese (Cleone) sono morti. Approfittando dell'assenza del dio della guerra, andato a fabbricarsi un altro pestello, Trigeo e il Coro dei Greci, aiutati da Ermes, dissepelliscono la Pace e le sue ancelle Opora, dea dell'abbondanza, e Teoria, personificazione della festa. Tornato trionfalmente sulla terra, Trigeo, dopo alcune scene che mostrano le gioie della pacifica vita campestre e la disperazione dei mercanti di armi, sposa la dea dell'abbondanza, e la commedia si chiude con una gioiosa celebrazione del matrimonio.

Gli uccelli

Pisetero ed Evelpide, due vecchi ateniesi disgustati dal comportamento dei concittadini, lasciano Atene in cerca di una città dove si possa vivere in pace. Guidati da due uccelli si dirigono da Upupa che un tempo era il re trace Tereo poi trasformato dagli dèi in uccello, per chiedergli consigli. Insoddisfatto dalle sue risposte, Pisetero gli propone di fondare, insieme agli uccelli, una città tra le nuvole: Nubicuculia. Grazie alla mediazione di Tereo gli uccelli, dapprima ostili a Pisetero e ostili in generale agli uomini, che conoscono solo come cacciatori e uccellatori, vengono convinti e i lavori procedono celermente. Grazie alla loro posizione intermedia tra dèi e uomini, gli uccelli dichiarano la guerra agli dèi e intercettando i fumi dei sacrifici li affamano e li costringono a venire a patti, mentendo.

gli uomini accettano di venerarli come nuovi dèi. Dopo aver cacciato alcuni intrusi (un ispettore, un venditore di decreti, un poetastro, un indovino), Pisetero scaccia anche Iride, messaggera degli dèi. Arriva quindi un'altra ambasciata degli dèi, composta da Eracle, Poseidone e il Triballo, un dio barbaro, che non può far altro che accettare le condizioni dettate dall'uomo: gli uccelli diverranno alleati ed esecutori del potere divino, e lui sarà nominato successore di Zeus e si sposerà con Regina, la donna depositaria dei fulmini di Zeus e quindi simbolo del suo potere. La commedia si chiude con la trionfale celebrazione delle nozze tra Pisetero e Regina.

La festa delle donne

Euripide, accompagnato dal suo parente Mnesiloco, si reca dal poeta tragico Agatone per chiedergli aiuto: è preoccupato perché le donne, esasperate dalle calunnie presenti nelle sue tragedie, durante la festa delle Tesmoforie vogliono vendicarsi contro di lui. L'effeminato Agatone, travestitosi da donna, dovrebbe dunque infiltrarsi nella festa e spiare le loro intenzioni. Agatone però rifiuta, e generosamente Mnesiloco accetta di prenderne posto. Durante la celebrazione della festa irrompe per l'invertito Clistene, che avverte le donne di aver saputo che un intruso si vuole intrufolare tra le donne per difendere Euripide. Smascherato, Mnesiloco viene legato e sorvegliato a vista da un arciere scita. Euripide, parodiando farsescamente alcune famose scene di salvataggio di sue tragedie, cerca di salvarlo. Alla fine, distraendo l'arciere grazie a una compiacente danzatrice, riesce nel suo intento, aiutato anche dal Coro, cui promette di non offendere più le donne.

Lisistrata

Lisistrata, in un'assemblea di tutte le donne greche da lei convocata, propone di cominciare uno sciopero sessuale a oltranza fino a quando gli uomini non metteranno fine alla disastrosa guerra che sta sconvolgendo la Grecia. Tra molte proteste l'idea viene accettata, e le donne ateniesi occupano l'acropoli per sequestrare il tesoro statale, indispensabile per pagare le spese di guerra. Il semicoro dei vecchi ateniesi viene vittoriosamente fronteggiato dal semicoro delle donne, mentre Lisistrata tiene a bada il commissario incaricato di riappropriarsi del denaro pubblico. Intanto il malcontento serpeggia tra le donne, e Lisistrata dura molta fatica a respingere i tentativi di defezione. Ma più ancora soffre gli uomini: da Sparta arriva un araldo incaricato di discutere i termini della pace e, di fronte a Lisistrata che ancora una volta ricorda ad Ateniesi e Spartani le radici comuni di tutti i popoli greci, stipula la pace in un tripudio di danze e banchetti.

Le rane

Dioniso, dio del teatro oltre che del vino, vuole scendere nell'Ade per riportare tra i vivi Euripide, morto da poco, perché, dice citando un verso dello stesso Euripide, di poeti buoni «non ce ne sono più» e quelli che ci sono sono pessimi». Si traveste quindi da Eracle e, poiché l'eroe era già sceso nell'Ade, gli chiede consigli sull'itinerario, dopodiché insieme al servo Xantia comincia il viaggio. Arrivato nell'Ade, Dioniso scopre che Eracle non ha lasciato a tutti un buon ricordo, e si susseguono una serie di salaci scene in cui, a seconda delle convenienze, il dio pretende di cedere il suo costume a Xantia o di riprenderselo. Dopo il canto del Coro degli iniziati si ode un furibondo litigio: sono Eschilo e Euripide che si contendono il trono della poesia tragica. Inizia così una gara per decidere chi dei due avrà il privilegio di sedere sul trono, e giudice sarà proprio Dioniso. Entrambi recitano versi di proprie tragedie e parodie di quelle dell'altro, ma il confronto vero e proprio riguarda ancora una volta, e soprattutto i due ordini di valori di cui sono portavoce i due poeti. Dioniso sulle prime non riesce

sample content of Il teatro greco. Commedie (BUR Radici)

- [Le Fait Du Prince pdf, azw \(kindle\), epub, doc, mobi](#)
- [download Yoga for Runners](#)
- [download Eye for an Eye pdf](#)
- [read **The Homeowner's Energy Handbook: Your Guide to Getting Off the Grid**](#)

- <http://reseauplatoparis.com/library/Le-Fait-Du-Prince.pdf>
- <http://drmurphreesnewsletters.com/library/The-Politics-of-Sex-Trafficking--A-Moral-Geography--Critical-Criminological-Perspectives-.pdf>
- <http://www.rap-wallpapers.com/?library/Anzac-Fury--The-Battle-of-Crete-1941.pdf>
- <http://metromekanik.com/ebooks/Robert-Ludlum-s-The-Bourne-Dominion--Jason-Bourne--Book-9-.pdf>