

## DIALETTICA DEL PACIFISMO: LA PACE DEGLI UOMINI E LA PACE DELLE DONNE NELLE COMMEDIE DI ARISTOFANE

ALESSANDRO GRILLI

Che Aristofane sia uno degli autori che nel mondo antico si esprimono con più decisione in favore della pace è asserto difficile da mettere in dubbio. La questione offre comunque spunti di rilievo al dibattito critico: in che senso, e in che misura, le sue prese di posizione fanno davvero di Aristofane un autore “pacifista”? E in cosa consisterebbe di preciso questo “pacifismo”? Difficile negare che l’uso stesso di termini come “pacifismo” o “pacifista” sia proiezione antistorica di categorie moderne: nel pensiero greco arcaico e classico pace e guerra sono principi elementari della vita umana<sup>1</sup>. Soprattutto, la cultura greca arcaica e classica non ha mai elaborato una vera e propria teoria politica che vede nella guerra l’effetto di dinamiche economiche e sociali che potrebbero (e dovrebbero) essere gestite in modi meno rovinosi per i popoli<sup>2</sup>. La guerra è rappresentata e percepita come un dato di fatto, una calamità mandata dagli dei, contro cui ci si scaglia quando se ne è vittime, ma senza problematizzarne in astratto la legittimità o la necessità<sup>3</sup>.

Il senso comune ellenico, inoltre, oppone chiaramente le ostilità contro popoli “esterni” a quelle tra genti della stessa

1 Nel canto XVIII dell’*Iliade*, le scene istoriate sullo scudo di Achille giustappongono, tra le manifestazioni della vita associata, una città in pace (18.490-508) e una in guerra (18.509-40); ma anche in Esiodo l’opposizione tra guerra e pace si concretizza paradigmaticamente nell’opposizione di due città (*Le opere e i giorni*, 225-47). Non si dimentichi inoltre la rilevanza che questi concetti hanno come principi strutturali nella filosofia arcaica, da Eraclito a Empedocle.

2 Anche se il diritto e la pratica politica della Grecia arcaica hanno elaborato numerose strategie per contenere, se non per evitare, l’impatto rovinoso della guerra (Raaflaub 2009: 33-4; 2016: 127-33).

3 Se in queste pagine continuo a usare, con o senza virgolette, termini come “pacifista”, “pacifismo”, è solo perché essi sono ormai invalsi nell’uso comune; naturalmente la cautela sulle implicazioni è altrettanto diffusa (cfr. Dover 1972: 84; Newiger 1980 [1975]: 236-7).

stirpe<sup>4</sup>: una guerra tra Greci come la Guerra del Peloponneso non ha niente a che vedere con le tante guerre di conquista coloniale intraprese dai Greci per secoli contro popolazioni barbare, o con le guerre di difesa contro progetti imperialisti altrui, come quello persiano. Lo stesso Aristofane mette in bocca alla sua eroina “pacifista”, Lisistrata, una considerazione significativa in tal senso: rimproverando Ateniesi e Spartani per le loro lunghe ostilità, Lisistrata osserva che il loro impulso bellico dovrebbe rivolgersi alla difesa contro nemici comuni, piuttosto che causare rovina a popoli della stessa famiglia (ξυγγενεῖς), che condividono cultura e religione (*Lys.* 1129-34):

Λαβοῦσα δ' ὑμᾶς λοιδορῆσαι βούλομαι  
κοινῇ δικαίως, οἱ μὲν ἐκ χέρνιβος  
βωμοὺς περιρραίνοντες ὥσπερ ξυγγενεῖς  
Ὀλυμπίασιν, ἐν Πύλαις, Πυθοῖ – πόσους  
εἵπομι' ἂν ἄλλους, εἴ με μηκύνειν δέοι; –  
ἐχθρῶν παρόντων βαρβάρῳ στρατεύματι  
Ἕλληνας ἄνδρας καὶ πόλεις ἀπόλλυτε.

Ora che vi ho portati qui vi voglio rimproverare tutti quanti, e con ottime ragioni. Voi aspergete gli altari con acqua dallo stesso bacile, come membri della stessa famiglia, e lo fate a Olimpia, a Pito, alle Termopili – quanti altri nomi potrei fare ancora se solo avessi tempo! Ma anche se il nemico è alle porte col suo esercito di barbari voi continuate a uccidere soldati greci, e a devastare città greche.

Se pacifismo, insomma, significa il ripudio della guerra in astratto e su basi teoriche o filosofiche, nessuno degli autori della Grecia arcaica e classica, nemmeno Aristofane, può essere considerato pacifista.

A distogliere dall'attribuire ad Aristofane questa qualità contribuiscono anche considerazioni di ordine antropologico e culturale: la pace sembra infatti codificata *a priori* nella forma comica, che è profondamente connessa a pratiche e costumi non compatibili con la guerra, come l'agricoltura,

4 Una concezione di cui c'è traccia già in Omero: nel libro IX dell'*Iliade* Nestore depreca recisamente l'inclinazione alla guerra “intestina” (ἀφρήτωρ ἀθέμιτος ἀνέστιός ἐστιν ἐκεῖνος | ὃς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου ὀκρυόεντος, «è senza fratria, senza leggi, senza focolare, | chi si compiace dell'orribile guerra civile»; trad. G. Paduano). In epoca classica Gorgia (82B5b D.-K.), citato da Filostrato, *Vite dei sofisti* 1.494.3-4, afferma che τὰ μὲν κατὰ τῶν βαρβάρων τρόπαια ὕμνους ἀπαιτεῖ, τὰ δὲ κατὰ τῶν Ἑλλήνων θρήνους («le vittorie sui barbari richiedono encomi, quelle sui Greci lamentazioni»; qui e oltre, dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie).

l'eros e la festa<sup>5</sup>. In quanto occasione di celebrazione edonistica, o rappresentazione carnevalesca di un mondo alla rovescia libero dalle pastoie e dai problemi dell'esperienza ordinaria<sup>6</sup>, la commedia rappresenta un terreno ideale per l'esaltazione di valori che favoriscono appunto il godimento festivo e la celebrazione collettiva di valori euforici e coesivi. Io stesso ho dedicato molte energie ad argomentare il radicamento del pacifismo aristofaneo in un sostrato culturale legato al codice comico – ai suoi ambiti tematici e alle sue modalità di fruizione come fatto artistico (Grilli 1992). Nel corso degli anni sono arrivato peraltro ad attenuare questa posizione: il radicamento della commedia in un sostrato agricolo e festivo è sì cruciale, ma l'esaltazione della fertilità e la prospettiva dionisiaca non conducono in modo obbligato al rifiuto dell'aggressività e della violenza. Anche in relazione al tema della pace, insomma, il codice comico delimita un orizzonte in cui è possibile esprimere posizioni fortemente idiosincratiche.

In tal senso, è intuitivo ritenere che l'atteggiamento antibellicista di Aristofane, testimoniato da ben tre degli undici drammi conservati, esprima una convinta posizione personale dell'autore, pur all'interno di un codice di per sé propizio alla condanna della guerra. Una prova incontrovertibile del coinvolgimento individuale di Aristofane è il carattere problematico e controcorrente del desiderio di pace che viene espresso nei suoi drammi, soprattutto negli *Acarnesi*, la prima delle tre commedie "pacifiste", messa in scena alle Lenee del 425 a.C. Nell'Atene democratica, infatti, a pochi anni dall'inizio della guerra del Peloponneso,

5 La commedia è stata interpretata già nell'Ottocento, sulla scorta della *Poetica* di Aristotele (1449a, 10-4), come una trasformazione di riti della fertilità. L'interpretazione classica in tal senso, quella di Cornford 1914, è tuttora ritenuta fondata, anche se discussa e approfondita in molti studi successivi (Pickard-Cambridge 1962: 132-229; Giangrande 1963; Landfester 1979: 361-7; Reckford 1987: 443-51). Sulla matrice rituale della commedia aristofanea si vedano in generale Bowie 1993; Riu 1999; Bierl [2001] 2009 e Auffarth 2007.

6 L'evidente dimensione utopica della commedia attica antica è stata più volte messa in relazione col concetto bachtiniano di "carnevale" ([1975] 1979). Oltre a Carrière 1979 si vedano anche Rösler, Zimmermann 1991; Edwards [1993] 2002; von Möllendorff 1995; Ruffell 2000; Platter 2007; Ruffell 2014. Che i concetti bachtiniani di "carnevale" e di "grottesco" si possano applicare linearmente alla commedia di Aristofane, peraltro, appare piuttosto problematico. Dell'Aversano 2016 presenta una decostruzione radicale della lettura "bachtiniana" di Aristofane, mentre Goldhill 1991: 167-88 formula una critica più sfumata, collegando il rovesciamento carnevalesco con una rinegoziazione delle valenze pubbliche della commedia.

screditare la guerra e raccomandare la fine delle ostilità si prestava (come in tanti contesti successivi, fino ai giorni nostri) a essere interpretato come atteggiamento “antipatriotico”, e dunque riprovevole o addirittura da perseguire – se non altro perché la scelta bellica era il risultato di un preciso progetto politico della parte prevalente. Sono eloquenti in tal senso gli spunti di convergenza tra Diceopoli, il protagonista del dramma, e la persona storica dell'autore: ai vv. 377-82, in particolare, Diceopoli si presenta come vittima in prima persona di un'accusa rivolta poco tempo prima ad Aristofane da Cleone, il politico di parte democratica che era stato ed era tra i principali sostenitori della guerra contro Sparta (cfr. vv. 377-8: *Αὐτός τ' ἐμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον | ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσσι κωμωδίαν*, «Io stesso so per esperienza quello che ho dovuto subire da Cleone a causa della commedia dello scorso anno»)<sup>7</sup>.

Un ulteriore spunto di interesse offerto dal “pacifismo” di Aristofane è il suo carattere disomogeneo, anche se la condanna della guerra è una costante delle commedie conservate, per non parlare dei tanti spunti in tal senso riferibili a drammi perduti. Scopo di questo mio lavoro è appunto cercare di delineare una fenomenologia del pacifismo aristofaneo, mostrandone non solo le trasformazioni nel tempo, ma i diversi modi in cui il codice della commedia attica antica ne modula l'espressione.

Uno sguardo d'insieme permette di osservare che la condanna aristofanea della guerra è scandita da tre tappe principali, che corrispondono ai tre drammi conservati in cui il desiderio di pace è al centro dell'azione: *Acarnesi* (425), *Pace* (421), e *Lisistrata* (411). In prima battuta, i testi pacifisti di Aristofane rispondono con importanti sfumature alle diverse posizioni di Atene nel corso della guerra del Peloponneso: se nel 425 Atene è ancora una spavalda potenza imperiale (benché segnata dalle razzie spartane nella campagna attica, dall'inurbazione forzata della popolazione rurale e dalla pestilenza), nel 411 la sua stabilità politica è del tutto compromessa – come mostra il colpo di stato oligarchico che maturò appunto nei mesi in cui Aristofane scriveva e metteva in scena *Lisistrata* (Tucidide 8.65 sgg.).

A mio avviso, peraltro, la comprensione del rapporto di questi drammi con il loro contesto politico non può e non deve limitarsi all'indagine su possibili echi di dati storici

<sup>7</sup> L'analisi di questo passo di Aristofane è al centro degli studi sul problema della libertà di espressione concessa alla commedia; per una trattazione sistematica recente si vedano Sommerstein 2002 e 2004 (con una riproduzione delle fonti).



nel testo: in un'opera letteraria qualsiasi interferenza col contesto è mediata dalle possibilità implicite nella grammatica del genere, e proprio l'indagine a partire dal codice permette di capire meglio le scelte poetiche con cui l'autore risponde ai diversi, specifici contesti di ciascuna sua creazione. Ecco perché in questo studio vorrei sforzarmi di far luce sulle diverse posture dei drammi pacifisti di Aristofane organizzando l'analisi comparativa a partire da parametri intrinseci ai testi, inscritti nella loro dimensione simbolica e nella loro logica drammatica.

Il confronto più immediato e produttivo si può impostare a mio giudizio tra le commedie ai due estremi cronologici, *Acarnesi* (425) e *Lisistrata* (411), la cui proposta pacifista, benché identica sul piano ideologico, presenta in realtà differenze sostanziali. L'analisi approfondita permette di evidenziare da un lato la straordinaria affinità formale e contenutistica dei due drammi, dall'altro il loro carattere poeticamente, politicamente e simbolicamente divergente. Il paradosso è solo apparente: è solo grazie alla forte affinità strutturale di base, riscontrabile in primo luogo sul piano tematico e drammaturgico, che è possibile apprezzare l'estensione e la portata dei tratti specifici.

Per articolare nel modo più analitico possibile la comparazione tra le due commedie, mi sembra opportuno sviluppare il ragionamento su tre piani distinti: il primo, di tipo antropologico-culturale, consiste nel cercare di identificare tutte le peculiarità riconducibili all'identità di genere dei due protagonisti. Il secondo e il terzo riguardano invece due diversi piani della drammaturgia: da un lato, le ricadute delle differenze di genere sul codice letterario emergono nella fisionomia del ruolo eroico, che determina profili fortemente divaricati anche in personaggi animati di fatto da uno stesso progetto politico, come Diceopoli e Lisistrata. Dall'altro, le differenze di genere e di agentività eroica si esprimono nella diversa organizzazione di valori simbolici legati allo spazio scenico: l'azione politica dei due protagonisti si articola infatti in una trama che comincia, al livello più basilare e generale, col definire gli spazi di riferimento e i loro significati. Si tratta ovviamente di tre livelli embricati e profondamente interconnessi, che è però opportuno tenere distinti a vantaggio della ricognizione analitica.

Cominciamo con il regesto delle affinità. A un livello massimamente generale, le due commedie appaiono impostate a partire dalle stesse premesse drammaturgiche: entrambe ruotano intorno a una figura animata da forte

insofferenza per la guerra e dal desiderio di recuperare la pace. In entrambi i casi il protagonista, esprimendo la sua volontà di agire, esplicita la gravità dei problemi: Diceopoli si lamenta di non aver sofferto mai come nel momento presente (*Ach.* 17-9: ἀλλ' οὐδεπώποτ' [...] | οὕτως ἐδήχθην [...] ὡς νῦν, «Non mi sono mai sentito straziare il cuore come ora») mentre Lisistrata sottolinea con enfasi la rilevanza della questione che intende discutere con le altre donne (*Lys.* 14: οὐ περὶ φαύλου πράγματος, «una faccenda non di poco conto»).

Anche per quanto riguarda i possibili percorsi per realizzare gli obiettivi, *Acarnesi* e *Lisistrata* presentano marcate analogie, in particolare il carattere *economico* della loro strategia pacifista: Diceopoli stipula una tregua “privata” con Sparta, che gli permette di creare uno spazio per gli scambi commerciali (*Ach.* 623-5), mentre Lisistrata pianifica l’occupazione dell’Acropoli da parte delle donne anziane, in modo da bloccare l’accesso alle risorse finanziarie che alimentano la guerra (*Lys.* 173-9). Vedremo oltre come il pragmatismo economico dell’idea comica rappresenti una delle differenze principali tra questi due drammi e la *Pace*.

L’affinità di motivazione e atteggiamento di Diceopoli e Lisistrata viene valorizzata da una identica impostazione drammaturgica, che risponde alla comune esigenza di presentare la vicenda e rendere leggibile la situazione scenica: in entrambi i casi il personaggio principale, che è entrato in scena da solo, lamenta il disinteresse dei suoi possibili interlocutori, che chiacchiere o altre frivolezze distolgono dall’occuparsi di problemi più seri. In particolare, ai vv. 19-21 di *Acarnesi*,

οὔσης κυρίας ἐκκλησίας  
έωθινῆς ἔρημος ἡ πνύξ αὐτήι,  
οἱ δ' ἐν ἀγορᾷ λαλοῦσι

È indetta un’assemblea plenaria per questa mattina, e la Pnice eccola, è deserta, mentre loro chiacchierano in piazza.

corrispondono i vv. 13-15 di *Lisistrata*, dove la protagonista insiste sulla propria solitudine in scena (νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή, «E adesso qua non si è presentata nemmeno una donna», *Lys.* 4), esplicitando subito dopo il mancato rispetto degli accordi presi:

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

Avevo detto loro che ci saremmo viste qui, per discutere di una faccenda non di poco conto, ma loro dormono e non sono ancora arrivate.

Anche sul piano tematico e lessicale l'affinità delle due scene è trasparente: all'apertura di *Acarnesi* (v. 1: ὅσα δὴ δέδηγμαι τὴν ἑμαυτοῦ καρδίαν, «Quante cose mi hanno straziato il cuore!») corrisponde il corruccio di Lisistrata (*Lys.* 9: κάομαι τὴν καρδίαν, «mi avvampa il cuore»), così come allo sdegno di Diceopoli contro gli ambasciatori ateniesi al Re di Persia (*Ach.* 62-3: ἄχθομαι ἔγω πρόσβεισιν ἰ καὶ τοῖς ταῶσι τοῖς τ' ἀλαζονεύμασιν, «Sono indignato per quei farabutti degli ambasciatori e la loro pompa»), che vilipendono la comunità ateniese consumandone le risorse a loro vantaggio (*Ach.* 75-6: ὦ Κραναὰ πόλις, ἰ ἄρ' αἰσθάνη τὸν κατάγελων τῶν πρόσβεων; «Città di Cranao, ti rendi conto di come gli ambasciatori si prendono gioco di te?»), corrisponde lo sdegno di Lisistrata di fronte alle calunnie di cui sono oggetto le donne nel discorso comune (*Lys.* 10: πόλλ' ὑπὲρ ἡμῶν τῶν γυναικῶν ἄχθομαι, «Sono indignata per noi donne»).

A fronte di premesse e impostazione drammaturgica così vicine, colpiscono divergenze che si fanno percepibili sin dalla prima scena, e che sono da ricondurre in generale alle prerogative associate dalla cultura patriarcale ateniese ai ruoli di genere dei due protagonisti. Una prima differenza in tal senso è piuttosto sottile e si nota solo con un'analisi approfondita (per cui rimando a Grilli 2021: 246-8): anche se la componente emozionale del desiderio di pace è presente sia in Diceopoli che in Lisistrata, solo nel primo caso questo desiderio assume una vera e propria connotazione erotica (vv. 32-3: ἀποβλέπων εἰς τὸν ἀγρόν εἰρήνης ἐρῶν, ἰ στυγῶν μὲν ἄστυ τὸν δ' ἐμὸν δῆμον ποθῶν, «rivolgo lo sguardo alla campagna, preso d'amore per la pace, da odio per la città, e dalla nostalgia per il mio paese»), mentre l'azione di Lisistrata appare in primo luogo frutto di rovello intellettuale (vv. 26-7: ἀλλ' ἔστιν ὑπ' ἐμοῦ προᾶγμ' ἀνεζητημένον ἰ πολλαῖσί τ' ἀγρυπνίαισιν ἐρριπτασμένον, «Ma sono riuscita a escogitare una cosa, rimenandomela in tante notti insonni»).

Questa differenza nel carattere dei due personaggi va ricondotta a mio giudizio alle diverse prerogative delle identità di genere, che si esprimono in primo luogo nella diversa estensione della cosiddetta *agency* o "agentività", la capacità di agire in relazione a se stessi, agli altri e al proprio am-

biente<sup>8</sup>. Il concetto di *agency*, peraltro, non basta a chiarire appieno le differenze tra i due personaggi: è chiaro che in una cultura patriarcale l'agentività femminile è per statuto minore di quella maschile, ma è altresì evidente, anche a un lettore superficiale, che in Aristofane l'azione comica scaturisce *sempre* da una limitazione esterna all'agentività del personaggio principale. Anche se maschio, dunque, il protagonista di Aristofane comincia il proprio percorso precisamente da una condizione di *agency* limitata dall'esterno: dal Diceopoli degli *Acarnesi* al Cremilo del *Pluto*, i personaggi che muovono l'azione si presentano in genere come individui oppressi da altri, che si tratti di familiari (come nelle *Nuvole* e nelle *Vespe*) o di altri individui nell'*oikos* (come il Paflàgone nei *Cavalieri*), da gruppi sociali (come le donne risentite nelle *Tesmoforiazuse*), quando non addirittura dal clima politico di un'intera città (come appunto in *Acarnesi*, *Uccelli*, *Pluto*). La commedia di Aristofane, insomma, drammatizza immancabilmente la crisi dell'agentività dell'individuo, e si conclude con un trionfo che celebra in primo luogo il recupero della sua piena estensione.

Se dunque sia i protagonisti maschili che quelli femminili si muovono lungo un percorso che conduce dalla crisi al recupero dell'agentività, è evidente che questo concetto, da solo, non basta a spiegare le differenze legate all'identità di genere. Le cose cambiano però in modo significativo se consideriamo l'*agency* del personaggio in relazione a un altro parametro dell'analisi sociale: la titolarità<sup>9</sup>. La titola-

---

8 Il termine 'agentività' traduce l'inglese *agency*, un importante concetto della sociologia diffuso a partire dagli anni Settanta da numerosi studiosi tra cui Anthony Giddens e Pierre Bourdieu. In questo caso, il concetto è usato nell'accezione del cognitivismo sociale di Albert Bandura (1999): esso si riferisce alla capacità di un soggetto sociale di agire in un contesto in modo tale da operarne una trasformazione. Per un orientamento sulla storia e le varie accezioni del concetto di *agency* vd. Ahern 2002 [1999].

9 In campo filosofico e nella teoria dell'economia, l'*entitlement* riguarda i criteri di equità delle acquisizioni; il concetto è però inteso nel linguaggio comune nell'accezione prevalente in psicologia, dove l'*entitlement* viene definito come un aspetto della patologia narcisistica (l'atteggiamento del soggetto che ritiene di avere diritti non commisurati ai meriti oggettivi: Twenge, Campbell 2009; una distinzione tra narcisismo ed *entitlement* in Rose, Anastasio 2014). La definizione del termine che presuppongo qui è tuttavia più neutra, e rimanda alla Membership Categorization Analysis di Harvey Sacks (1992), che vede nella titolarità/*entitlement* il repertorio delle azioni sociali che ciascun individuo è legittimato a compiere in ragione della sua appartenenza categoriale. Come si vede, nel concetto sono compresenti aspetti soggettivi (la percezione dei propri diritti) e oggettivi (l'estensione sancita dalla cultura delle azioni riconducibili in modo legittimo a ciascuna categoria culturale).



rità (in inglese *entitlement*) è concetto strettamente legato a quello di agentività, ma ne esprime altri aspetti: l'*entitlement* rispecchia l'idea che un individuo ha della legittimità delle sue prerogative e delle sue azioni all'interno del sistema culturale di riferimento. La titolarità si riferisce appunto alle azioni che il soggetto "ha titolo" a compiere all'interno di un dato sistema culturale, e determina la postura che il soggetto assume di fronte alle cose che gli capitano, ai suoi rapporti con gli altri, e in generale all'estensione delle azioni che in buona fede ritiene di essere legittimato a compiere. Un maggiore *entitlement* è atteggiamento tipico delle categorie sovraordinate, comunque si intenda la gerarchia: quella che don Milani chiamava «la timidezza dei poveri» è complemento della disinvoltura dei ricchi, così come la remissività della donna prototipica corrisponde e conferisce significato sociale alla sicumera irruenta dell'uomo «che non deve chiedere mai».

Questa considerazione parallela di *agency* ed *entitlement* permette di apprezzare meglio le specificità dell'azione pacifista di Diceopoli e Lisistrata nei loro rispettivi contesti. Entrambi i personaggi infatti si presentano come latori di un messaggio politico importante e risolutivo, ma impediti ad esprimerlo. Nell'assemblea sulla Pnice con cui si apre la commedia, Diceopoli cerca di parlare ma viene zittito secamente (vv. 55-64). Allo stesso modo Lisistrata racconta che ogni suo tentativo di prendere la parola, anche solo in casa davanti ai familiari, è sempre stato rintuzzato come azione impropria (vv. 513-15):

τί βεβούλευται περὶ τῶν σπονδῶν ἐν τῇ στήλῃ  
 παραγράψαι  
 ἐν τῷ δήμῳ τήμερον ὑμῖν; "Τί δὲ σοὶ ταῦτ';" ἢ δ' ὅς ἂν  
 ἀνήρ  
 "οὐ σιγήσει;" καὶ γὰρ 'σίγῳν,

"Cosa avete deciso sulla pace nell'assemblea di oggi? Avete stilato un decreto?", "Che te ne importa?", rispondeva mio marito, "Te ne vuoi star zitta?" E io stavo zitta.

La differenza tra la repressione di Diceopoli e quella di Lisistrata sta tutta nel diverso *entitlement* di cui le due identità di genere godono nel quadro di una stessa cultura patriarcale. La repressione di Lisistrata è avallata dal costume e dal senso comune, anche se il contesto comico finisce per metterne in discussione i presupposti presentandone positivamente il rovesciamento. Al contrario la repressione subita da Diceopoli è una repressione "anticulturale", perché

in una polis democratica il cittadino maschio libero ha diritto di parola in assemblea al pari di qualsiasi altro cittadino: impedirgli di parlare è un abuso, o comunque un fatto marcato. Ecco perché la conculcazione della sua agentività, associata a un *entitlement* molto forte, permette la gestazione e la realizzazione di un progetto rivoluzionario del tutto diverso da quello di Lisistrata.

Negli *Acarnesi* c'è un solo momento in cui il protagonista sembra presentarsi con un *entitlement* ridotto, ma è facile mostrare come in quel caso l'atteggiamento remissivo sia un fatto occasionale, motivato da esigenze retoriche e drammaturgiche. Mi riferisco al discorso che Diceopoli deve tenere di fronte al coro di carbonai di Acarne per presentare le sue argomentazioni in favore della pace (*Ach.* 497 sgg.). Aristofane sceglie di organizzare la scena come una parodia del *Telefo* di Euripide, il cui protagonista si traveste da mendicante, penetra nel campo greco e prende in ostaggio il piccolo Oreste solo per ottenere il privilegio di presentare la propria apologia ai capi dell'esercito<sup>10</sup>. Si tratta di una situazione persuasiva ai limiti del paradosso: Telefo è re di Misia, e alleato dei Troiani. Ferito alla gamba dalla lancia di Achille, ha saputo che solo quella stessa lancia potrà porre rimedio alla ferita altrimenti inguaribile. Questo lo colloca insomma nella situazione discorsiva più difficile: chiedere un aiuto essenziale per sua sopravvivenza proprio a quei nemici che vogliono la sua morte.

Negli *Acarnesi*, che anche studiosi importanti continuano a ritenere una successione di scene comiche lascamente concatenate<sup>11</sup>, è senz'altro possibile leggere il travestimento di Diceopoli da mendicante come una *trouvaille* che serve a innestare sull'azione principale uno spunto di critica euripidea. Ma questo non dovrebbe portare a misconoscere la logica drammatica estremamente serrata che collega questa scena al resto dell'azione: in quel momento infatti Diceopoli, che ha sottoscritto una pace personale con Sparta (vv. 199-200), è *ufficialmente* nemico dei suoi compatrioti e compaesani, e la citazione estesa del *Telefo* serve appunto a sottolineare il carattere paradossale dei rapporti politici creati dall'avvio dell'azione drammatica. Questo spiega altresì come mai il personaggio debba far ricorso in quel

10 Sulla tecnica parodica di questa scena si veda Rau 1967: 19-42; per una discussione più approfondita degli aspetti metateatrali coinvolti Dobrov 2001: 43-50.

11 L'idea della commedia attica antica come una aggregazione di scene relativamente autonome è implicita nelle prime riflessioni sulla struttura del *corpus* aristofaneo (Zieliński 1885; Mazon 1904, 178).

momento (e solo in quel momento) a una strategia retorica di ταπείνωσις, assumendo una postura *one-down* tipica del soggetto privo di *entitlement* (vv. 497-501):

ΔΙ. Μή μοι φθονήσῃτ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,  
εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν  
μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγῶδιαν ποιῶν.  
Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῶδιά.  
Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μέν, δίκαια δέ.

Non prendetevela con me, cari spettatori, se, pezzente quale sono, mi appresto a parlare di Atene di fronte agli Ateniesi, e dentro una commedia. Quello che è giusto, in effetti, lo sa anche la commedia. E io dirò cose dure, ma giuste.

Si tratta di una mera strategia strumentale: non si dimentichi infatti che il personaggio è lo stesso che ai vv. 125-8 era esploso in uno sfogo indignato da cui aveva preso avvio il progetto comico. In linea di principio infatti Diceopoli è un cittadino che si vede privato del suo diritto a esprimere le sue ragioni, mentre è solo davanti ai carbonai di Acarne che la sua apparenza di traditore lo obbliga a guadagnarsi “dal basso” il diritto ad essere ascoltato.

La differenza di postura tra Diceopoli e Lisistrata si fa percepibile quando si considera la direzione in cui muovono i loro progetti positivi. A un livello più superficiale, è chiaro che entrambi i personaggi acquisiscono o ampliano con la parola la loro agentività, il loro diritto all'azione. Ma l'azione del primo viene poi realizzata presupponendo l'*entitlement* del soggetto sociale a pieno titolo, mentre quella della seconda deve sempre fare i conti con i limiti che la cultura patriarcale attribuisce in modo vincolante al ruolo delle donne.

Basta considerare comparativamente la logica sottesa ai due progetti: Diceopoli agisce sostituendo se stesso ai soggetti deputati a prendere le decisioni che riguardano la guerra. Dopo i primi tentativi falliti di interazione o di collaborazione (vv. 37-9; 56-60), Diceopoli non vuole più influenzare le azioni di chi ha titolo a eseguirle, ma autonomizza se stesso come soggetto decisionale e dà seguito al suo progetto su un piano del tutto indipendente. Quelli che prima erano i suoi ostacoli (gli interlocutori refrattari) diventano semplicemente i suoi nuovi nemici, i nuovi “stranieri” da combattere. Non solo: di fronte a un problema collettivo, Diceopoli elabora una soluzione privata e individuale, agendo come se lui stesso fosse un soggetto istituzionale sovrano in grado di prendere decisioni politi-

che e stipulare trattati. L'*entitlement* illimitato del soggetto maschile investito del ruolo eroico si traduce in sostanza nella logica paradossale di chi vuole risolvere il problema della pace nel mondo creando *un altro mondo*, basato interamente sulla sua soggettività individuale. La logica ultima dell'intero processo, insomma, è una logica *competitiva*, in cui il soggetto "buono" scalza e sostituisce quello "cattivo".

In modo radicalmente diverso, Lisistrata non agisce da sola, ma si pone come coordinatrice di un'azione complessa e ramificata. Non solo: nella realizzazione del progetto l'eroina non contempla nemmeno per un istante l'ipotesi di sostituire se stessa o il suo gruppo di riferimento ai soggetti legittimati a prendere le decisioni. L'azione di Lisistrata è un'azione *correttiva*, e consiste appunto nel dirigere diversamente la capacità di agire propria dei soggetti titolati (le gerarchie militari e più in generale gli uomini di Atene e di Sparta). La dinamica di questa correzione è duplice: da un lato essa destabilizza l'autonomia personale degli uomini, facendo venir meno l'appagamento del loro desiderio sessuale (vv. 149-54); dall'altro essa inibisce l'esecuzione delle decisioni di guerra, bloccando l'accesso alle risorse economiche da cui dipende la loro attuazione (vv. 173-9). In entrambi i casi Lisistrata determina la *correzione* della traiettoria, ma lascia comunque agli uomini la responsabilità di realizzare il processo.

Competitivo vs. correttivo: il carattere dei due processi di pacificazione non potrebbe essere più diverso. Esso richiama in particolare una distinzione propria della filosofia del diritto<sup>12</sup>, che distingue i beni in base ai tre tipi di godimento cui essi danno luogo. La prima categoria è quella dei beni "esclusivi", il cui godimento è prerogativa esclusiva di un soggetto. Il cibo è un bene esclusivo nella misura in cui il godimento di un panino o di un qualsiasi altro alimento concreto impedisce agli altri di goderne nello stesso modo. La seconda categoria è quella dei beni "non esclusivi", il cui il godimento non diminuisce se condiviso con altri. La conoscenza è un tipico esempio di bene non esclusivo, nella misura in cui può essere condivisa senza penalizzare in alcun modo le singole parti. La terza categoria è quella dei beni "inclusivi", il cui godimento è possibile solo nella condivisione. L'affettività, il piacere erotico o l'euforia della festa sono esempi evidenti di questo tipo di beni.

Se si considerano le dinamiche dei due progetti pacifisti in *Acarnesi* e *Lisistrata* si vede facilmente come essi siano

12 Luigi Lombardi Vallauri 1981: 456-88, in particolare 457.

basati su concezioni radicalmente opposte della pace: per Diceopoli la pace è un bene esclusivo, il cui godimento presuppone l'esclusione di chiunque non sia riconosciuto dall'eroe come suo alleato o sodale (*Ach.* 1037-9: ἀνὴρ ἀνὴρὸν κέν τι ταῖς | σπονδαῖσιν ἡδύ, κοῦκ ἔοι- | κεν οὐδενὶ μεταδώσειν, «Quest'uomo ha ricavato una bella gioia dalla pace, e non la dividerà con altri, a quanto pare»); per Lisistrata invece la pace è un bene inclusivo, il cui godimento è possibile solo coinvolgendo attivamente entrambe le parti. Aristofane rivela di esserne consapevole con la risposta di Lisistrata all'obiezione di Mirrina che gli uomini potrebbero violentarle (vv. 165-6: Οὐ γὰρ οὐδέποτ' εὐφρανθήσεται | ἀνὴρ, ἐὰν μὴ τῇ γυναικὶ συμφέρῃ, «Un uomo non proverà mai piacere se la cosa non piacerà anche alla donna»). E non è un caso che in questa commedia la pace sia associata così profondamente al piacere sessuale: come ha ben mostrato G. Paduano (1981), la privazione del sesso alla base del ricatto sessuale non è indizio del minore interesse delle donne per il sesso, ma ha come scopo precisamente il recupero di quel piacere erotico che la guerra ha reso impossibile. Il tratto saliente di quel piacere è che esso si fonda sulla condivisione e l'armonia: il trionfo di Lisistrata, pertanto, non si può realizzare se non con il coinvolgimento del "nemico" – che si rivela così non tanto un avversario irriducibile quanto piuttosto un partner temporaneamente obnubilato.

Alla presenza/assenza rispettiva di *entitlement* dei protagonisti di *Acarnesi* e *Lisistrata*, dunque, corrisponde il carattere rispettivamente competitivo e correttivo del "pacifismo" di queste due commedie: Diceopoli vuole sostituire la propria verità all'errore dei politici bellicisti, mentre Lisistrata vuole in ultima analisi illuminare i governanti valorizzando la stretta relazione che tutti loro hanno, in entrambi gli schieramenti, con l'appagamento esistenziale possibile solo con la pace.

Il carattere competitivo della pace degli *Acarnesi* si apprezza al meglio nella scena finale, costruita come una sorta di dimostrazione didascalica degli opposti effetti della pace e della guerra: Diceopoli si prepara alla festa dei boccali, mentre Lamaco si prepara a una spedizione (vv. 1198 sgg.); e quando poi il generale tornerà ferito e dolorante dalla spedizione malriuscita (vv. 1078 sgg.), Diceopoli festeggerà la vittoria nella gara dei boccali, godendo dei piaceri dionisiaci (cibo, vino e sesso: vv. 1198 sgg.). La simmetria "didascalica" degli scambi paralleli ai vv. 1097-1142 è stata ampia-



mente valorizzata dagli studi<sup>13</sup>, ma l'apprezzamento per le corrispondenze formali, metriche e metaforiche ha finito per togliere rilievo a un fatto molto importante: sul piano simbolico, la contrapposizione tra Diceopoli e Lamaco è una vera e propria allegoria, nel senso che i due personaggi "stanno per", rispettivamente, le ragioni della pace e le ragioni della guerra. Non solo: la loro interazione è stilizzata come una sorta di "tenzone", un duello tra campioni di opposti partiti. Paradosso degli *Acarnesi*: la pace fa guerra alla guerra! Ecco perché quando Diceopoli gioisce delle sofferenze di Lamaco non è metodico lamentare la crudeltà immorale dell'eroe, come accade spesso negli studi aristofanei<sup>14</sup>, poiché Diceopoli sta solo godendo del male di un *nemico*, cosa che nell'etica arcaica e classica è perfettamente naturale.

Il carattere "allegorico" di Diceopoli implica che il personaggio incarni non solo il principio politico da lui ispirato, ma la collettività stessa che ne potrebbe trarre beneficio. È come insomma se Diceopoli – come del resto rivela il suo nome "collettivo" – fungesse da equivalente metonimico dell'intera cittadinanza ateniese, o almeno di quella parte desiderosa di vedere il ritorno della pace. In effetti Diceopoli è il soggetto centrale del suo piano antibellicista, e la soluzione da lui prospettata e poi realizzata è in primo luogo una soluzione centrata sul soggetto e sulla sua realizzazione personale. Inevitabile che questa soluzione egocentrica implichi ulteriore conflitto. Se la guerra inizialmente oppone tutti gli Ateniesi a tutti gli Spartani, dopo la tregua privata di Diceopoli non c'è una pace universale, ma una guerra tra Atene e Sparta da cui sono esclusi soltanto Diceopoli e i suoi congiunti. In altre parole, la pace di Diceopoli è una ridefinizione della guerra dove sono semplicemente mutati i confini degli opposti schieramenti. Gli amici precedenti (gli Ateniesi ossessivamente fissati con la politica bellicista) sono ora i nuovi nemici, e i vecchi nemici (e tutte le persone disposte ad accettare il ruolo centrale di Diceopoli) sono i nuovi interlocutori pacifici, in grado di garantire felicità e prosperità al vecchio contadino.

13 Cfr. ad es. Pellegrino 1993.

14 La valutazione morale del protagonista è problema centrale negli studi su Aristofane: a fronte di studiosi che insistono sulle sue inclinazioni antisociali (Dover 1972, 87-8; Bowie 1982, 40; Foley 1988, 45-6; Fisher 1993, 39-41; Bowie 1993, 32-9; Newiger [1975] 1996, 317), altri ne sottolineano invece il carattere positivo (Whitman 1964, 70; Edmunds 1980, 28; MacDowell 1983, 158-60 e 1995, 75-7; Parker 1991, 204-6; Paduano 2008a, 34; Nelson 2016, 126-40). In Panagiotarakou 2015 si trova un interessante tentativo di enfatizzare le convergenze tra Diceopoli e i protagonisti degli altri due drammi 'pacificisti', Trigeo e Lisistrata.

Nell'azione di *Lisistrata*, invece, i limiti dell'*entitlement* determinano i limiti stessi del successo di cui la donna può godere. Come abbiamo visto, *Lisistrata* è molto efficiente nel riorientare le azioni degli uomini con il ricatto sessuale e l'occupazione dell'acropoli, ma ciò nonostante la sua posizione nello scacchiere politico ridisegnato dal suo progetto è quanto meno incerta. Lungi dal godere in prima persona del trionfo garantito dal successo del progetto comico, *Lisistrata* sparisce sullo sfondo. Nella scena finale della commedia, *Lisistrata* consegna la personificazione della «Tregua» (Διαλλαγή, v. 1114) ai rappresentanti di Atene e di Sparta, delegando a loro il godimento del piacere erotico tipico del finale aristofaneo<sup>15</sup>, come pure la futura gestione politica delle rispettive città (vv. 1185-7: ὄρκους δ' ἐκεῖ καὶ πίστιν ἀλλήλοις δότε. | κᾶπειτα τὴν αὐτοῦ γυναῖχ' ὑμῶν λαβὼν | ἄπεισ' ἕκαστος, «Giurate e prestatevi garanzie reciproche. Poi ciascuno prenda con sé sua moglie e se ne vada a casa»). Così facendo, l'eroina si colloca sì in posizione sovraordinata, ma ammette implicitamente di non sentirsi legittimata (*entitled*) alla gestione diretta e in prima persona del potere.

In sintesi, in base al parametro del genere è possibile osservare che negli *Acarnesi* il progetto pacifista è un progetto sostenuto da un *entitlement* individuale illimitato (l'eroe pensa e sente di poter fare qualsiasi cosa e di poterla fare in prima persona esautorando il mondo intero), e si realizza come progetto competitivo, fondato su una riformulazione dell'antagonismo bellico: la tregua tra Diceopoli e Sparta (*Ach.* 130-2) accomuna il vecchio contadino e i suoi alleati nel godimento di uno spazio dove è possibile vivere come prima e fare festa (*Ach.* 201-2). Viceversa, gli interlocutori che hanno respinto le esortazioni di Diceopoli a porre fine alla guerra (*Ach.* 26-7: εἰρήνην δ' ὅπως | ἔσται προτιμῶσ' οὐδέν, «Non si curano per niente di fare la pace») vengono ora tenuti all'esterno dello spazio privilegiato e trattati come nemici (vv. 133, 622-4). Ben diversamente in *Lisistrata*: qui l'azione della protagonista, che pure si rivelerà risolutiva, tiene conto dei limiti dell'*entitlement* della donna, e si concluderà con una conciliazione che è anche, al tempo stesso, una sorta di abdicazione all'apoteosi tipica dell'eroe vittorioso.

15 Al *gamos* come celebrazione di un vincolo in senso sociale e familiare, formula conclusiva prevalente in commedia dall'età ellenistica ai nostri giorni, corrisponde nella commedia attica antica una festività di carattere più sensuale, che corrisponde solo funzionalmente al modello del *gamos* successivo (Grilli 2020-2021). Ciò che rende specifica la situazione di *Lisistrata* è dunque la trasformazione di un modello basato sul godimento centripeto in una dinamica di concessione eterocentrica.

Questo accenno al profilo eroico permette la transizione al secondo piano della mia analisi comparativa, vale a dire il piano del codice drammatico, dove trovano conferma le differenze già emerse in relazione al genere dei personaggi. Possiamo infatti considerare la struttura di *Acarnesi* e *Lisistrata* in base alla fisionomia del personaggio principale, a quella “grammatica dell’eroismo comico” che ho cercato di descrivere in un mio saggio recente (Grilli 2021). Se ci si richiama alla tassonomia dell’eroe comico che ho proposto in quello studio (pp. 144 sgg.), vediamo che sia Diceopoli che Lisistrata sono eroi “etici” – vale a dire che il messaggio di cui si fanno portavoce è condivisibile in termini razionali anche al di fuori della dimensione paradossale della commedia e dei suoi mondi alla rovescia. Tuttavia Diceopoli e Lisistrata non si possono classificare nella stessa categoria per quanto riguarda l’“atteggiamento”, vale a dire la postura assunta in relazione alle proprie possibilità di appagamento individuale: Diceopoli è infatti un eroe etico egocentrico, mentre Lisistrata è un eroe etico eterocentrico. Questo significa che nel primo caso gli obiettivi dichiarati dell’eroe (è bene fare la pace, evitare la corruzione, esercitare il potere in modo giusto e moderato, senza danni per le popolazioni ecc.) vengono irrazionalmente contraddetti da comportamenti di sfrenato egocentrismo, che si manifestano in forme capricciose o violente, sicuramente in contraddizione con la visione pacificata e altruista veicolata dal messaggio (cfr. ad es. l’episodio col contadino Dercete, vv. 1018 sgg.). Questa contraddizione è sempre stata problematica per gli studiosi di Aristofane, ma non lo è mai stata per il suo pubblico, antico e moderno. Il godimento permesso dalla commedia si fonda infatti non solo sull’adesione razionale a un messaggio condivisibile di giustizia e di equilibrio sociale e politico, ma anche sul godimento viscerale (cioè irrazionale) dei piaceri legati alla *Schadenfreude* e ad altre forme di soddisfazione vicaria garantite dal rovesciamento comico. Negli *Acarnesi*, cioè nell’azione dell’eroe etico egocentrico, il successo dell’eroe mobilita tanto l’adesione consapevole che il piacere viscerale, mentre nel caso di *Lisistrata*, per i limiti culturali analizzati sopra, l’eroina può permettersi soltanto di contare sull’adesione etica e razionale ai suoi buoni propositi.

Una comparazione contrastiva basata sul parametro dell’eroismo comico, insomma, ci mostra che il pacifismo degli *Acarnesi* può affermarsi senza limiti e senza timore di contraddizioni perché il protagonista realizza il model-

lo prototipico dell'eroismo comico, mentre in *Lisistrata* la protagonista deve garantire sempre il massimo rispetto per gli obblighi della "donna per bene", pena la perdita della credibilità eroica. In generale, la mancanza di *entitlement* riguarda precisamente la possibilità di risolvere l'azione vittoriosa nel conseguimento di un vantaggio privato o di un piacere individuale. La donna ha titolo ad agire solo quando la sua azione ricade a beneficio della comunità. In base a queste considerazioni, appare prudente contenere l'entusiasmo per *Lisistrata* come fantasia di emancipazione<sup>16</sup>: anche se capace di promuovere l'azione politica, il profilo eroico femminile si mantiene coerente con la funzione di *caregiver* che circoscrive l'agentività della donna anche nella realtà primaria.

Tutte queste opposizioni si possono cogliere nella forma più chiara sul piano della organizzazione semiotica dello spazio drammatico. Il pacifismo degli *Acarnesi* è portato avanti, come abbiamo visto, da un io-mondo che si pone al centro del nuovo sistema politico e sociale. Questa centralità si manifesta in termini spaziali tramite la creazione di una agorà privata, vale a dire definendo uno spazio che corrisponda perfettamente alla soggettività assertiva e trionfante del protagonista rivoluzionario. Come per ogni spazio simbolico che si rispetti (Morosi 2021: 51 sgg.), tracciare confini è possibile solo con un criterio di esclusione: il mondo pacificato di Diceopoli è un mondo parziale, dove si può godere dei vantaggi della pace solo se ci si pone all'ombra dell'eroe. Tutti gli altri soggetti, anche se non direttamente responsabili delle scelte politiche di Atene, vengono cacciati in malo modo, rendendo lo spazio della pace uno spazio chiuso, verso cui sono rivolti gli sguardi desiderosi e frustrati dei tanti che vorrebbero esservi ammessi.

In *Lisistrata* avviene il contrario: l'azione del dramma procede da un'idea della protagonista, che viene però realizzata a partire dalla sua condivisione (*Lys.* 29-30: ὅλης τῆς Ἑλλάδος | ἐν ταῖς γυναῖξιν ἐστὶν ἡ σωτηρία, «La salvezza di tutta la Grecia riposa sulle donne»), e dal coordinamento delle forze femminili non solo in Attica ma in tutto il mondo greco (*Lys.* 39-41: ἦν δὲ ξυνέλθωσ' αἱ γυναῖκες ἐνθάδε, | αἱ τ' ἐκ Βοιωτῶν αἱ τε Πελοποννησίων | ἡμεῖς τε, κοινῇ σώσομεν

16 Una sintesi della questione in Revermann 2010: 72-5; inutile dire che nelle moderne riprese teatrali di questo dramma la postura femminista viene invece immancabilmente privilegiata (Hardwick 2010; Winkler 2014, 922-8, in part. p. 923 n. 57; Klein 2014; Wiederhold, Field-Springer 2015).

τὴν Ἑλλάδα, «Se si riuniscono qui tutte le donne, quelle beote e quelle del Peloponneso, salveremo la Grecia *tutte insieme*»). Il progetto comincia insomma in termini di condivisione trasversale, e si conclude con una conciliazione che non lascia esclusi. L'agorà definita da Diceopoli, al contrario, risponde reattivamente all'esclusione di cui era stato vittima lo stesso protagonista all'assemblea sulla Pnice: come in quell'occasione al cittadino moderato e virtuoso viene impedito di parlare per dar credito a millanterie improbabili e a un programma politico dei più dannosi (vv. 59 sgg.), così nel mercato reso possibile dalla tregua privata con Sparta finiranno per trovar posto solo gli "amici", mentre a tutti gli altri verrà impedito di entrare anche con mezzi violenti. Due drammi ugualmente "pacifisti", dunque, presentano due forme diversissime di pace: antagonistica, competitiva ed esclusiva negli *Acarnesi*, collettiva, correttiva e inclusiva in *Lisistrata*.

A metà strada fra questi due modelli estremi, le cui differenze sono tanto più cospicue quanto più ci si rende conto delle loro affinità drammaturgiche, c'è il pacifismo della *Pace*. In quel caso ci troviamo di fronte precisamente a un modello ibrido, la cui scarsa incisività drammaturgica ha contribuito a determinare il modesto interesse del pubblico e degli studi per questo dramma (Cassio 1985).

Molte delle specificità della *Pace* si possono ricondurre al suo contesto storico di composizione, dal momento che le trattative di pace tra Atene e Sparta erano già avviate quando la commedia fu composta<sup>17</sup>. Le ostilità duravano ormai da un intero decennio e il loro protrarsi aveva reso la pace un obiettivo di urgenza inderogabile. Ma le notizie sulle trattative già in corso rendevano paradossalmente meno impellente la necessità di esercitare un influsso sulle deliberazioni politiche, che sembravano muovere già nella direzione auspicata.

Questa peculiare situazione è forse in grado di spiegare le peculiarità strutturali e simboliche di questa commedia. La *Pace* si presenta infatti come una sorta di 'ibrido' a metà strada tra i due modelli di *Acarnesi* e *Lisistrata*. Da un lato essa presenta una struttura drammaturgica fondata sul ruolo centrale e taumaturgico del protagonista, che, come Diceopoli e come poi il Pisetero degli *Uccelli*, ha i tratti dell'eroe etico egocentrico. Tuttavia l'egocentrismo di Trigeo è molto meno accentuato di quello dei suoi colleghi Diceopoli e Pisetero, per una serie di ragioni che vale la pena di passare in rassegna.

<sup>17</sup> Una discussione aggiornata sul background storico della commedia in Storey 2019: 39-59.



La principale è il carattere inclusivo del progetto di Trigeo: la pace è un'esigenza universale, e il testo riconosce in più punti la necessità di un'azione condivisa per la sua realizzazione, a cominciare dalle preoccupazioni di Trigeo per tutte le città (v. 63: τὰς πόλεις, «le città»), fino alla richiesta di aiuto, metateatrale e generalizzata, per liberare la Pace dalla sua prigionia, che si conclude su un tono di esortazione dionisiaca a un momento festivo condiviso (*Pax* 296-300):

Ἄλλ', ὦ γεωργοὶ κάμποροι καὶ τέκτονες  
καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι  
καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἴτ', ὦ πάντες λεῶ,  
ὥς τάχιστ' ἄμας λαβόντες καὶ μοχλοὺς καὶ σχοινία·  
νῦν γὰρ ἡμῖν ἀρπάσαι πάρεστιν ἀγαθοῦ δαίμονος.

Contadini, mercanti, falegnami, artigiani, stranieri residenti e non, abitanti delle isole, venite qui tutti quanti, presto, prendete zappe, sbarre, corde, adesso possiamo proprio portarcelo a casa con un bel brindisi al buon genio!

Questa inclusività, e il carattere universale dell'azione alla base del dramma, rendono la *Pace* molto più simile a *Lisistrata* che agli *Acarnesi*. Tuttavia la differenza a mio giudizio più importante è un'altra, e riguarda la dimensione simbolica del progetto nel suo insieme: *Acarnesi* e *Lisistrata* sono accomunati dal fatto che in essi la pace viene realizzata da un'azione umana, che parte da un'intuizione politica di un singolo individuo ma si estende poi a una strategia che coinvolge una collettività parziale (negli *Acarnesi*) o universale (in *Lisistrata*). Nella *Pace* invece il prolungamento e la cessazione della guerra vengono determinate su un piano metafisico, cioè da un'azione divina rispetto alla quale le decisioni degli uomini appaiono secondarie. Non a caso questo dramma dà grandissimo rilievo alla dimensione allegorica e religiosa, introducendo Pace e Guerra come personificazioni divine, cui si aggiungono le divinità olimpiche (Zeus ed Ermete *in primis*) nonché altre figure allegoriche di contorno (come Πόλεμος e Κυδοιμός, le personificazioni della guerra e del tumulto). Ne consegue che, mentre l'idea comica in *Acarnesi* e in *Lisistrata* riguarda una strategia politica che modifica il comportamento dei soggetti impegnati nelle ostilità, nella *Pace* essa consiste in qualcosa di molto più circoscritto: un'ingegnosa macchinazione per salire al cielo e chiedere spiegazioni e aiuto alla divinità suprema (vv. 66 sgg.). Una volta saputo da Ermete che la dea Irene, personifica-

zione della pace, è stata imprigionata da Polemos in una grotta, l'unica cosa da fare è liberarla. Ma anche questa parte dell'azione viene intrapresa sotto la diretta supervisione del dio Hermes; così si esprime il Coro ai vv. 428-9: σὺ δ' ἡμῖν, ὦ θεῶν σοφώτατε, | ἅττα χρὴ ποεῖν ἐφεστῶς φράζε δημιοργικῶς, «E tu, il più sapiente degli dei, staccici vicino e dacci istruzioni precise su cosa dobbiamo fare». Trigeo chiede poi aiuto a vari popoli e soggetti sociali, ricevendolo infine solo dai contadini (vv. 508 sgg.). Nella *Pace*, insomma, la progettualità umana è sì importante, ma appare come relegata a una sorta di ruolo subalterno rispetto alle dinamiche che si giocano in cielo e sullo scacchiere politico.

Questo "depotenziamento" dell'eroismo comico si apprezza ancora una volta confrontando analoghe scene di esclusione in *Acarnesi* e *Pace*: nella prima commedia l'eroe esclude i suoi nemici dallo spazio in cui la pace si realizza manifestando tutti i suoi effetti benefici; chi rimane fuori resta fuori dove sono pianto e stridore di denti, perché escluso dal luogo fatato dove si concentrano l'agricoltura e i commerci, e dove quindi abbondano le gioie del cibo, del vino e della festa (si consideri, tra molti esempi, come Diceopoli rifiuti di concedere anche solo briciole a Lamaco che gli manda un servo per chiedere di acquistare qualche derrata per far festa a sua volta: vv. 959-70). Nella *Pace*, invece, le scene di esclusione vengono sì mantenute nel loro luogo drammaturgicamente deputato, cioè dopo che il progetto comico si è compiuto, ma risultano di fatto molto più blande. Il finale ruota intorno alle nozze di Trigeo stesso con Opora, la dea del raccolto, e al banchetto che celebra l'unione. Prima del *kōmos* finale Trigeo respinge l'indovino Ierocle, topica figura di parassita interessato alle carni del sacrificio, e i mercanti d'armi. Ma questi ultimi vengono respinti non con la forza, bensì con offerte commerciali inadeguate (sarà l'economia della pace a rendere obsoleti i loro commerci: vv. 1210 sgg.). A banchetto già in corso, poi, il figlio di Lamaco verrà bonariamente redarguito in base ai contenuti delle sue canzoni (e si tratta comunque di uno dei παῖδιά ... τῶν ἐπικλήτων, «figli degli invitati al banchetto», vv. 1265-6). Il trionfo dell'eroe non si riverbera più nella creazione di un microcosmo privilegiato e separato, ma si esprime semplicemente in un banchetto universale che celebra la felicità universalmente ritrovata. Il pacifismo della *Pace*, insomma, presenta una forma ibrida tra gli estremi di *Acarnesi* e *Lisistrata*, una in cui gli opposti non continuano a farsi la guerra, né

si abbracciano per godere insieme della pace come eros. Le innegabili debolezze poetiche della commedia del 421 dipendono in parte proprio dalla combinazione di modelli drammaturgici fortemente alternativi e difficili da conciliare completamente – un modello centrato sull’eroismo etico egocentrico e uno sorretto invece da un atteggiamento eterocentrico e più inclusivo.

Se volessimo definire con un solo concetto il discorso pacifista della *Pace*, potremmo senz’altro parlare di un discorso “epidittico”: a fronte di circostanze storiche che hanno reso nuove proposte strategiche meno impellenti, la struttura del dramma risponde allentando la dimensione deliberativa, fortissima sia in *Acarnesi* che in *Lisistrata*, in favore di quella celebrativa. Negli altri due drammi, invece, la pace è l’obiettivo di una pervicace, coraggiosa proposta politica, che si manifesta in modi opposti: competitiva, antagonistica, esclusiva nel dramma del 425, collettiva, correttiva e inclusiva nella commedia femminile del 411. Ecco perché in questo studio mi è sembrato opportuno parlare di una sorta di “dialettica” del pacifismo: perché a un pacifismo che sembra quasi una guerra sotto mentite spoglie (la “tesi” di *Acarnesi*) fa da contraltare un progetto che vede nella pace un bene inclusivo, possibile solo se nel suo godimento è coinvolto pienamente anche il “nemico”. Del resto la polarizzazione di questi due modi di intendere la pace può ben essere considerata come la formulazione di una dicotomia rispetto alla quale il pacifismo della *Pace* rappresenta un compromesso, un punto intermedio, una vera e propria “sintesi” dialettica. Se in *Acarnesi* la pace è ancora un bene esclusivo, goduto da pochi eletti a scorno degli esclusi, e in *Lisistrata* la pace è un bene inclusivo, di cui è possibile godere solo nella recuperata armonia con la parte avversa (non tanto Sparta quando i maschi), nella *Pace* la pace si presenta finalmente come un bene “non esclusivo”, di cui ciascuno può godere autonomamente e liberamente, senza che il suo godimento diminuisca in nulla la felicità di tutti gli altri (v. 1317: καὶ πάντα λαὸν συγχαίρειν καὶ πικελεύειν, «che tutto il popolo si unisca al tripudio e alla mia gioia»).

ALESSANDRO GRILLI  
Università di Pisa  
alessandro.grilli@unipi.it

## Riferimenti bibliografici

- Ahearn L.M., *Agency*, «Journal of Linguistic Anthropology» 9.1, 1999, 12-5; rist. in Duranti A. (ed.), *Key Terms in Language and Culture*, Blackwell, Oxford 2001; tr. it. A. Perri, S. Di Loreto, *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Meltemi, Roma 2002, 18-23.
- Auffarth C., *Ritual, Performanz, Theater: Die Religion der Athener in Aristophanes' Komödien*, in Bierl A., Lämmle R., Wesselmann K. (eds.), *Literatur und Religion, 1. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, De Gruyter, Berlin-New York 2007, 387-414.
- Bachtin M.M., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1965; tr. it. M. Romano, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979.
- Bandura A., *Social Cognitive Theory: An Agentic Perspective*, «Asian Journal of Social Psychology» 2, 1999, 21-41.
- Bierl A., *Der Chor in der Alten Komödie: Ritual und Performativität*, München-Leipzig, K.G. Saur, 2001; Eng. tr. A. Hollmann, *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy*, Harvard University Press, Cambridge MA 2009.
- Bowie A.M., *The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians*, «Classical Quarterly» 32, 1982, 27-40.
- Bowie A.M., *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Carrière J.-C., *Le carnaval et le politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Les Belles Lettres, Paris 1979.
- Cassio A.C., *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Liguori, Napoli 1985.
- Cornford F.M., *The Origin of Attic Comedy*, Edward Arnold, London 1914; rist. Cambridge University Press, Cambridge 1934 [repr. with introduction by J. Henderson, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993; tr. it. P. Ingrosso, *L'origine della commedia attica*, Argo, Lecce 2007].
- Dell'Aversano C., *Fenomenologia del corpo comico. Il grottesco di Bachtin e la commedia di Aristofane*, «Maia» 68.3, 2016, 766-82.
- Dobrov G.W., *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Dover K.J., *Aristophanic Comedy*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1972.
- Edmunds L., *Aristophanes' Acharnians*, «Yale Classical Studies» 26, 1980, 1-41.

- Edwards A.T., *Historicizing the Popular Grotesque: Bakhtin's Rabelais and His World and Attic Old Comedy*, in Scodel R. (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1993, 89-118; rist. in Branham R.B. (ed.), *Bakhtin and the Classics*, Northwestern University Press, Evanston 2002, 27-55.
- Fisher N.R.E., *Multiple Personality and Dionysiac Festivals: Diaepolis in Aristophanes' Acharnians*, «Greece & Rome» 40, 1993, 31-47.
- Foley H.P., *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, «Journal of Hellenic Studies» 108, 1988, 33-47.
- Giangrande G. *The Origins of Attic Comedy*, «Eranos», 61, 1963, 9-24.
- Goldhill S., *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Grilli A., *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, ETS, Pisa 1992.
- Grilli A., *Forme del gamos comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», 10-11, 2020-2021, 141-224.
- Grilli A., *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, ETS, Pisa 2021.
- Hannah, Patricia A. *Eirēnē: Ancient Greek Goddess and Concept of Peace*. In *Visions of Peace*. Routledge, London-New York 2016. 11-28.
- Hardwick L., *Lysistratas on the Modern Stage*, in Stuttard D. (ed.), *Looking at Lysistrata: Eight Essays and a New Version of Aristophanes' Provocative Comedy*, Bristol Classical Press, London 2010, 80-9.
- Klein E., *Sex and War on the American Stage: Lysistrata in performance 1930-2012*, Routledge, London-New York 2014.
- Landfester M., *Geschichte der griechischen Komödie*, in Seeck G. (ed.), *Das griechische Drama*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979, 354-400.
- Lombardi Vallauri L., *Corso di filosofia del diritto*, Cedam, Padova 1981 (2012<sup>2</sup>).
- MacDowell D.M., *The Nature of Aristophanes' Acharnians*, «Greece & Rome» 30, 1983, 143-62.
- MacDowell D.M., *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford University Press, Oxford 1995.
- Mazon P., *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Hachette, Paris 1904.
- Moellendorff P. von, *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Gunter Narr, Tübingen 1995.



- Morosi F., *Lo spazio della commedia. Identità, potere e drammaturgia in Aristofane*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2021.
- Nelson S., *Aristophanes and His Tragic Muse. Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*, Brill, Leiden-Boston 2016.
- Newiger H.-J., *Krieg und Frieden in der Komödie des Aristophanes*, in Vourveris, Skiadas 1975, 175-94; rist. in Newiger H.-J. (ed.), *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, M&P Verlag, Stuttgart 1996, 314-29; Eng. tr. C. Radford, *War and Peace in the Comedy of Aristophanes*, in Henderson J. (ed.), *Aristophanes: Essays in Interpretation*, «Yale Classical Studies» 26, Cambridge University Press, Cambridge 1980, 219-37 (= Segal E. ed., *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford University Press, Oxford-New York 1996, 143-61).
- Paduano G. (ed.), *Aristofane. Lisistrata*, Rizzoli BUR, Milano 1981.
- Paduano G., *L'individuo e la polis*, in Lauriola R. (ed.), *Aristofane. Acarnesi*, Rizzoli BUR, Milano 2008, 5-37.
- Panagiotarakou E., *Peace and Gendered Agricultural Festivals in Aristophanes' Acharnians*, «Logeion. A Journal of Ancient Theatre» 5, 2015, 161-82.
- Parker L.P.E., *Eupolis or Dicaeopolis?*, «Journal of Hellenic Studies» 111, 1991, 203-8.
- Pellegrino, Matteo. *Aristofane, Acarnesi 1097-1142: aria di guerra e aria di baldoria*. «Aufidus» 19, 1993, 43-61.
- Pickard-Cambridge A.W., *Dithyramb: Tragedy and Comedy* [1927], 2nd edn. revised by T.B.L. Webster, Oxford University Press, Oxford 1962.
- Platter C., *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007.
- Raaflaub, Kurt A. *Conceptualizing and theorizing peace in ancient Greece*. «Transactions of the American Philological Association». Vol. 139. No. 2. Johns Hopkins University Press, Baltimore 2009, 225-50.
- Raaflaub, K.A., «Greek Concepts and Theories of Peace», in *Peace in the Ancient World*, Wiley, Hoboken (NJ) 2016, pp. 122-157.
- Rau P., *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, C.H. Beck, München 1967.
- Reckford K.J., *Aristophanes' Old-And-New Comedy*, vol. 1: *Six Essays in Perspective*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1987.
- Revermann M., *On Misunderstanding the Lysistrata, Productively*, in Stuttard D. (ed.), *Looking at Lysistrata: Eight*

- Essays and a New Version of Aristophanes' Provocative Comedy*, Bristol Classical Press, London 2010, 70-9.
- Riu X., *Dionysism and Comedy*, Rowman and Littlefield, Lanham 1999.
- Rose, Karen C.; Anastasio, Phyllis A., *Entitlement is about 'others', narcissism is not: Relations to sociotropic and autonomous interpersonal styles*. «Personality and Individual Differences». 59, 2014, 50-53.
- Rösler W., Zimmermann B., *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Levante, Bari 1991.
- Ruffell I., *The World Turned Upside-Down: Utopia and Utopianism in the Fragments of Old Comedy*, in Harvey D., Wilkins J. (eds.), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, Duckworth, London 2000, 473-506.
- Ruffell I., *Utopianism*, in Revermann M. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, 206-21.
- Sacks H., *Lectures on Conversation*, ed. by G. Jefferson, E. Schegloff, 2 voll., Blackwell, Oxford 1992.
- Sommerstein, A.H., *Die Komödie und das "Unsagbare"*, in: A. Ercolani (ed.), *Spoudaiogeloion: Formen und Funktionen der Verspottung in der aristophanischen Komödie*. J.B. Metzler, Stuttgart 2002, 125-145.
- Sommerstein, Alan H. *Harassing the satirist: the alleged attempts to prosecute Aristophanes*. In *Free Speech in Classical Antiquity*. Brill, Leiden 2004, 145-174.
- Spencer, Vicki A. e Takashi Shogimen (eds). *Visions of Peace: Asia and the West*, Routledge, London-New York 2014.
- Storey, Ian Christopher. *Aristophanes: Peace*. Bloomsbury Academic, London 2019.
- Twenge, Jean M.; Campbell, W., Keith. *The Narcissism Epidemic: Living in the Age of Entitlement*. 2009.
- Whitman C.H., *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard University Press, Cambridge MA 1964.
- Wiederhold A.M., Field-Springer K., *Embodying Imperfect Unity: Womanhood and Synchronicity in Anti-War Protest*, «Journal of Gender Studies», 24.2, 2015, 147-69.
- Winkler M.M., *Aristophanes in the Cinema; or, the Metamorphoses of Lysistrata*, in Olson S.D. (ed.), *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, 894-944.
- Zieliński T., *Die Gliederung der altattischen Komödie*, B.G. Teubner, Leipzig 1885.