

ANGELA M. ANDRISANO

Due donne anonime e la corifea sulla scena delle Ecclesiazuse di Aristofane (vv. 1-284)

1. L'edizione del testo teatrale: il prologo delle Ecclesiazuse

Cercherò di mostrare in questa sede come nel tentativo illusorio di ricostruzione di uno spettacolo antico si debba partire dall'analisi filologica e drammaturgica del relativo testo teatrale: un reperto che è passato per molte mani e che molto probabilmente è diverso dalla partitura usata in occasione della prima messinscena¹. A questa prima consapevolezza ne va accostata un'altra: il testo verbale è per noi deonorizzato, privato degli altri codici comunicativi che lo integravano (musica, canto, danza, allestimento scenico, arte attoriale etc.). Lo spettacolo viene oggi notoriamente chiamato testo spettacolare² quando se ne vogliono identificare la struttura e la funzione di ogni codice comunicativo.

Due parole innanzitutto sulla commedia che utilizzerò per mostrare quale debba essere – credo – la lettura di un testo per la scena che ci viene da lontano e come al tentativo di interpretazione vada accompagnata contestualmente la verifica del ritmo del testo, della costruzione dei dialoghi, delle funzioni dei personaggi e così via: la ricerca, cioè, di un'identità perduta che l'edizione critica si affanna a ricostruire. Le *Ecclesiazuse* hanno goduto di molta attenzione. Il lavoro sul testo ha prodotto soluzioni spesso divergenti, in particolare per l'annosa questione che riguarda l'attribuzione delle battute³: una questione che diventa cruciale in questa commedia che presenta in scena numerosi personaggi anonimi.

Il prologo (vv. 1-284), in cui, come in una *ouverture*, tutte le tematiche svolte durante lo spettacolo sono anticipate, mostra in scena la protagonista Prassagora, due compagne che sopraggiungono all'appuntamento concordato, lo stuolo delle altre donne guidate da una corifea. Le donne – come è noto – hanno deciso alle feste Scire di prendere il potere della città, stanche del malgoverno ateniese: si travestiranno da uomini (vv. 73-5)⁴, andranno all'assemblea e

¹ Per alcune considerazioni sulla tradizione dei testi aristofanei, si veda ANDRISANO (in corso di stampa). Il testo di riferimento per ogni citazione aristofanea è quello di WILSON (2007), anche quando non se ne condivide l'attribuzione delle battute. Verrà segnalata in nota ogni eventuale variazione.

² Si veda DE MARINIS (2003², 32; 2007, 262-4 = 2008, 13-24).

³ I *personarum nomina* non sono notoriamente indicati nei manoscritti se non tardivamente. Gli apparati rivelano tradizioni divergenti anche nell'uso degli stessi segni diacritici, di cui si può talvolta discutere l'arbitrarietà o, ad una attenta analisi drammaturgica, lamentare l'assenza. HENDERSON (1987a, LIX-LXIX: LXIX) nell'introduzione all'edizione di *Lisistrata* avvertiva l'importanza di segnalare «the attribution of words to speakers because we cannot be sure that none of them at all derives from Ar. himself». Ricordava come la questione, assai rilevante per la storia del testo, sia compito tradizionale dell'editore.

⁴ Prassagora osserva compiaciuta che le decisioni hanno avuto corso e che le donne sono fornite degli attributi maschili necessari al travestimento: scarpe spartane, bastoni, mantelli maschili (vv. 74s. Λακωνικὰς γὰρ ἔχετε καὶ βακτηρίας / καὶ θαϊμάτια τᾶνδρεῖα, καθάπερ εἶπομεν). Come nota Sommerstein *ad l.* citando *Vesp.* 33, i bastoni alluderebbero ad un travestimento da vecchi, ma in realtà Prassagora in assemblea sarà considerata da Cremete (vv. 427s.) εὐπρεπῆς νεανίας / λευκός τις. Lo studioso giudica solo apparente la contraddizione, evincendo che evidentemente l'uso del bastone dovesse essere prerogativa di uomini «of a broader age range when attending the Assembly». Io credo che la

convinceranno i cittadini accorsi sulla Pnice per via del triobolo⁵, e non più per passione politica, che la cosa migliore sia dare il governo a chi mostra ogni giorno di saper amministrare una casa. Prassagora confida nella riuscita dell'impresa anche per via dell'insensato amore delle novità che affligge gli Ateniesi (vv. 218-20):

Πρ. ... ἡ δ' Ἀθηναίων πόλις,
εἰ τοῦτο χρηστῶς εἶχεν, οὐκ ἂν ἐσφύζετο,
εἰ μὴ τι καινὸν ἄλλο περιηγάζετο⁶.

Prassagora: [...] la città di Atene, anche se le cose andassero magnificamente, non troverebbe ancora salvezza – questa la convinzione! – a meno di non escogitare a tutti i costi qualcosa di nuovo!

Una delle questioni ancora aperte riguarda la distribuzione delle battute di questa importante sezione della commedia, di cui tenteremo di ricostruire il ritmo dialogico, vagliando le scelte dell'ultima edizione oxoniense (Wilson 2007)⁷: se gli interventi della protagonista si lasciano

questione sia un po' più complessa e riguardi l'aspetto scoptico di tale travestimento: in questa commedia il coro non attacca direttamente i politici, sembra aver perso la funzione scoptica originaria (cf. TREU 1999, 163-7), ma in realtà si servirà di un codice tutto gestuale e corporeo per mimare le movenze e gli atteggiamenti dei *neaniskoi* (si veda al proposito ORFANOS 2011), di quei giovani oratori emergenti elegantemente calzati tramite *lakonikai* che forse avranno fatto uso del bastone per acquisire autorevolezza (cf. v. 150). Il riferimento alle scarpe lungo la commedia prevede anche il ricorso alle semplici *embades* (vv. 314, 507, 633, 850). Perciò quando Prassagora le connota come "spartane", evocandone l'eleganza, provocherà il riso del pubblico: si tratterà di un'iperbole contrastante con la realtà del travestimento. Ma si sa, in ogni scena di teatro le cose basta nominarle perché esistano con la complicità del pubblico. Venendo invece ai bastoni, il nostro passo e i versi seguenti (vv. 76-81), in cui Prassagora scherza con lo *skytalon* di Lamio, capace di «pascolare il popolino» (βουκολεῖν τὸν δῆμιον, per cui cf. LEE 1985, 227 e ora ANDRISANO (in corso di stampa), traducono secondo metafora il sogno scoptico del servo Sosia che sulla Pnice vedeva sedute in assemblea delle pecore, arringate da una balena con voce tonante (*Vesp.* 31-3 ἔδοξε μοι περὶ πρῶτον ὕπνον ἐν τῇ Πυκνὶ / ἐκκλησιάζειν πρόβατα συγκαθήμενα, / βακτηρίας ἔχοντα καὶ τριβώνια): una volta ancora e secondo modalità non troppo diverse dal passato, Aristofane attacca nelle *Ecclesiazuse*, come già nelle *Vespe* per bocca di Socrate, non solo figure istituzionali, giudici o politici che siano, ma anche la dabbenaggine del popolo di "pecoroni", incapace di contrastare i raggiri demagogici (vedi anche contro il popolo i vv. 205ss.). Per il significato del travestimento in riferimento alla dialettica *oikos/polis* si veda anche più recentemente COMPTON-ENGLE 2005.

⁵ Per un profilo aggiornato del *komodoumenos* Agirrio, il politico che aveva riportato i cittadini in assemblea con l'istituzione del triobolo, si veda Sommerstein *ad v.* 102.

⁶ Preferisco in questo caso la lezione dei codici alla sistemazione di Wilson (... ἡ δ' Ἀθηναίων πόλις, / εἰ ποῦ τι χρηστῶς εἶχεν, οὐκ ἐσφύζετο, / εἰ μὴ τι καινὸν <γ> ἄλλο περιηγάζετο), che accoglie ποῦ τι di Dobree, corregge ἐσφύζετο dei codd. (v. 219), integra γε al v. 220, e rinvio di conseguenza alle convincenti osservazioni di Sommerstein *ad l.*, che discute condivisibilmente la proposta di WILSON (1976, 13), avanzata nella recensione all'edizione di USSHER (1973). Sommerstein opta per il valore passivo piuttosto che medio di σφύζομαι e giudica superflua l'integrazione di γε: «the transmitted text, without *ge*, is least unsatisfactorily understood to mean that the Athenians "would be <sure they were> not on the way to being safe, if they weren't" making some innovation; but the words in angled brackets are not easy for a hearer to supply». Per il motivo della σωτερία che «nell'orazione di Prassagora [...] può significare soltanto una cessazione vantaggiosa e onorevole della guerra» contro Sparta, si veda Vetta *ad vv.* 202s. Secondo lo studioso il riferimento alle possibilità di salvezza dovevano riguardare «le trattative di pace avviate dagli Spartani proprio nei mesi in cui Aristofane componeva la commedia (prima o seconda metà del 392)». Sulla stessa linea SOMMERSTEIN (1998, 2-6).

⁷ Non rimanderò se non occasionalmente alle edizioni precedenti: è infatti facile verificare come le attribuzioni delle battute ai personaggi minori del prologo (Donna A, B e corifea), oltre a dipendere pedissequamente dai manoscritti per quel che riguarda l'interlocuzione, non sono quasi mai frutto di un'analisi volta a rintracciare l'*ethos* o la funzione del personaggio stesso, anche se le tre donne menzionate si presentano in scena come figure diverse e non intercambiabili, se non a proposito di qualche battuta genericamente comica. Si veda eccezionalmente le riflessioni di Vetta *ad vv.* 76-8, che tuttavia non sempre rimane fedele alle proprie indicazioni di metodo. Per il linguaggio dei personaggi aristofanei e a proposito del «compromesso fra la convenzione e il naturalismo» rinvio a DOVER (1976, 369).

chiaramente riconoscere, non ugualmente facile è attribuire le battute a quelle che chiameremo Donna A e Donna B, nonché alla corifea, la cui funzione non è stata adeguatamente identificata nelle ultime edizioni e a cui vanno con buona probabilità restituite alcune battute⁸. Il fatto che il ruolo del coro appaia in questa commedia fortemente ridimensionato, non deve pregiudicarne la funzione. Se il coro agirà su diretto ammonimento della protagonista, sarà tuttavia la corifea (vv. 285-9) a guidarne i passi della straordinaria uscita e successivamente dell'epiparodo (vv. 478-82). Inoltre va per lo meno ricordato come la relativa partitura verbale, che in questa commedia appare ridimensionata, non escluda significativi interventi spettacolari (di sola danza?) là dove i manoscritti inseriscono semplicemente la sigla *chorou* a segnalare l'intervento del coro⁹.

Infine non si deve dimenticare che i primi editori alessandrini di Aristofane avevano a che fare con un testo che trattavano come un testo letterario *tout court*, e solo occasionalmente come un testo per la scena, non sappiamo se e come ancora rappresentato a quell'epoca¹⁰. Non hanno avuto, con tutta evidenza, la preoccupazione di immaginare lo spettacolo originario – come d'altronde suggeriva Aristotele al poeta tragico (*Poet.* 1455a 22s.) – nella difficile operazione di ricostruire l'identità del testo. Il lavoro di revisione di questo prologo, dunque, porterà in alcuni casi anche ad ipotizzare cambio di battuta nonostante l'assenza di segni diacritici nei manoscritti, i quali, del resto, come abbiamo già specificato, non risaliranno *recta via* al commediografo.

2. *Ethe* e funzioni dei personaggi anonimi: la prima sezione del prologo (vv. 1-109)

Oltre al monologo di apertura con cui Prassagora entra in scena al buio con una lucerna in mano, alla protagonista sono affidati inequivocabilmente altri corposi interventi o semplici battute di risposta, in linea con una strategia comunicativa che non è difficile ricostruire. Più difficile assegnare le battute ai personaggi di contorno. Ho restituito alla corifea i vv. 82-5 (si veda n. 8), attribuiti a Prassagora nell'edizione di Wilson, e ho invece affidato a Prassagora i vv. 86s., secondo Wilson attribuibili alla Donna A¹¹.

⁸ Si veda ANDRISANO (in corso di stampa) per una serie di questioni che in questa sede non riprenderemo, a partire dalle modalità di segnalazione del cambio di battuta nei manoscritti. Come pure per l'identificazione delle funzioni dei personaggi anonimi (Donna A e Donna B) e per l'analisi delle prime rispettive battute volte a segnalarne l'*ethos* (vv. 35-40, 54-6), nonché per l'interlocuzione dei vv. 79-89 in cui alla corifea vengono restituiti i vv. 82-5, cui risponde Prassagora (vv. 86s.). Questa sistemazione consente di non correggere il v. 86 (viene accolto da Wilson il *γε* di Meineke in luogo del *σε* dei codd.), mantenendo il testo tradito che acquista una nuova ragion d'essere. Alla corifea piuttosto che al coro vanno altresì assegnati i vv. 43ss.

⁹ Un elemento che non mi appare qualificante per stabilire una perdita di identità della commedia aristofanea a favore di caratteristiche tipiche della commedia di mezzo. Si vedano al proposito PERUSINO (1987, 64ss. e 1989, 49s.) e ora SILK (2000, 11). Condivisibile a questo proposito mi appare la recente posizione di PLATTER (2007, 29, 180).

¹⁰ Si vedano le esaustive considerazioni di TOSI (1998, 334-6) per i parametri linguistici su cui si basava Eratostene.

¹¹ Rispetto all'ed. di Wilson questo testo mantiene al v. 86 il *σε* dei codd. e modifica – come abbiamo detto – la distribuzione delle battute (vv. 82-8): Κο. ἀλλ' ἄγεθ' ὅπως καὶ τὰπὶ τούτοις δράσομεν, / ἕως ἔτ' ἐστὶν ἄστρα κατὰ τὸν οὐρανόν, / ἠκκλησία δ', εἰς ἣν παρεσκευάσμεθα / ἡμεῖς βαδίζειν, ἐξ ἕω γενήσεται. / Πρ. νῆ τὸν Δί', ὥστε δεῖ σε καταλαβεῖν ἔδρας / ὑπὸ τῷ λίθῳ τῶν πρυτάνεων καταντικρῦ (Corifea: «Avanti, facciamo anche il resto finché ci sono ancora le stelle in cielo! Noi siamo pronte e l'assemblea comincia all'alba». Prassagora: «Per Zeus,

Tenterò ora di articolare le battute delle donne A e B¹², di cui ho individuato l'*ethos* attraverso il diverso comportamento linguistico. La Donna A si mostra simile a Prassagora nell'intraprendenza e nella comica "serietà" con cui si butta a capofitto nell'impresa (ed è forse questo il motivo che spiega l'articolazione suggerita da Wilson). È una donna carnale le cui battute fanno spesso riferimento alla sessualità, mentre la Donna B evoca estemporaneamente il cibo, alternativo ingrediente di natura biotica, che riveste un ruolo altrettanto centrale nella commedia antica. Questa seconda donna, più remissiva, ma caustica all'occorrenza, interpreta con rassegnato disincanto la propria vocazione gregaria. È in base alle ragioni del testo, che lascia intravedere questi indizi, utili al riconoscimento delle due figure, che mi muoverò a saggiare le scelte di Wilson. Ma ci sono anche le ragioni della scena da non sottovalutare: dobbiamo immaginare che Donna A e Donna B prendano la parola a seconda dei rispettivi elementari caratteri, rispettando un'alternanza che dovrebbe dare simile spazio di intervento a tutte e due secondo un andamento agile¹³, necessario al coinvolgimento del pubblico. È difficile pensare che una delle due taccia per troppo tempo.

Condivido fino al v. 71 la sistemazione di Wilson. Mi limito ad alcune osservazioni in merito alla strategia drammaturgica che Aristofane adotta per coinvolgere gli spettatori nella vicenda paradossale e surreale. Il primo lungo monologo di Prassagora, che entra in scena quando è ancora notte, presenta un ampio spettro di livelli comunicativi (vv. 1-29): 1) la presenza di una iniziale sezione parodica che si concretizza in un immediato dialogo con la tragedia (euripidea, naturalmente!) attraverso l'invocazione altisonante alla lucerna, un sorta di sole privatissimo che assiste le donne durante le pratiche amorose (vv. 1-13), nonché durante le sortite in dispensa per il vino (vv. 14-6); 2) la menzione di un progetto, concepito alle Scire, ma non illustrato nei dettagli per coinvolgere la curiosità del pubblico; 3) l'anticipazione delle coordinate spazio-temporali dell'azione progettata che si svolgerà nello spazio extrascenico (v. 21)¹⁴: l'assemblea si tiene all'alba e bisogna per tempo occupare i posti; 4) la manifestazione di un'ansia crescente per il mancato arrivo delle compagne e contestualmente l'annuncio del travestimento che si realizzerà di lì a poco (e dunque l'annuncio di una scena di teatro nel teatro) con il riferimento alla sottrazione dei mantelli ai mariti e alla confezione di barbe posticce (vv. 24-7*in.*); 5) l'allusione, attraverso un

bisogna occupare i posti sotto la tribuna dei pritani, proprio di fronte!»).

¹² Nell'articolazione delle battute tra Donna A e Donna B i manoscritti non ci sono d'aiuto: in quelli più tardi in luogo o in aggiunta alla *paragraphos* appare a volte il *personae nomen* che è semplicemente *gynè*. Nella nuova attribuzione delle battute che mi accingo a proporre, in assenza di indicazione al proposito, si dovrà intendere che nei mss. esiste almeno la *paragraphos*. Mentre ne segnalerò l'assenza qualora proponga di spezzare un intervento tra due interlocutori, sulla base di un'analisi lessicale, retorica e/o drammaturgica.

¹³ In qualche modo già Aristotele nella *Poetica* affrontava la questione del ritmo dello spettacolo riflettendo sulla necessità di una struttura coesa del testo drammaturgico (1451a 30-6) e sulla conseguente durata dello spettacolo (1451a 7-10), vincolata da necessità extradrammatiche, tuttavia utili al raggiungimento di un buon risultato. Per alcune considerazioni sulla tecnica drammatica aristofanea nelle ultime commedie si veda ENGLISH (2005, 8-13).

¹⁴ Si veda SAID (1997, 358s.) a proposito dello spazio pubblico «subverti» e della «primauté du domestique». Un sovvertimento che va altresì motivato alla luce di una satira feroce nei confronti del popolo di Atene (BARRY 1942).

La Donna B si presenta affannata: è in ritardo perché il marito si è riempito di sardine e ha brontolato tutta la notte²⁰: un ritardo che appare simbolico di un *ethos* estraneo ad iniziative stravaganti, un *ethos* tradizionalmente femminile, conservatore e gregario. La vocazione alla secondarietà è ben visibile nel significativo “anch’io”, un *incipit* di interventi brevi, volti a confermare l’adesione ai preparativi: anche lei (v. 65) non si è depilata per sembrare un uomo, anche lei (v. 71) ha la barba.

E alla domanda di Prassagora se abbiano o meno portato le barbe ecco le risposte delle due compagne, così distribuite condivisibilmente da Wilson (vv. 70s.):

Γυ. α νῆ τὴν Ἐκάτην, καλὸν γ' ἔγωγε τουτονί.
Γυ. β κάγωγ' Ἐπικράτους οὐκ ὀλίγω καλλίονα.

Donna A: Certamente, per Ecate: guarda che bella questa che ho io!

Donna B: Anch’io ce l’ho, non è meno bella di quella... di Epicrate.

Meno coinvolta, ma più ironica, la Donna B si scaglia contro Epicrate, il politico democratico famoso per la sua barba come vuole lo scolio *ad l.* che ne ricorda un appellativo (σακεσφόρος) presente a connotarlo in Platone comico (fr. 130 K.-A.). Una barba che gli copriva il viso a mo’ di scudo, consentendogli di “mascherarsi” o di dissimulare, se la sua carriera politica, ricca di luci e ombre a detta degli oratori (si veda da ultimo Sommerstein *ad l.*), lo vide da democratico radicale passare al pacifismo, arricchirsi in modo sospetto durante la guerra di Corinto, lasciarsi corrompere dal re dei Persiani e subire di conseguenza una condanna a morte.

Prassagora si rivolge quindi alle donne del coro per chiedere se anch’esse sono pronte ed hanno le barbe (v. 72in. ὑμεῖς δ τί φατε; «e voi cosa avete da dire?»). La risposta in *antilabé* verrà piuttosto dalla corifea e non dalla Donna A come vuole Wilson, che si adegua peraltro ad una consolidata tradizione. La battuta è quella di una portavoce che parla a nome del gruppo (v. 72ex. φασί· κατανεύουσι γοῶν, «lo confermano: non vedi che con la testa annuiscono?»), un ruolo acriticamente elogiativo e quindi più funzionalmente corale, che non appare consona alla Donna A, piuttosto protesa ad assumere una funzione vicaria.

La sezione che segue (vv. 73-87) è ancora riservata ai preparativi. Ne ho trattato nel contributo già citato (Andrisano in corso di stampa)²¹ discostandomi da Wilson nella distribuzione delle battute. Come ho ricordato sopra (n. 8), ho rivendicato per la corifea i vv. 82-5 assegnati a Prassagora e ho attribuito a Prassagora i vv. 86s., altrimenti appannaggio della Donna A.

²⁰ Cf. ANDRISANO (in corso di stampa). Per la comica presenza dei piatti di pesce in commedia si veda almeno WILKINS (2000, XVII-XX).

²¹ Ecco la disposizione che propongo (vv. 82-7): Κο. ἀλλ’ ἄγεθ’ ὅπως καὶ τὰπὶ τούτοις δράσομεν, / ἔως ἔτ’ ἐστὶν ἄστρα κατὰ τὸν οὐρανόν· / ἡκκλησία δ’, εἰς ἣν παρεσκευάσαμεθα / ἡμεῖς βαδίζειν, ἐξ ἔω γενήσεται. / Πρ. νῆ τὸν Δί’, ὅστε δεῖ σε καταλαβεῖν ἔδρας / ὑπὸ τῷ λίθῳ τῶν πρυτάνεων καταντικρύ (Corifea: «Avanti, facciamo anche il resto finché ci sono ancora le stelle in cielo! L’assemblea comincia all’alba e noi siamo già pronte ad andare». Prassagora: «Per Zeus, bisogna che tu occupi i posti sotto la tribuna dei pritani, di fronte!»).

Con questi versi Prassagora riformula l'obiettivo già dichiarato nel primo monologo (v. 21 καταλαβεῖν δ' ἡμᾶς ἔδρας): prender posto all'assemblea in posizione strategica.

Ha inizio così la seconda parte del prologo, quella che possiamo definire delle "prove": gli attori di sesso maschile, travestiti da donne²², dovranno ora "provare" a recitare una parte da uomini²³.

Condivido la sistemazione di Wilson fino al v. 109. La Donna B vorrebbe cardare per i suoi bambini (vv. 90ex.-92 νῆ τὴν Ἄρτεμιν / ἔγωγε. τί γὰρ ἂν χεῖρον ἀκροώμην ἄμα / ξαίνουσα; γυμνὰ δ' ἐστὶ μου τὰ παιδία)²⁴, Prassagora la redarguisce (vv. 93-101 ἰδοῦ γέ σε ξαίνουσαν, ἦν τοῦ σώματος / οὐδὲν παραφῆναι τοῖς καθημένοις ἔδει. / οὐκουν καλά γ' ἂν πάθοιμεν, εἰ πλήρης τύχοι / ὁ δῆμος ὦν κᾶπειθ' ὑπερβαίνουσά τις / ἀναβαλλομένη δείξειε τὸν Φορμίσιον; / ἦν δ' ἐγκαθιζώμεσθα πρότεραι, λήσομεν / ξυστειλάμεναι θαϊμάτια· τὸν πώγωνά τε / ὅταν καθῶμεν ὄν περιδησόμεσθ' ἐκεῖ, / τίς οὐκ ἂν ἡμᾶς ἄνδρας ἠγήσαιθ' ὀρώων;): nessun passo falso, nulla che possa rivelare l'identità femminile delle partecipanti all'assemblea! Ben travestite potrebbero essere agevolmente scambiate per uomini. La Donna A esordisce con una battuta scoptica ai danni di Agirrio²⁵ e a sostegno di Prassagora: se ha governato un effeminato, che differenza ci sarà un domani? Conclude la protagonista esprimendo una fiducia iperbolica e comicamente "delirante" nella propria audacia – si veda, al proposito, la sfumatura di eventualità insita nel congiuntivo δυνώμεθ(α) (vv. 105-109):

Πρ. τούτου γέ τοι, νῆ τὴν ἐπιούσαν ἡμέραν,
τόλμημα τολμῶμεν τοσοῦτον οὐνεκα,
ἦν πως παραλαβεῖν τῆς πόλεως τὰ πράγματα
δυνώμεθ', ὥστ' ἀγαθόν τι πράξαι τὴν πόλιν·
νῦν μν γὰρ οὔτε θέομεν οὔτ' ἐλάύνομεν.

Prassagora: Per il nuovo giorno che nasce, è proprio a causa di costui [*scil.* Agirrio], che dobbiamo mettere in campo una simile audacia, per vedere se mai ci riesce di succedere al

²² Si veda USSHER (1969) per alcune osservazioni sullo «stage-play» e sulla ricostruzione della scena. Non condividiamo tuttavia la distribuzione delle battute tra personaggi anonimi e corifeo.

²³ In realtà anche per via del colorito pallido, caratteristica tutta femminile, che le donne condividono con i ciabattini (vv. 385s.), con chi, cioè, in città lavora al chiuso, le donne daranno l'impressione di essere come quei *neaniskoi*, cui peraltro assomigliano nei comportamenti. Li chiama in causa sprezzantemente Prassagora non senza autoironia (vv. 112ss. per cui vedi *infra*). Attraverso la paradossale strategia del travestimento femminile Aristofane si prende gioco dei giovani oratori rampanti del momento, tacciandoli di effeminatezza. Si veda al proposito ORFANOS (2011 = 1994).

²⁴ Per alcune osservazioni sul linguaggio di questa Donna, si veda NIEDDU (2001, 213-5 e n. 77). Se la «caratterizzazione» che ne deriva è «apparentemente stereotipata e superficiale», tuttavia in questo caso risulta avere funzione distintiva nei confronti dell'altra Donna anonima, tratteggiata in modo altrettanto comico, ma diverso.

²⁵ Si tratta dei vv. 102-104 (Γν. α Ἄγύρριος γοῦν τὸν Προνόμου πώγων' ἔχων / λέληθε· καίτοι πρότερον ἦν οὔτος γυνή / νυνὶ δ' - ὀρᾶς; -, πράττει τὰ μέγιστ' ἐν τῇ πόλει, «Agirrio, pur con la barba di Pronomo, è passato inosservato. Eppure prima era una Donna! E ora, guarda un po', in città ha un potere grandissimo»). Per il gioco sulla barba di Pronomo, un politico non identificato e probabilmente di nessun rilievo, tanto da consentire una veloce ascesa con conseguente veloce "virilizzazione" di Agirrio, si veda Sommerstein *ad l.* e per il profilo dell'effeminato quanto potente uomo politico ancora Sommerstein *ad v.* 102.

governo della città e per la città realizzare qualcosa di buono: ora non andiamo avanti né a vela né a remi.

Preso il governo, qualcosa di buono si potrà fare rispetto all'immobilismo del presente. Questa situazione, che prelude ad un'azione scenica²⁶, al farsi cioè dello spettacolo, viene prospettata dalla protagonista in modo rudimentale, quanto facilmente comprensibile dal pubblico, attraverso una metafora nautica a sfondo sessuale (οὔτε θέομεν οὔτ' ἐλάνομεν), puntualmente segnalata nei commenti²⁷. Questa ipotesi, avanzata con cautela da Vetta, credo possa trovare maggior conforto, analizzando l'intera struttura del testo drammaturgico, la cui coesione andrebbe sottolineata a fronte delle accuse di episodicità della trama della commedia²⁸. La metafora in questione, infatti, sottratta da Prassagora all'interlocutrice – la Donna A l'aveva utilizzata a proposito dell'"attivismo" del marito marinaio (v. 39) – troverà una sorta di reificazione scenica nella seconda parte della commedia, quando si realizzerà il programma politico delle donne²⁹ e le cose cambieranno... in peggio, secondo una visione grottesca, che è forse errato definire distopica³⁰: né utopia né distopia nel gioco coinvolgente e catartico di uno spettacolo in cui il pubblico ha un ruolo attivo. Sulla scena si vedranno gli esiti di una nuova libertà sessuale, tuttavia sottoposta ad un discutibile criterio di equità. Si tratterà di quel «qualcosa di buono» che le congiurate riusciranno a realizzare concretamente, *et pour cause*, nello spazio e nel tempo dello spettacolo.

Le prove dell'assemblea (vv. 110-240)

Ma veniamo alla sezione seguente (vv. 110-5) secondo la sistemazione di Wilson:

Γυ. α	καὶ πῶς γυναικῶν θηλύφρων ξυνουσία δημηγορήσει;
Πρ.	πολὺ μὲν οὖν ἄριστα πού. λέγουσι γὰρ καὶ τῶν νεανίσκων ὅσοι πλείστα σποδοῦνται, δεινοτάτους εἶναι λέγειν· ἡμῖν δ' ὑπάρχει τοῦτο κατὰ τύχην τινά.
Γυ. α	οὐκ οἶδα· δεινὸν δ' ἐστὶν ἢ μὴ μπειρία.

²⁶ Il doppio senso è insito anche nel πρᾶξι (v. 108) che appartiene al livello della trama (Arist. *Poet.* 1449b 24s. etc.), ma prima ancora alla sua rappresentazione scenica (Arist. *Poet.* 1460a 14 etc.). Il prologo costituisce sempre nella percezione metateatrale degli attori una fase di rodaggio rispetto al decollare dello spettacolo attraverso la prima esibizione corale.

²⁷ Per il probabile *double entendre* della metafora nautica, riferita *in primis* alla nave dello stato (Sommerstein *ad l.*), si veda Vetta *ad l.*

²⁸ Cf. CAPRA (2010, 20s. e relativa bibliografia). Non affronterò in questa sede la questione: rimando tuttavia almeno a DAVIDSON (2000, 50s.) per un isolato tentativo di soluzione.

²⁹ Per l'inversione del rapporto *oikos/polis*, e per una lettura satirica della «Praxagora's household utopia» si veda FOLEY (1982, 16-21).

³⁰ Non trovo condivisibile in realtà parlare di utopia o distopia a proposito di un testo per la scena (cf., da ultimo, la posizione di CAPRA 2010, 17s. con ampia documentazione in proposito). La partitura giunta a noi nasce per realizzare uno spettacolo entro coordinate spazio-temporali definite. Si tratta di una risposta concreta (in chiave distopica forse) alle teorie circolanti: un messaggio di natura estetica che certamente presuppone un contesto culturale condiviso dagli spettatori, ma si tratta pur sempre di un messaggio autonomo rispetto a qualsivoglia teoria filosofica, la cui ricezione comporta condizioni diverse di comunicazione.

Donna A: Ma come potrà parlare al popolo un gruppo di donne? Pensano e sentono come femmine!

Prassagora: È la cosa in assoluto migliore! I giovinetti, quelli che si fanno sbattere di più, si dice che siano i più abili a parlare. Per fortuna anche a noi succede così!

Donna A: Non lo so io: è terribile l'inesperienza.

Trovo in realtà incongruente la scelta di affidare alla Donna A, la moglie del marinaio di Salamina, che di sesso se ne intende, questi due interventi da cui emerge la candida sprovvedutezza della ritardataria, la moglie di un ingordo, forse vecchio, tutto proteso al cibo e solo a quello. Credo dunque sia più funzionale affidare alla Donna B queste due battute, in virtù del candore venato di ironia. La Donna B adotta luoghi comuni relativi alla condizione femminile, riprende l'opinione maschile che taccia le donne di inesperienza e di incapacità di pensiero razionale, ma in uno stile elevato. Anche senza l'ausilio degli *scholia ad v.* 110 sarebbe apparso chiaro che la battuta è paratragica (*fr. trag. adesp.* 51 Sn.-K., per cui si veda Sommerstein *ad l.*)³¹: il nesso *γυναικῶν θηλύφρων ξυνουσία* rappresenta il superamento di quell'isolamento femminile prospettato in Hom. *Il.* VIII 520s., in cui incontrovertibile è la mansione della donna (*θηλύτεραι δ γυναικες ἐνὶ μεγάροισιν ἐκάστη / πῶρ μέγα καιόντων*). E ancora sopravvive nella Donna B questa tradizionale convinzione: le donne non sono fatte per la politica, e neppure possono necessariamente vantare una delle poche "esperienze"³², come quella sessuale, loro concessa nel matrimonio.

Prassagora la rimbrotta incalzandola (*vv.* 116-9)³³: il raduno servirà a fare pratica; si sbrighi, dunque, a legarsi la barba come tutte quelle che si sono già esercitate a parlare in assemblea. La condottiera è consapevole della generale sprovvedutezza delle compagne: l'esercizio da perfezionare riguarda il *λέγειν* (*v.* 117), il tenere un discorso ben articolato, mentre le donne – ella sospetta – saranno state capaci solo di perfezionare l'abituale *λαλεῖν*, il loro «chiacchierare» disordinato. Sarà allora l'impetuosa Donna A, la controfigura della condottiera (e non la Donna B come vuole Wilson), a ricalcarne comicamente le parole rispondendo a tono (*v.* 120):

Γυ. α τίς δ', ὦ μέλ', ἡμῶν οὐ λαλεῖν ἐπίσταται;

Donna A: ma chi di noi, mia cara, non sa chiacchierare?

³¹ In Plut. *Thes.* 23 è usato l'aggettivo *θηλυφρανής* in relazione ai *νεανίσκοι*. Per il riferimento di genere, fortemente connotato dal termine *θηλύς*, si veda Eur. *Or.* 1205; Plat. *Leg.* 764d; Aristot. *PA* 688b 31; il valore traslato di 'gentile' è invece presente in Soph. *Tr.* 1075; Eur. *Med.* 928, *Andr.* 181; Ar. *Lys.* 708; Theocr. XVI 49.

³² Per l'uso sofisticato del termine *empeiria*, estraneo alla commedia, si vedano almeno le occorrenze euripidee e tucididee (LSJ⁹ 544a s.v.). Cf. al proposito Vetta *ad l.* e Sommerstein *ad l.* che rinvia opportunamente a Barrett *ad Eur. Hipp.* 196.

³³ *Vv.* 116-9 οὐκ οὐκ ἐπιτηδες ξυνελέγημεν ἐνθάδε, / ὅπως προμελετήσωμεν ἀκεῖ δεῖ λέγειν; / οὐκ ἂν φθάνοις τὸ γένειον ἂν περιδουμένη / ἄλλαι θ' ὄσαι λαλεῖν μεμελετήκασί που (Prassagora: «È di proposito che ci siamo riunite qui, per provare i discorsi da pronunciare là. Sbrighi a legarti la barba, tu e tutte quante le altre che forse si saranno esercitate a chiacchierare!»).

Prassagora la redarguisce (vv. 121-3)³⁴: si metta la barba e si affretti a fare l'uomo. Lei stessa si maschererà e proverà a fare un discorso (v. 123*ex.* ἦν τί μοι δόξη λέγειν). La Donna B, la solita disfattista, replica annunciando al pubblico, con la sua estemporanea e divertita battuta metateatrale, l'inizio dello spettacolo nello spettacolo (vv. 124s., 125*ex.*-126):

Γυ. β δεῦρ' ὦ γλυκυτάτη Πραξαγόρα, σκέψαι τάλαν
ὡς καὶ καταγέλαστον τὸ πρᾶγμα φαίνεται.
Πρ. πῶς καταγέλαστον;
Γυ. β ὥσπερ εἶ τις σηπίας
πῶγωνα περιδήσειεν ἔσταθευμένας.

Donna B: Ecco, carissima Prassagora, guarda, poveretta me, che cosa ridicola!

Prassagora: Come ridicola?

Donna B³⁵: È come se ci mettessimo una barba fatta di seppie arrosto!

La spia che “si va a incominciare” sta nell’incapacità iniziale da parte delle donne di prendere sul serio l’azione scenica in cui per il momento la sola Prassagora è capace di immedesimarsi sfidando il ridicolo (καταγέλαστον)³⁶. Giocando sapientemente la funzione dell’*eirōn* (per cui si veda Dover *ad Nub.* 445), si improvvisa sui due piedi (vv. 128-30) presidente dell’assemblea, fingendo di intimare gli adempimenti di rito e invitando quindi a prendere la parola per parlare:

Πρ. ὁ περιστῆραρχος, περιφέρειν χρὴ τὴν γαλήν.
πάριτ' ἔς τὸ πρόσθεν. Ἀρίφραδες, παῦσαι λαλῶν.
κάθιζε παριῶν. τίς ἀγορεύειν βούλεται;

Prassagora: Venga avanti l'addetto ai sacrifici. Bisogna portare in giro la... cavia!³⁷ Venite qui davanti. Arifrade³⁸, smettila di Cianciare. Vieni avanti e siediti una buona volta. Chi vuole prendere la parola?

³⁴ Πρ. ἴθι δὴ σὺν, περιδοῦ καὶ ταχέως ἀνὴρ γενοῦ. / ἐγὼ δ θεῖσα τοὺς στεφάνους περιδήσομαι / καὶ τὴ μεθ' ὑμῶν, ἦν τί μοι δόξη λέγειν.

³⁵ Così anche l'interlocuzione di Wilson che affida le due battute alla Donna B. In realtà non sempre le battute che egli affida alla Donna B sembrano motivate da una stessa ragion d'essere. Non appare evidente la ricerca della funzione dei due personaggi comprimari. In questa sezione di dialogo si vede bene come si delinea il carattere sempre negativo della Donna B e il suo pieno coinvolgimento nelle cure domestiche, in particolare nella preparazione del cibo (vedi *supra*), a fronte di una Prassagora, condottiera visionaria, che, in omaggio al suo ruolo, deve comicamente negare la realtà, tuttavia spalleggiata incondizionatamente dalla Donna A.

³⁶ Si veda TAAFFE (1993, 103-33: 111).

³⁷ Traduco l'*aprosdoketon* ('donnola', 'gatta' in luogo del tradizionale porcellino che veniva sacrificato) con «cavia», animale domestico anch'esso, ma che ha maggiore attinenza con la nozione di sacrificio rituale.

³⁸ Sulla problematica identificazione di Arifrade vedi da ultimo Sommerstein *ad l.* che esclude condivisibilmente che si tratti dell'Arifrade attaccato nelle prime commedie a partire dai *Cavalieri* e che ipotizza la *pointe* contro un chiacchierone senza identità. La mimesi di Prassagora è tutta volta alla squalificazione degli abituali partecipanti all'assemblea. Ciarlano come le donne, non si siedono al momento opportuno etc. Io trovo, in realtà, degna di considerazione l'osservazione di Vetta *ad l.*, che non escludeva un rivale del poeta, «quell'Arifrade comico incline alla parodia tragica di cui parla Aristotele nella *Poetica* (1458b)». In realtà Aristotele non lo menziona in modo neutro, ma lo critica (una conferma che già Aristofane in questo passaggio delle *Ecclesiazuse* se la prendesse proprio con lui?): Arifrade, infatti, costruirebbe troppo semplicisticamente la sua parodia. Il comico non saprebbe (1459a 3 ἐκεῖνος δ τοῦτο ἡγνόμεν), ad esempio, che a proposito di linguaggio aulico non necessariamente è preferibile l'uso di costruzioni inusuali o di glosse, ma anzi, a seconda dei contesti – e si tratta quindi di sensibilità linguistica – la parola comune può essere preferibile. L'esemplificazione aristotelica vede a confronto un verso di Eschilo ed una ripresa euripidea dello stesso, appesantita da una metafora inopportuna. Credo quindi che, poiché Aristotele ormeggia spesso e volentieri Aristofane, di cui evidentemente apprezzava i giudizi estetici (ANDRISANO 2011, XI-XV), Arifrade sia a buon diritto da inserire tra i rivali del commediografo, pur non essendo menzionato nei contributi pubblicati da HARVEY – WILKINS (2000).

La *pointe* contro Arifrade, fulminante quanto circoscritta – viene sprezzantemente invitato a sedersi (κἀθιζει) tra gli spettatori (del teatro e/o dell'*ekklesia*) un aspirante alla visibilità e all'affermazione pubblica (cf. ὁ παριών) – è probabilmente pronunciata guardando il pubblico³⁹: sia che si tratti di un anonimo personaggio che simboleggia il cianciare dei cittadini che hanno la velleità di dire la loro in assemblea (οἱ παρόντες sono anche gli oratori) sia che si alluda al poeta comico di livello scadente – ma un'ipotesi non esclude l'altra –, questo Arifrade sarà ora chiamato ad essere “spettatore” di una ben più alta prova di capacità persuasive e contestualmente di uno spettacolo di qualità e inventiva superiori. Un attacco ai cittadini ateniesi e contestualmente ai comici poco creativi, secondo l'abituale procedere aristofaneo.

Chi risponderà subito «io!» (v. 131*in.* ἐγώ) sarà la Donna A, e non la B come vuole Wilson⁴⁰: è lei che si fa avanti per prima fin dall'inizio dello spettacolo, l'altra segue abitualmente di rincalzo con un «anch'io!». Con Ussher, che tuttavia non motiva questa attribuzione, riteniamo, dunque, che tutte le battute del dialogo con Prassagora siano le sue fino al v. 146. Lo conferma indirettamente la risposta più timida al secondo invito di Prassagora: la posizione in clausola del secondo «io» (v. 147*ex.*) potrebbe suggerire una qualche esitazione a “provare”, confermata d'altronde dalle resistenze a intervenire subito esibite nell'ambito della finzione (vedi *infra* vv. 151s.).

Sulla base degli *ethe* individuati attraverso le rispettive presentazioni che le due donne hanno inscenato in modo quasi espressionistico, sembra più funzionale dal punto di vista drammaturgico che la prima “prova” abortita sia della Donna A⁴¹, la successiva, che allo stesso modo naufraga comicamente (vv. 147*ex.*-162)⁴² sia della Donna B e che un ultimo tentativo spetti nuovamente alla più indomita Donna A (vv. 163-8)⁴³, che lascerà definitivamente il palcoscenico a Prassagora, non senza averla elogiata per i suoi fittizi, ma esemplari interventi. La Donna A mostrerà di essere entrata finalmente nella “parte”, modificando al maschile, specularmente al comportamento della protagonista, il proprio linguaggio e congratulandosi con il suo “condottiero” (v. 204*ex.* νῦν καλῶς ἐπήνεσας, «che uomo intelligente!»).

Si tratta di due dialoghi di un prologo che ha l'ambizione di sedurre il pubblico attraverso un ritmo incalzante dovuto agli interventi di due donne, la protagonista, la corifea, il coro: una novità

³⁹ Per il ruolo attivo del pubblico nel contesto dell'ὄνομαστὶ κωμωδεῖν, si veda da ultimo SAETTA COTTONE (2006, 77s.).

⁴⁰ Come già Vetta e Sommerstein.

⁴¹ Alla quale assegnerei le seguenti battute: vv. 131*in.*, 132*in.*, 132*ex.*, 133*ex.*, 135*ex.*, 136*ex.*-143, 145s., assegnate da Wilson alla Donna B.

⁴² Alla quale assegnerei di conseguenza le seguenti battute: vv. 147*ex.*, 151-5, 156, 160*in.*, attribuite da Wilson alla Donna A, ma non da Ussher che le assegna alla Donna B, tuttavia – abbiamo già osservato – senza attenzione alla funzione del personaggio.

⁴³ Cui vanno attribuite le seguenti battute: vv. 163-5, 167s., 189, 192*in.*, 204*in.* Wilson attribuisce alla Donna A solo le ultime tre come già Ussher, Vetta, Sommerstein. Le prime due (163-5, 167s.) sono attribuite alla Donna B anche da Ussher, Vetta, Sommerstein. Ma se è vero, sulla base delle nostre osservazioni, che la precedente interlocutrice di Prassagora è la Donna B per via del suo *linguistic behaviour* e quindi del suo *ethos*, il ritmo dello spettacolo impone che sia la Donna A chiudere.

drammaturgica accanto alla tematica “vecchia” del ricorso tutto femminile al vino: un vizio tradizionalmente imputato alle donne giovani e meno giovani, ma che in questo contesto servirà a colpire chi emette abitualmente «decreti da ubriachi»⁴⁴ (vv. 137-9 Donna A καὶ ταῦτά γ' εὕζωρον. τὰ γοῦν βουλευματα / αὐτῶν, ὅσ' ἄν πράξωσιν ἐνθυμουμένοις, / ὥσπερ μεθύντων ἐστὶ παραπεπληγμένα⁴⁵). La Donna A giudica, infatti, con piglio iperbolico, addirittura ἐμπεπωκότες (v. 142) gli abituali oratori e vorrebbe reificarne in scena, mimandoli dopo aver bevuto, la metafora con cui li ha definiti, secondo un espediente comico abituale. La seconda novità sono le prove di quel che si dovrà “recitare in assemblea”: divertente esercizio di teatro nel teatro, cui si sottopone, in seconda battuta anche la Donna B, dopo che la Donna A come Arifrade verrà invitata vibratamente da Prassagora a sedersi (v. 144).

La Donna B, in omaggio al suo carattere, ci tiene a ribadire la propria vocazione all' ἡσυχία (vv. 151s. ἐβουλόμην μν ἕτερον ἄν τῶν ἡθάδων / λέγειν τὰ βέλτισθ', ἴν' ἐκαθήμην ἡσυχος) con un preambolo da politicante consumato, prima di esordire nella proposta audace e paradossale – nelle osterie non andranno costruiti serbatoi per l'acqua! – che piacerebbe a Prassagora, se non fosse conclusa da una esclamazione tutta femminile e dunque rivelatrice del sesso dell'intervenuta (v. 156 μὰ τῷ θεῷ, per le due dee!)⁴⁶.

La Donna A ci riprova e “arringa” ora per la seconda volta (v. 163 αἶ λέξω πάλιν), commettendo un errore analogo a quello della compagna che l'ha preceduta: si rivolge alle donne⁴⁷ e non agli uomini, come imporrebbe la finzione (vv. 165 ἐμοὶ γάρ, ὦ γυναῖκες αἰ καθήμεναι). Buffonescamente, quanto spavaldamente da par sua, afferma di confidare nell'esercizio già fatto (v. 164 ομαι γάρ ἤδη μεμελετηκέναι καλῶς). Redarguita dalla protagonista, se la cava con una battuta facile ai danni di Epigono, uno dei tanti effeminati (si veda Sommerstein *ad l.*), probabilmente seduti in un settore riservato (cf. Ussher, Vetta *ad l.*), a conferma, se ce ne fosse bisogno, che nello spettacolo comico, anche la cavea diventa parte funzionale dello spettacolo, al di

⁴⁴ Per il teatro, definito da Socrate in Plutarco (*de lib. ed.* 10d) come grande simposio, si veda Vetta *ad l.*

⁴⁵ Ussher *ad l.* sottolineava opportunamente la “novità” di trasferire ai decreti – quasi personificandoli, diremmo – la incisiva definizione *parapeplegmena*, «more natural of persons, *Lys.* 831».

⁴⁶ Si veda TAAFFE (1993, 103-33).

⁴⁷ Cf. v. 165 ἐμοὶ γάρ, ὦ γυναῖκες αἰ καθήμεναι. Dobbiamo immaginare che chi fa le “prove” si rivolga alle donne del coro che si sono già precedentemente sedute nell'orchestra (lo afferma Prassagora fornendo una didascalìa implicita ai vv. 57-9 κάθησθε τοίνυν, ὡς <ἄν> ἀνέρωμαι τάδε / ὑμᾶς, ἐπειδὴ συλλελεγμένας ὀρῶ, / ὅσα Σκίροις ἔδοξεν εἰ δεδράκατε, per cui si vedano le diverse ipotesi di Ussher e Vetta *ad l.* sulla disposizione semicircolare o rettangolare), nonché al pubblico reale del teatro. Ambedue fungono da spettatori dello spettacolo “fittizio” che si immagina realmente giocato successivamente nello spazio extrascenico. La battuta – va infine aggiunto – è una di quelle che fanno sospettare di una presenza femminile a teatro. Si veda, a proposito dell'uso tecnico di κάθημαι, ANDRISANO – PAVINI (2006, 127s.).

là di qualsivoglia concezione di “rottura dell’illusione scenica”⁴⁸: una caratteristica che Aristofane mantiene ancora nelle ultime commedie.

Sarà infine la volta di Prassagora che in una serie di interventi mostrerà abilità da consumato oratore, da magistrale attor comico, sferrando un feroce attacco ad Agirrio, e ancora una volta al popolo di Atene, alle sue contraddizioni e agli incomprensibili ondeggiamenti, ma innanzitutto agli egoismi personali (vv. 205-212):

Πρ. ὑμεῖς γάρ ἐστ', ὦ δῆμε, τούτων αἴτιοι.
τὰ δημόσια γὰρ μισθοφοροῦντες χρήματα
ἰδίᾳ σκοπεῖσθ' ἕκαστος ὅ τι τις κερδανεῖ,
τὸ δ κοινὸν ὡσπερ Αἴσιμος κυλίνδεται.
ἦν οὖν ἐμοὶ πίθησθε, σωθήσεσθ' ἔτι.
ταῖς γὰρ γυναιξὶ φημὶ χρῆναι τὴν πόλιν
ἡμᾶς παραδοῦναι. καὶ γὰρ ἐν ταῖς οἰκίαις
ταύταις ἐπιτρόποις καὶ ταμίαισι χρώμεθα.

Prassagora: Voi siete responsabili di tutto, popolo d’Atene! Siete stipendiati con il denaro pubblico, ma guardate ciascuno al proprio guadagno privato. E lo stato ondeggia come fa Esimo. Ma se mi date retta, vi salverete ancora una volta. Io dico che dobbiamo consegnare la città alle donne. Nelle nostre case ce ne serviamo come amministratrici e dispensiere!

Non rimane che concludere paradossalmente con l’unica soluzione possibile: lasciare il governo alle donne, abili amministratrici dell’economia domestica: peggio non potrebbero fare!

Infine credo che sia preferibile, secondo la sistemazione di alcuni tra gli ultimi editori (Ussher e Vetta), lasciare all’intero coro l’incoraggiamento del v. 213 (Xo.: εἶ γ' εἶ γε νῆ Δί', εἶ γε. λέγε, λέγ' ὦγαθέ), che in alcuni manoscritti a partire dal Ravennate è preceduto dalla *paragraphos*, e nel Perusinus H 56 dalla *p. n.* γυνή: una indicazione che ha evidentemente condizionato la maggior parte degli altri studiosi. Wilson, infatti, articola la battuta tra la Donna A e la Donna B (Γυ. α: εἶ γ' εἶ γε νῆ Δί', εἶ γε. Γυ. β: λέγε, λέγ' ὦγαθέ), ma va osservato che a questo punto dello spettacolo Prassagora ha già scaldato gli animi, dando prova di bravura: il coinvolgimento del suo “pubblico” in scena e fuori scena è ormai avvenuto. Di qui l’ipotesi verosimile di una reazione corale che colpisce indirettamente gli spettatori in quanto parodia scoperta di una frequente ed entusiastica adesione assembleare di fronte alle proposte “nuove” (τι καινὸν ἄλλο) anche se paradossali (vv. 218ss. ἴδοις ἂν αὐτάς. ἢ δ' Ἀθηναίων πόλις, / εἰ τοῦτο χρηστῶς εχεν, οὐκ ἂν ἐσώζετο, / εἰ μή τι καινὸν ἄλλο περιηργάζετο, «la città di Atene, se mai le cose andassero bene, non avrebbe possibilità di salvezza, se non si trafficasse a qualcosa di nuovo»). Il generale

⁴⁸ Ribadisco la mia convinzione, ripetutamente espressa (si vedano già le mie osservazioni in proposito in KINDERMANN 1990, 23 e n. 65 e relativa bibliografia) che non si possa parlare di “rottura dell’illusione scenica in commedia”: si tratta di nozione che sopravvive quasi incontrastata, nonostante questo e numerosi altri passaggi (cf. *Vesp.* 74 etc.) ne dimostrino l’inconsistenza. Per l’uso degli avverbi che “teatralizzano la cavea” (v. 168 ἐκεῖσε), si veda l’osservazione di Vetta *ad v.* 167 (*sic!*), che tuttavia non affronta la questione da questo punto di vista.

incoraggiamento consentirà alla protagonista di recitare il famosissimo “pezzo forte”, quello in cui dimostrerà, da abilissimo oratore, che la superiorità femminile sta in un rigido attaccamento alle tradizioni: le donne «fanno tutto come una volta», dal friggere sedute (v. 221 καθήμεναι φρύγουσιν ὡσπερ καὶ πρὸ τοῦ) al logorare i mariti (v. 224 τοὺς ἄνδρας ἐπιτρίβουσιν ὡσπερ καὶ πρὸ τοῦ), all’introdurre in casa gli amanti (v. 225 μοιχοὺς ἔχουσιν ἔνδον ὡσπερ καὶ πρὸ τοῦ), non senza l’atteso riferimento al vino e al sesso (vv. 227s. οἶνον φιλοῦσ’ εὕζωρον ὡσπερ καὶ πρὸ τοῦ. / βινούμεναι χαίρουσιν ὡσπερ καὶ πρὸ τοῦ, «amano il vino schietto come una volta, godono a farsi scopare come una volta»). L’insistita clausola (9x) ὡσπερ καὶ πρὸ τοῦ, volta a condizionare l’uditorio maschile, di cui intenzionalmente Prassagora adotta anche la prospettiva misogina, enfatizza l’argomento forte – una dimostrazione comica di affidabilità! – per rendere convincente e attendibile la proposta di cedere il governo della città alle donne. Le quali si avvalgono di sicure garanzie: la maternità protesa a salvare la vita dei soldati – dichiarazione che sottende un malcelato quanto primordiale pacifismo –, nonché una generica quanto promettente elargizione di felicità (vv. 239s. τὰ δ’ ἄλλ’ ἐάσω. ταῦτ’ ἐὰν πείθησθέ μοι, / εὐδαιμονοῦντες τὸν βίον διάζετε), riassunta nell’abilità a procacciare denaro e nella abile quanto consolidata abitudine all’inganno.

3. Preparativi prima dell’uscita di scena (vv. 241-284)

L’ultima sezione del prologo che andiamo ad esaminare precede un intervento della corifea (vv. 285ss.) e il canto di uscita del coro (vv. 289-310).

I vv. 241s., che Wilson affida alla Donna B, appaiono ragionevolmente ascrivibili alla Donna A per via di tono, contenuti, linguaggio:

Γυ. α εὖ γ’ ὦ γλυκυτάτη Πραξαγόρα καὶ δεξιῶς.
 πόθεν, ὦ τάλαινα, ταῦτ’ ἔμαθες οὕτω καλῶς;

Donna A: Bene, mia cara Prassagora, e che destrezza! Ma, amore, dove hai imparato così bene queste cose?

Abbiamo già osservato come sia sua l’ammirazione⁴⁹ incondizionata per Prassagora, di cui la Donna appare come una sorta di controfigura: l’entusiasmo, l’adesione al progetto e il pieno coinvolgimento nell’operazione non possono essere della Donna B, che, al contrario, è molto più cauta, ma si mostra a volte più critica e pungente, quando non sarcastica. L’uso del termine δεξιῶς fa parte, non a caso, del *linguistic behaviour* di Prassagora (v. 158s.)⁵⁰, che lo usa con enfasi al

⁴⁹ Cf. Ussher *ad l.* che intravede ammirazione nell’ὦ τάλαινα del v. 242, rinviando all’uso di μέλε al v. 245.

⁵⁰ Μὰ Δί’, ἄλλ’ ἀνὴρ ὢν τὸ θεὸ κατώμοσας, / καίτοι τά γ’ ἄλλ’ εἰποῦσα δεξιότατα («Ma, per Zeus, sei un uomo e giuri per le due dee?! Eppure le altre cose le hai dette benissimo!»).

superlativo proprio per lodare la prova di recitazione della Donna A, viziata unicamente dall'invocazione alle due dee piuttosto che ad una divinità maschile⁵¹. Il termine in questione lascia trasparire un'evidente parodia del linguaggio sofisticato⁵², di cui si serve Prassagora, abituata da quand'era sfollata sulla Pnice ad ascoltare gli oratori (vv. 243s.):

Πρ. ἐν ταῖς φυγαῖς μετὰ τάνδρὸς ὄκησ' ἐν Πυκνί.
ἔπειτ' ἀκούουσ' ἐξέμαθον τῶν ῥητόρων.

Prassagora: Quand'eravamo sfollati abitai sulla Pnice con mio marito e allora imparai ben bene ascoltando gli oratori.

La quale ostenta anche la consapevolezza che a parlar bene si può «imparare perfettamente» (v. ἐξέμαθον)⁵³, non senza dimettere, quindi, l'uso dell'iperbole che caratterizza la sua visionarietà.

Wilson affida questa volta alla Donna A⁵⁴ la successiva battuta (vv. 245-7), che a noi appare più consona se pronunciata dalla corifea:

Κο. οὐκ ἐπὸς ἄρ', ὦ μέλ', ἦσθα δεινὴ καὶ σοφὴ
καὶ σε στρατηγὸν αἰ γυναιῖκες αὐτόθεν
αἰρούμεθ', ἦν ταῦθ' ἀπινοεῖς κατεργάση.

Corifea: Nessuna meraviglia, mia cara, eri certamente abile e sapiente: stratego⁵⁵ ti facciamo noi donne qui e ora e tu realizza compiutamente i tuoi progetti.

Il v. 245 in realtà appare quale elogiativa conferma dell'abilità di Prassagora, un'abilità espressa abitualmente in relazione a comportamenti maschili⁵⁶: una evidenza paradossale che risulta comicamente incontrovertibile per via del nesso οὐκ ἐπὸς⁵⁷. Chi interviene, a sottolineare l'ingenuo ed estemporaneo commento già espresso dalla Donna A (vv. 241s.) e a reagire alle precisazioni della protagonista, sembra piuttosto la corifea, che si affretta a parlare in prima persona plurale a nome di tutte le donne: è a lei, il comandante “in seconda” abilitato a spostare le truppe, che spetta

⁵¹ Prassagora calata nella parte fin dall'entrata in scena invoca il solo Zeus (vv. 79, 158).

⁵² Cf. *Nub.* 428, 834 etc. per cui si veda Dover *ad l.* Ussher rinvia per δεξιός ad *Av.* 1511. A partire dalle osservazioni sul linguaggio sofisticato in commedia di MARZULLO (1993, 419-505 e relativa bibliografia), si veda per la «typicalization» come fenomeno semantico WILLI (2003, 120-2), quindi BETA (2004, 122s.) ed ora, a proposito dell'uso di δεξιός in Strattide, FIORENTINI (2009, 58-60). L'arte retorica di Prassagora è altresì al centro dell'attenzione di VICKERS (2004, 433s.).

⁵³ Per l'uso del verbo μανθάνω, «l'apprendere per studio e per esperienza», a tal punto da acquisire un comportamento adeguato, si veda LSJ⁹ 1079a s.v. *I learn by study, (but also by practice); II acquire a habit of, to be accustomed to.* Prassagora ostenderà la propria totale competenza con un paradossale ἐξέμαθον, quasi non avesse altro da apprendere. Nessuna osservazione particolare viene offerta da Vetta a proposito dei due versi, affidati peraltro alla Donna B. Ussher non commenta l'attribuzione della battuta alla Donna A, non giustificata in base all'identificazione del comportamento linguistico.

⁵⁴ Di questa attribuzione nessun editore dubita. L'intera sequenza dei vv. 245-9 è assegnata concordemente alla Donna A.

⁵⁵ Sulla scelta del sorprendente titolo di stratego, una carica che fino al periodo ellenistico non comportò mansioni di tipo amministrativo, e sul conseguente spiazzamento degli spettatori, si vedano le puntuali osservazioni di Sommerstein *ad v.* 246.

⁵⁶ Cf. Vetta *ad l.*

⁵⁷ La battuta ha inizio con una dichiarazione di superiore consapevolezza, espressa dal nesso οὐκ ἐπὸς, per cui si veda LSJ⁹ 704a «only with neg.,...no wonder», a cui mi sono attenuta per la traduzione.

di eleggere lo stratego da cui prenderà ordini una volta per realizzare felicemente e definitivamente l'impresa. È lei che finora ha agito e collaborato portando le donne in scena. A rendere plausibile questa attribuzione ci sono alcune spie linguistiche su cui vale la pena soffermarsi: segnalano attitudine e funzioni del personaggio. Oltre alla convinzione della superiorità del proprio stratego espressa attraverso un lessico scopertamente sofisticato (v. 245 δεινή e σοφή)⁵⁸, appare cogente il riferimento alle due fasi dell'azione: l'ideazione del piano (v. 247 τὰθ' ἄπινοεῖς) e la sua completa realizzazione (v. 247 κατεργάση). E come ulteriore dato a sostegno dell'ipotesi che sia la corifea a pronunciare questi tre versi, c'è l'indicazione spazio-temporale ἀὐτόθεν⁵⁹, necessaria a segnalare l'*hic et nunc* dell'azione. A partire "dal momento presente" e a partire "dal qui", dal luogo del raduno, Prassagora si muoverà per diventare lo stratego⁶⁰ che tutte le donne invocano. Il riferimento alle coordinate spazio temporali dello spettacolo, oltre che della vicenda inscenata è abitualmente, come abbiamo già visto, una prerogativa del corifeo⁶¹.

Ad oggi nessuno degli editori ha articolato i vv. 245-9 tra la corifea (vv. 245-7) e la Donna B (vv. 248s.), cui si potrebbero affidare i vv. 248s. secondo questo andamento:

Γυ. β ἀτὸρ ἦν Κεφάλος σοι λοιδορῆται προσφθαρείς,
πῶς ἀντερεῖς πρὸς αὐτὸν ἐν τῆκκλησίᾳ;

Donna B: Ma se Cefalo ti distruggesse di ingiurie, come gli risponderesti in assemblea?

Il cambio di battuta al v. 248, pur in assenza di segno diacritico nei manoscritti, potrebbe trovare conferma nell'ἀτὸρ, una particella usata «properly to introduce a contrast»⁶². Che sia la Donna B a intervenire ora, è verosimile: si tratta della manifestazione di un timore e contestualmente di una sarcastica aggressività ben congeniale al suo *ethos*. Per lei è naturale immaginare le possibili difficoltà: non riesce a convincersi che le donne possano riuscire nella impresa surreale ideata da Prassagora. Questa Donna timorosa mostra un senso della realtà troppo forte per credere nel sovvertimento degli equilibri sia dello stato che della famiglia. È critica, ironica, ma sostanzialmente rassegnata, tendente al disfattismo, perché consapevole, nonostante tutto, della superiorità maschile. La sua domanda è apparentemente ingenua: è volta in realtà a

⁵⁸ Vetta *ad l.* notava, assegnando alla Donna A la battuta, «il nesso ricercato in bocca ad una Donna semplice, e certamente inaudito al femminile», rinviando, sulla scia di Ussher *ad l.* («Praxagora is in the enlightened tradition of Aspasia»), a Hdt. V 23, 3; Dem. 19, 126; ma si veda *supra* n. 52 oltre a DOVER (1968: lii-lvii e già xxxvi n. 1).

⁵⁹ L'avverbio ha valenza spaziale e temporale (LSJ⁹ 280a-b). Delle quattro occorrenze aristofanee anche in altri due passi è il corifeo a servirsene (*Ach.* 339, *Eq.* 330): in *Ach.* 116 è Diceopoli. Lo *schol ad l.* ne sottolineava la valenza temporale, ma nel nostro caso e in presenza di una uscita di scena del coro non escluderei anche una chiara valenza spaziale. Si veda su questa linea Ussher *ad l.*

⁶⁰ Si veda il riferimento al Paflagone (*Nub.* 581), segnalato da Ussher *ad vv.* 246s.

⁶¹ Oltre a Wilson tutti gli altri editori (Blaydes, Rogers, Hall-Geldart, van Leeuwen, Coulon, Cantarella, Ussher, Vetta, Sommerstein, Henderson. Marzullo opta per la Donna B) hanno accolto e non più ridiscusso la proposta di Brunk di assegnare i vv. 245-9 alla Donna A a fronte del Ravennate che presenta la sola *paragaphos*.

⁶² LSJ⁹ 278b ma anche Denniston, *GP* 51s.

ridicolizzare Cefalo, colpendone l'abituale λοιδορία. La Donna B prospetta una possibile vera difficoltà, un feroce e insultante attacco dell'uomo politico contemporaneo – in realtà un Cleone declassato, se lo si può tranquillamente attaccare con il suo vero nome! Ma sarebbe stato davvero difficile contrastarlo? La λοιδορία⁶³ immaginata ed enfatizzata avrebbe esiti distruttivi: il democratico radicale, accanito guerrafondaio, noto per la sua eloquenza⁶⁴, – ne fanno fede gli oratori⁶⁵ – «si catapulterebbe a coprire di ingiurie»⁶⁶ la povera Prassagora per quanto agguerrita!

La quale se la caverebbe un po' troppo sbrigativamente (v. 250*in.* φήσω παραφρονεῖν αὐτόν), se persino la Donna A – ritengo che sia lei a farsi avanti con la solita improntitudine⁶⁷ – di fronte all'eventuale esplicito giudizio su Cefalo, tanto offensivo quanto non argomentato, interviene a sottolinearne la generale condivisione (vv. 250*ex.*-251*in.* ἀλλὰ τοῦτό γε / ἴσασι πάντες). E quando Prassagora rincarerà la dose, chiosando il primo frettoloso e categorico intervento di “prova” con una più raffinata diagnosi (v. 251*ex.* ἀλλὰ καὶ μελαγχολῶν)⁶⁸, mostrandosi colta e informata sulle più nuove teorie ippocratiche, sarà la Donna B⁶⁹, che abbiamo già visto altre volte intervenire in seconda battuta, a fare il verso alla Donna A (v. 252*in.* καὶ τοῦτ' ἴσασι).

La melancolia imputata a Cefalo, quell'eccesso di bile nera che rende visionari, lunatici, ciarlieri, facili agli scatti d'ira, ma anche predisposti allo straniamento da sé e all'invasamento, appare in realtà sulla scena piuttosto la sindrome da cui è affetta Prassagora, una sindrome “proiettata” – diremmo oggi in omaggio alle teorie psicanalitiche – sul potenziale avversario per togliergli ogni credibilità, così come già Pisetero (Av. 14 ὁ πινακοπόλης Φιλοκράτης μελαγχολῶν) non esitava a scaricare sul venditore di uccelli Filocrate la responsabilità della sua folle ricerca di Tereo⁷⁰.

Ma siccome Prassagora, servendosi di una conclusiva quanto distruttiva metafora, riuscirebbe probabilmente ad avere la meglio su Cefalo (vv. 252*ex.*-253 ἀλλὰ καὶ τὰ τρύβλια / κακῶς κεραμεύειν, τὴν δὲ πόλιν εἶ καὶ καλῶς⁷¹) dissimulando la sua modesta considerazione dell'individuo attraverso un ironico quanto paradossale elogio (un pessimo vasaio, ma un ottimo

⁶³ Cf. SAETTA COTTONE (2005, 178s.).

⁶⁴ Condivido l'ipotesi di Vetta *ad l.* a proposito della *pointe* comica contro «un'oratoria di tipo cleoniano, esagitata, urlata e poco dignitosa», ma proprio per questo motivo trovo contraddittorio attribuire ad Aristofane anche l'apprezzamento dell'uomo politico come «buon manipolatore di iniziative politiche» (vedi *infra*).

⁶⁵ Per un profilo dell'uomo politico si vedano almeno Ussher, Vetta, Sommerstein *ad l.*

⁶⁶ Per la costruzione sintattica si veda Ussher *ad l.*

⁶⁷ Anche Wilson le affida la battuta.

⁶⁸ Vetta *ad l.* sottolineava opportunamente il ricorso «ad una conoscenza più tecnica», escludendo una *climax* e propendendo per «un passaggio dal generico allo specifico».

⁶⁹ Per Wilson si tratterebbe ancora della Donna A.

⁷⁰ Per i riferimenti ai passi ippocratici, alla bibliografia relativa, nonché ai luoghi aristofanei in cui la nozione è presente, si vedano Ussher, Vetta, Sommerstein *ad l.* e Totaro in MASTROMARCO – TOTARO (2006, 112s.). I quali tuttavia non citano Aristot. [*Probl.*] XXX 1, un passaggio considerato vicino se non dipendente dalla tradizione ippocratica e in cui è presente l'identificazione puntuale delle caratteristiche della sindrome bifasica in questione e dei relativi comportamenti.

⁷¹ Tra gli ultimi editori Wilson è il solo a dubitare della tradizione del v. 253 e ad adottare le croci.

“manipolatore” della città!⁷²), la Donna B e non la Donna A come vuole Wilson, avanza, dissimulando l’abituale sarcasmo, un ulteriore timore (v. 254):

Γυ. β τί δ' ἦν Νεοκλείδης ὁ γλάμων σε λοιδορῆ;

Donna B: E cosa fai se ad aggredirti è Neoclideo, quel mezzo orbo?

Se già circolava ad Atene, come è verosimile, il proverbio attestato nello *schol. ad Il.* 24, 192 (ἐν τυφλῶν πόλει γλαμυρὸς βασιλεύει)⁷³, chiamare in causa Neoclideo, identificandolo come ὁ γλάμων⁷⁴, significa declassarlo ad uomo politico miope e di poco valore, nonostante l’abitudine ad intervenire in assemblea, ma anche più corrotto e dedito alle ruberie in un contesto di generale corruzione: nel *Pluto* verrà presentato, d’altronde, come abile a rubare più di chi ci vede (vv. 665s.)⁷⁵.

L’intervento della Donna B, solo apparentemente ingenuo, permette a Prassagora di replicare fulmineamente con una battuta da βωμολόχος (v. 255 τοῦτον μὲν εἶπον εἰς κυνὸς πυγὴν ὄρᾶν) che conferma la miopia politica dell’uomo⁷⁶, – la sua assenza di “vision” si direbbe oggi.

Che si tratti effettivamente di un inconcludente lo ribadisce successivamente Cremete quando racconta a Blepiro lo svolgimento dell’assemblea. Neoclideo è il primo a “intrufolarsi” (v. 398 παρεῖ ρυσεύ)⁷⁷ per parlare, salvo a rivelare il suo riprovevole spaesamento (v. 404 in. τί δαί με χρῆ δρᾶν;) di fronte alle ingiurie del pubblico.

La successiva provocazione, atta a saggiare le abilità di Prassagora nel fronteggiare un pubblico maschile, sarà della Donna A (così anche Wilson) in virtù dell’uso di un doppio senso osceno, tratto caratteristico dei suoi interventi. La risposta di Prassagora lo conferma in modo incontrovertibile (vv. 256s.):

Γυ. α τί δ' ἦν ὑποκρούωσίν σε;

Πρ. προσκινήσομαι
ἄτ' οὐκ ἄπειρος οὔσα πολλῶν κρουμάτων.

⁷² TAILLARDAT (1965², 382), citato da Vetta *ad l.*, equiparava il κεραμεύειν τὰ πράγματα, considerato un «renouvellement» rispetto alle metafore utilizzate per «les affaires publiques», al μεταχειρίζειν τὰ πράγματα. Mi sembra che la valenza della metafora non possa che essere negativa, quand’anche accompagnata da un ironico εἶ καὶ καλῶς. Vetta non leggeva, tuttavia, nella battuta solo un attacco pesante, dissimulato attraverso il sarcastico paradosso (WILSON 1976, 13), ma ne attenuava la portata, quasi l’affermazione fosse una valutazione oggettiva: «pur nell’ambito della canzonatura, anche Aristofane non può fare a meno di apprezzare l’abile operare di questo personaggio, “cattivo manipolatore di ceramica, ma buon manipolatore di iniziative politiche”» (p. 170). Ma si veda successivamente Sommerstein *ad l.*: «Ar. does not elsewhere revile and praise contemporary political leaders in the same breath».

⁷³ Si veda, anche a proposito della versione latina (*beati monoculi in terra caecorum*) e della successiva tradizione regionale italiana, Tosi (2010, 149s.).

⁷⁴ Per la valenza di ‘blear-eyed’ si vedano LSJ⁹ 350b s.v. γλαμυρός.

⁷⁵ Cf. Ussher, Vetta *ad l.*

⁷⁶ Si veda in particolare Sommerstein *ad l.*

⁷⁷ Per la valenza espressionistica del termine si vedano LSJ⁹ 1337a s.v.

Donna A: E se ti sbattono sotto⁷⁸, cosa fai?

Prassagora: Me li scopo⁷⁹ come si deve. Non sono inesperta di sbattimenti ripetuti.

L'esibizione della consolidata esperienza in ambito sessuale è rivolta proprio a quella Donna – identificata come doppio⁸⁰ della protagonista – che si era presentata in scena giustificando il proprio ritardo per via delle pretese sessuali del marito.

Il successivo intervento si può invece, e motivatamente, a differenza di Wilson, assegnare alla Donna B (vv. 258-60):

Γυ. Β ἐκεῖνο μόνον ἄσκεπτον, ἦν σ' οἱ τοξόται

ἔλκωσιν, ὅ τι δράσεις ποτ'.

Πρ. ἐξαγκωνιῶ⁸¹

ὠδί· μέση γὰρ οὐδέποτε ληφθήσομαι.

Donna B: Una sola cosa non hai valutato: se gli arcieri ti trascinano via, cosa fai allora?

Prassagora: Io sgomito così! Non sarò mai acchiappata per la vita!

Abbiamo già sottolineato come questa seconda Donna sia più cauta e circospetta, e anche per questa ragione meno incline a sogni visionari. La vocazione alla concretezza spicciola le suggerisce la possibilità di un'evenienza non contemplata, una verosimile minaccia che né Prassagora, né la sua controfigura hanno preso in considerazione. La Donna B non si esime da una certa ironia nei confronti delle altre due compagne: taccia Prassagora di superficialità utilizzando parodicamente un termine (ἄσκεπτος)⁸², che riconduce alla nozione sofisticata di riflessione approfondita. La Donna B se ne è appropriata e mostra anche in questo modo la propria circospezione. Come già aveva fatto con la battuta del v. 124 (per cui vedi *supra* p. 114, n. 35): un tentativo di ricondurre Prassagora alla realtà, tacciandola di comportamenti ridicoli.

Ma ora sembra reagire piuttosto al discorso preparatorio di Prassagora, che ha “provato” in scena con successo l'intervento da tenere in assemblea, comicamente teso a dimostrare la superiorità delle donne (vv. 214-40) in virtù della loro abilità alla conservazione, del rispetto delle tradizioni, di ogni avversione al cambiamento⁸³. Prassagora, nel mimare il discorso di un uomo, della relativa mentalità e dei connessi stereotipi, si è preoccupata di prendere in considerazione (v.

⁷⁸ Il verbo in questione significa (LSJ⁹ 1886a s.v.) sia 'strike gently' che 'interrupt'. Ma credo che ὑπό in questo contesto non sia da intendersi (LSJ⁹ 1875a II s.v.) come «denoting what is in small degree or gradual», bensì col valore spaziale di 'sotto'.

⁷⁹ Sicuramente un inequivocabile movimento del corpo avrà accompagnato la battuta, in cui va sottolineato il composto con πρὸς che indica una energica risposta fisica che disambigua l'ὑποκρούειν e la presenza del qualificativo πολλῶν, spia di una pronta e capace reazione all'intervento maschile.

⁸⁰ ANDRISANO (in corso di stampa).

⁸¹ Si tratta di *hapax* in Aristofane, un composto a finalità espressiva, atto a visualizzare il divincolarsi da una presa e funzionale in bocca a Prassagora a richiamarne la prorompente fisicità. Cf. LSJ⁹ 580a s.v.: *nudge with the elbow*. Per l'odierna denominazione della manovra pugilistica («an “underhook” in modern wrestling terminology»), nonché per l'affermarsi di diversa valenza (“tie someone's hands behind his back”, e.g. D.S. 13, 23, 6 etc.) nel greco più tardo, si veda Sommerstein *ad l.* e relativa bibliografia.

⁸² Per il linguaggio parafilosofico si veda ora SAMPINO (2012 e relativa bibliografia).

⁸³ Si veda *supra* per le capacità persuasive di Prassagora si veda per lo meno McLURE (1999, 236-46), ma già ROTHWELL (1990, 85-91) che vedeva in Prassagora la personificazione di *Peitho*.

232 σκεψόμενοι ταυτὶ μόνον) *solamente* gli argomenti di riflessione vincenti: le donne sono madri, etc. La Donna B interviene segnalando pragmaticamente *la sola cosa* che non è stata presa in considerazione. Ha imparato ad usare il linguaggio della stratega, ma per contrastarne gli eccessi, a differenza della Donna A, pienamente complice invece del delirio della protagonista⁸⁴. La Donna B più realisticamente immagina una evenienza probabile. Gli arcieri potrebbero trascinar via l'anomalo oratore! Il quale tuttavia – replica prontamente Prassagora – si mostrerebbe così agile da sfuggire alla presa.

A questo punto noi crediamo che sia la corifea, e non la Donna A come stampa Wilson, a replicare (v. 261):

Κο. ἡμεῖς δέ γ', ἦν αἴρωσ', ἐὼν κελεύσομεν.

Corifea: E noi se ti prendono, gli ordiniamo di mollarti.

L'attribuzione della battuta alla corifea è motivata non solo e non tanto per l'uso del plurale, ma per l'azione prospettata (ἐὼν κελεύσομεν) che prevede il coinvolgimento dell'intero gruppo in un eventuale fronteggiamento con le guardie. Non a caso già Coulon aveva attribuito la battuta al coro (ma non al corifeo), seguito da Ussher⁸⁵, mentre più recentemente Henderson la affida condivisibilmente alla sola corifea.

E sarà la Donna A tutta protesa alla nuova avventura (e non la Donna B secondo Wilson) a compiacersi che l'intero gruppo è ottimamente coinvolto nella vicenda (vv. 262-5):

Γυ. α ταυτὶ μὲν ἡμῖν ἐντεθύμηται καλῶς
ἐκεῖνο δ' οὐ πεφροντίκαμεν, ὅπως τρόπῳ
τὰς χεῖρας αἴρειν μνημονεύσομεν τότε.
εἰθισμέναι γὰρ ἐσμεν αἴρειν τὸ σκέλει.

Donna A: Tutto pianificato a perfezione. Ma non abbiamo riflettuto su una cosa. Come ci ricorderemo là di alzare le mani: siamo abituate ad alzare le gambe!

Si tratta di un coinvolgimento che la Donna definisce iperbolicamente, in virtù della comica pianificazione strategica, come un'adesione emotiva piena (ἐντεθύμηται)⁸⁶ e quindi come

⁸⁴ La quale in realtà accusa di follia visionaria, servendosi del termine medico appropriato (μελαγχολῶν), politici come Cefalo. In realtà si tratta di un'attitudine personale, ben riconoscibile da parte degli spettatori e funzionale a generare comicità attraverso gli iperbolici progetti.

⁸⁵ Ussher *ad l.* annota in realtà che «the speaker is (I think) the coryphaeus, not (as usually stated) Woman A». Pur non apparendo sistematicamente attento al tenore e alla funzionalità delle battute in relazione agli *ethe*, mostra tuttavia una buona attenzione alla scena, nonché ad ogni possibile «double meaning». In questo caso rinvia opportunamente ad *Ach.* 273 per la valenza sessuale con cui leggere ἦν αἴρωσ(ι). Sommerstein, che affida la battuta alla Donna A, tuttavia commenta opportunamente (sulla scia di Rogers) l'*anticlimax* ἐὼν κελεύσομεν come dichiarazione metateatrale, in quanto i coreuti notoriamente non *agiscono*. Nel passo di *Lisistrata* che secondo Sommerstein qui verrebbe evocato, gli arcieri sono sconfitti da Lisistrata e da qualche Donna accorsa in aiuto, ma non dai coreuti! Che sia o meno un'autocitazione della più antica commedia femminile, la battuta risulta autoironica, mostrando la complicità dell'intero coro nel gioco comico.

⁸⁶ Il perfetto di ἐνθυμέομαι (un termine già usato dalla Donna A al v. 138, per cui vedi *supra* p. 116, e quindi appartenente al suo lessico) sta a indicare la preparazione all'azione per quanto visionaria e irrealistica: è illusorio che

riflessione compiuta sull'impresa da affrontare. L'esuberanza del personaggio femminile (la Donna A) si conferma con questo ultimo buffonesco intervento che si conclude nuovamente con un'allusione a carattere sessuale. Le donne sono pronte, ma che cosa non hanno valutato (πεφροντίκαμεν)?⁸⁷ Le prove si sono limitate all'uso del linguaggio⁸⁸, ma anche il gesto è fondamentale nell'arte attoriale. Come memorizzeranno i gesti maschili, l'alzare la mano⁸⁹ in assemblea, abituate come sono ad alzare le gambe?

Prassagora si mostra conscia della difficoltà (v. 266in. χαλεπὸν τὸ πρᾶγμα) e non esita a dare tutte le istruzioni precise sul travestimento, sull'andatura coi bastoni, sul canto da intonare, sul personaggio del contadino da mimare (vv. 278s. τὸν τρόπον μιμούμεναι / τὸν τῶν ἀγροίκων). L'assenso della corifea (v. 279 εἶ λέγεις), piuttosto che dell'intero Coro (Wilson), sollecita l'ultimo intervento di Prassagora che si avvia all'assemblea con le due compagne (Donna A e Donna B) non senza un definitivo ammonimento al coro perché si affretti.

4. Conclusioni

Questa rilettura del prologo delle *Ecclesiazuse* si è proposta come obiettivo una verifica delle ultime scelte editoriali e della loro funzionalità per una potenziale messinscena. Crediamo di aver restituito ad ogni personaggio femminile anonimo una credibile funzione comica attraverso una distribuzione delle battute consona a creare comicità e a garantire ritmo allo spettacolo. Abbiamo cercato di individuare il carattere dei personaggi, inteso come *ethos* piuttosto che come *charaktèr*⁹⁰, sulla base del conseguente comportamento linguistico (spesso la ripetizione lessicale si rivela frutto dello stesso *ethos*), circoscrivendone ruolo, funzioni e relazione con la protagonista. La riflessione sui dati raccolti ci permette di affermare che siamo, in realtà, ancora lontani dalla creazione di personaggi alla stregua dei tipi della commedia nuova, né – io credo – si può ancora

gli arcieri lascino libera Prassagora su intimazione delle donne. Ma al termine delle "prove", le donne ne sono ormai convinte.

⁸⁷ L'insistenza sul perfetto segnala anche che le donne (personaggi femminili della trama) sono ormai calate nei nuovi personaggi (personaggi maschili travestiti che vanno in assemblea). In omaggio alla funzione tipica dell'attore comico, la Donna A si mostra non immemore della propria identità e si sveste del ruolo appena assunto: si rivela lanciando una battuta da Donna scostumata. L'attore pronto alla scena metateatrale (ruolo maschile) non rinuncia a dialogare col personaggio della scena teatrale (ruolo femminile): una dialettica cui la commedia antica non rinuncia (molto spesso il personaggio si libera del suo ruolo ed è l'attore che parla) e che in questo caso è resa ancor più comica dal fatto che gli attori sono maschi! A proposito del verbo utilizzato (φροντίζω), una volta ancora si tratta di una parodia del linguaggio sofisticato (nelle *Nuvole* abbiamo 31 occorrenze di forme nominali e verbali attinenti a quest'area semantica). Cf. DOVER (1968, 106); BETA (2004, 121) e ora SAMPINO (2012, 93s.).

⁸⁸ Per le invocazioni alle dee che tradiscono le donne durante le prove si veda GILLEGAND (1980, 182s.).

⁸⁹ Il plurale χεῖρας si riferisce evidentemente alle mani di tutte le donne che riunite in assemblea sotto mentite spoglie dovranno votare all'unisono, il duale τὼ σκέλει si riferisce alle gambe di ogni singola Donna per sancirne il gesto abitudinario.

⁹⁰ Nonostante tutto siamo ancora lontani dai *tipi* della commedia nuova, né credo si possa ancora parlare di realismo mimetico (SILK 2000, 11, 219, 244ss., 245 n. 85). I personaggi femminili anonimi di questa pur tarda commedia aristofanea sono ancora e soprattutto funzionali al gioco comico, al rapporto con la protagonista e al suo statuto di eroina comica: in questi aspetti soprattutto consiste la diversità della Donna A e della Donna B, una diversità rappresentata senza nessuna intenzione introspettiva.

ragionevolmente parlare per le *Ecclesiazuse* di realismo mimetico quale nuova strategia che traghetterebbe la commedia antica verso quella di mezzo⁹¹. I personaggi femminili anonimi di questa pur tarda commedia aristofanea sono soprattutto funzionali al gioco comico⁹², al rapporto con la protagonista e al suo statuto di eroina comica: sulla base di questa strategia si articola la diversità della Donna A e della Donna B, una diversità rappresentata senza nessuna attenzione a tratti peculiari e distintivi, ma semplicemente giocata su maggiore cautela o intraprendenza femminile e piuttosto declinata sociologicamente: è ancora la condizione matrimoniale ad essere significativa.

Date queste premesse, abbiamo modificato l'interlocuzione offerta dall'ultima edizione di Aristofane (Wilson 2007).

Alcune nostre proposte di attribuzione erano evidentemente già state avanzate in edizioni precedenti, che abbiamo provveduto a citare. In realtà l'interlocuzione del prologo appare in generale stabilita quasi casualmente e solo sulla base delle indicazioni dei manoscritti che affiancano a volte alla *paragraphos* (cf. *supra* n. 12) la proposta di attribuzione della battuta in questione. Si tratta in questo caso dei manoscritti più tardi oppure di una seconda mano⁹³: ma abitualmente, ad esempio, abbiamo l'indicazione del *p. n. gynè* senza che venga identificata l'una o l'altra Donna. In generale è difficile identificare nelle diverse edizioni il tentativo di ristabilire la strategia drammaturgica dell'autore⁹⁴. Spesso le opzioni tradizionali nell'attribuzione delle battute hanno rivestito un'autorevolezza condizionante rispetto alla necessità di un vaglio della partitura che ne identificasse la strategia drammaturgica. I testi aristofanei, come ogni altro testo teatrale, hanno rivestito a partire dall'edizione alessandrina un interesse tutto letterario: ne fa fede per lo meno il precipuo interesse per la lingua e per lo stile.

Riporto in appendice le proposte di variazione nell'interlocuzione dei personaggi anonimi del prologo rispetto all'ultima edizione oxoniense di riferimento: la quale presenta già nella prima parte del prologo, come risulta dalla tabella in calce, una serie di scelte nuove e condivisibili rispetto alle edizioni precedenti.

⁹¹ Si veda già l'equilibrata valutazione di FRAENKEL (1936, 260) che, a proposito della costruzione dello spazio, osservava come le *Ecclesiazuse* «rather shares the freedom and vagueness characteristic of Old Comedy in its classic form», una posizione ereditata peraltro da VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1935, 308s.).

⁹² Si veda ora YOON (2013, 3 «the anonymous character can be used to develop the most interesting facets of a poet's interpretation of a traditional hero»), le cui osservazioni relative ai personaggi anonimi in tragedia e alle loro funzioni permettono di confermare l'individuazione nella costruzione di Donna A e Donna B di alcuni tratti parodici.

⁹³ Si veda *supra* n. 3.

⁹⁴ Cf. *supra* n. 7.

Angela M. Andrisano

Università di Ferrara

Dipartimento di Studi Umanistici

Via Paradiso, 12

I – 44121 Ferrara

angela.andrisano@unife.it

Appendice

<i>Ecclesiazuse</i>	Wilson	Andrisano
vv. 30s.	Coro	Corifea
vv. 43ss.	Coro	Corifea
v. 72 <i>ex.</i>	Donna A	Corifea
vv. 82-5	Prassagora	Corifea
vv. 86s.	Donna A	Prassagora
v. 110	Donna A	Donna B
v. 115	Donna A	Donna B
v. 120	Donna B	Donna A
vv. 124s.	Donna B	Donna B
vv. 125 <i>ex.</i> -126	Donna B	Donna B
vv. 131-46	Donna B - Prassagora	Donna A – Prassagora
vv. 147 <i>ex.</i> -162	Donna A - Prassagora	Donna B – Prassagora
vv. 163-8	Donna B - Prassagora	Donna A – Prassagora
v. 204 <i>in.</i>	Donna A	Donna A
v. 213 <i>in.</i> - 213 <i>ex.</i>	Donna A – Donna B	Coro
vv. 241s.	Donna B	Donna A
vv. 245-7	Donna A	Corifea
vv. 248s.	Donna A	Donna B
vv. 250 <i>ex.</i> -251 <i>in.</i>	Donna A	Donna A
v. 252 <i>in.</i>	Donna A	Donna B
v. 254	Donna A	Donna B
v. 256 <i>in.</i>	Donna A	Donna A
vv. 258-60	Donna A	Donna B
v. 261	Donna A	Corifea
vv. 262-5	Donna B	Donna A
v. 279	Coro	Corifea

Riferimenti bibliografici

ANDRISANO 2011

A.M. Andrisano, *Ritmo, parola, immagine: termini chiave della ricerca teatrologica. A proposito dell'agone delle Rane aristofanee*, in Ead. (a cura di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, «La Biblioteca di DeM» I XI-XXXIII <http://dionysusexmachina.it/>.

ANDRISANO in corso di stampa

A.M. Andrisano, *Il prologo delle Ecclesiazuse di Aristofane: questioni di interlocuzione*, «Dioniso» n.s. III (2013).

ANDRISANO – PAVINI 2006

A.M. Andrisano – E. Pavini, *Il pubblico del teatro greco: donne in “maschera” alla “prima”?*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 125-41.

BARRETT 1964

W.S. Barrett, *Euripides. Hippolytus*, ed. with intr. and comm., Oxford.

BARRY 1942

E. Barry, *The Ecclesiazusae as Political satire*, Diss. Chicago.

BETA 2004

S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane: parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma (Suppl. n. 21/22 al «Bollettino dei classici»).

BLAYDES 1880-1893

F.H.M. Blaydes, *Aristophanis Comoediae I-XII*, Halis Saxonum.

CANTARELLA 1949-1964

R. Cantarella, *Aristofane. Le commedie I-V*, Milano.

CAPRA 2010

A. Capra, *Aristofane. Donne al parlamento*, Roma.

CLARK 1989

G. Clark, *Women in the Ancient World*, Oxford.

COHEN 1989

D. Cohen, *Seclusion, separation, and the status of women in Classical Athens*, «G&R» n.s. XXXVI 3-15.

COMPTON-ENGLE 2005

G.L. Compton-Engle, *Stolen cloaks in Aristophanes' Ecclesiazusae*, «TAPhA» CXXXV/1 163-76.

COULON 1930

V. Coulon, *Aristophane, L'Assemblée des femmes, Ploutos*, tome V, Paris.

DAVIDSON 2000

J. Davidson, *Gnesippus paigniagraphos: the comic poets and the erotic mime*, in D. Harvey – J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, with a foreword by K. Dover, London-Swansea, 41-64.

DE MARINIS 2003²

M. De Marinis, *Semiotica del teatro* (1982), Milano.

DE MARINIS 2007

M. De Marinis, *Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, «AOFL» II/1 262-72.

DE MARINIS 2008

M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (1999), Roma.

DOVER 1968

K.J. Dover (ed.), *Aristophanes. Clouds*, Oxford.

DOVER 1976

K.J. Dover, *Linguaggio e caratteri aristofanei*, «RCCM» XVIII 357-71.

EASTERLING 1987

P.E. Easterling, *Women in Tragic Space*, «BICS» XXXIV 15-26.

ENGLISH 2005

M. English, *The evolution of Aristophanic stagecraft*, «Leeds International Classical Studies» IV/3 1-16.

FINNEGAN 1995

R. Finnegan, *Women in Aristophanes*, Amsterdam.

FIorentINI 2005

L. Fiorentini, *A proposito dell'esegesi "ironica" per l'ultimo Aristofane*, «Eikasmós» XVI 129-36.

FIorentINI 2009

L. Fiorentini, *Studi sul commediografo Strattide*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Ferrara.

FOLEY 1981

H.P. Foley, *The Conception of Women in Athenian Drama*, in Ead. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, 127-68.

FOLEY 1982

H.P. Foley, *The 'Female Intruder' reconsidered: women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae*, «CPh» LXXVII 1-21.

FRAENKEL 1936

E. Fraenkel, *Dramaturgical Problems in the Ecclesiazusae*, in *Greek Poetry and Life*, Essays pres. to G. Murray, Oxford.

GILLELAND 1980

M.E. Gilleland, *Female Speech in Greek and Latin*, «AjPh» CI 180-3.

GOMME 1925

A.W. Gomme, *The Position of Women in Athens*, «CPh» XX 1-26 (= *Essays in Greek History*, Oxford 1937, 89-115).

GOULD 1980

J.P. Gould, *Women in Classical Greece*, «JHS» C 38-59.

HALL – GELDART 1907²

F.H. Hall – W.M. Geldart, *Aristophanis Comoediae* (1901), vol. II, Oxford.

HARDER 1993

R.E. Harder, *Die Frauenrollen bei Euripides*, Stuttgart.

HARVEY – WILKINS 2000

D. Harvey – J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes*, with a foreword by K. Dover, London-Swansea.

HENDERSON 1987a

J. Henderson, *Aristophanes. Lysistrata*, ed. with Intr. and Comm., Oxford.

HENDERSON 1987b

J. Henderson, *Older Women in Attic Old Comedy*, «TAPhA» CXVII 105-29.

HENDERSON 1991

J. Henderson, *Women and the Athenian Dramatic Festivals*, «TAPhA» CXXI 133-47.

HENDERSON 2002

J. Henderson, *Aristophanes. Frogs. Assemblywomen. Wealth*, Cambridge, Mass.-London.

HUBBARD 1997

T.K. Hubbard, *Utopianism and the sophistic city in Aristophanes*, in G.W. Dobrov (ed.), *The city as comedy: society and representation in Athenian drama*, Chapel Hill-London, 23-50.

KANAVOU 2011

N. Kanavou, *Aristophanes' comedy of names. A study of speaking names in Aristophanes*, Berlin-New York.

KINDERMANN 1990

H. Kindermann, *Il teatro greco e il suo pubblico*, a cura di A. Andrisano, Firenze.

LEE 1985

K.H. Lee, *Aristophanes Ecclesiazusae 76 ff.*, «AJPh» XX 225-7.

VAN LEEUWEN 1905

J.F. van Leeuwen, *Aristophanis Ecclesiazusae cum prolegomenis et commentariis*, Lugduni Batavorum.

LORAUX 1991

N. Loraux, *Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre*, in J.M. Bremer – E.W. Handley (éds.), *Aristophane*, Geneva, 203-44 (= «Fondation Hardt Entretiens» XXXVIII).

MARZULLO 1993

B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze.

MARZULLO 2003

B. Marzullo, *Aristofane. Le commedie*, con appendice critica, Roma.

MASTROMARCO – TOTARO 2006

G. Mastromarco – P. Totaro (a cura di), *Commedie di Aristofane*, vol. 2, Torino.

McLURE 1999

L. McLure, *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian drama*, Princeton.

NANCY 1984

C. Nancy, *Euripide et le parti des femmes*, «QUCC» XVII 111-36.

NIEDDU 2001

G.F. Nieddu, *Donne e parole di donne in Aristofane*, «Lexis» XIX 199-218.

ORFANOS 2011

Ch. ORFANOS, *Le donne, il teatro e il potere politico nelle Donne all'assemblea di Aristofane*, trad. it. a cura di L. Fiorentini, in A.M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, «La Biblioteca di DeM» I 169-87, <http://dionysusexmachina.it/> (= Φορώντας τα ρούχα των ανδρών. Η μεταμφίεση στις Εκκλησιάζουσες του Αριστοφάνη, «Hellenika» XLIV (1994) 303-17).

PERUSINO 1987

F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino.

PERUSINO 1989

F. Perusino, *Platonio. La commedia greca, edizione critica, traduzione e commento*, Urbino.

PLATTER 2007

C. Platter, *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore.

PODLECKI 1990

A.J. Podlecki, *Could Women Attend the Theater in ancient Athens? A Collection of Testimonia*, «AW» XXI 27-43.

POWELL 1990

A. Powell (ed.), *Euripides, Women and Sexuality*, London-New York.

RICHTER 1975

D.C. Richter, *The Position of Women in Classical Athens*, «The Journal of the Anthropological Society of Oxford» VI 153-70.

ROGERS 1902

B.B. Rogers, *The Ecclesiazusae of Aristophanes*, London.

ROTHWELL 1990

K.S. Rothwell, *Politics and Persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae*, Leiden.

SAETTA COTTONE 2005

R. Saetta Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla loidoria comica*, Roma.

SAETTA COTTONE 2006

R. Saetta Cottone, *Ingiurie όνομαστι e calunnia*, «Dioniso» V 70-81.

SAÏD 1997

S. Saïd, *L'espace d'Athènes dans les comédies d'Aristophane*, in P. Thiery – M. Menu (a cura di), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Bari, 339-59.

SAMPINO 2012

F. Sampino, *Linguaggio parafilosofico e parasocratico nelle Nuvole di Aristofane*, «DeM» III 80-128.

SCHAPS 1977

D. Schaps, *The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names*, «CQ» XXVII 323-30.

SEAFORD 1990

R. Seaford, *The Imprisonment of Women in Greek Tragedy*, «JHS» CX 76-90.

SILK 2000

M.S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.

SOMMERSTEIN 1980

A.H. Sommerstein, *The Naming of Women in Greek and Roman Comedy*, «QS» XI 393-418.

SOMMERSTEIN 1998

A.H. Sommerstein (ed.), *The comedies of Aristophanes*, vol. 10, *Ecclesiazusae*, with Trans. and Comm., Warminster (2007 repr. with add.).

TAAFFE 1993

L.K. Taaffe, *Aristophanes and Women*, London-New York.

TAILLARDAT 1965²

J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style* (1962), Paris.

TOSI 1996

R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche: 10.000 citazioni dall'antichità al Rinascimento nell'originale e in traduzione con commento storico, letterario e filologico*, Milano.

TOSI 1998

R. Tosi, *Appunti sulla filologia di Eratostene di Cirene*, «Eikasmós» IX 327-46.

TOSI 2010

R. Tosi, *Dictionnaire des sentences latines et grecques* (1991), Grenoble.

TREU 1999

M. Treu, *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova.

USSHER 1973

R.G. Ussher, *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Oxford.

VETTA 1994²

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

VICKERS 2004

M.J. Vickers, *Aspasia on stage: Aristophanes' Ecclesiazusae*, «Athenaeum» XCII 431-50.

VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1935

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Über die Vespren des Aristophanes* (1911), in *Kleine Schriften*, vol. I, Berlin, 284-346.

WILKINS 2000

J. Wilkins, *The Boastful Chef. The discourse of food in ancient greek comedy*, Oxford.

WILLI 2003

A. Willi, *The languages of Aristophanes: aspects of linguistic variation in classical Attic Greek*, Oxford.

WILSON 1976

N.G. Wilson, rec. a R. G. Ussher, *Aristophanes, Ecclesiazusae*, Edited with introduction and commentary, Oxford 1973, «CR» n.s. XXVI 12-4.

WILSON 2007

N.G. Wilson, *Aristophanis fabulae*, t. II, Oxford.

YOON 2013

F. Yoon, *The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy: The Shaping of Heroes*, «Mnemosyne» Suppl. 344, Leiden-Boston.