

File riservato all'esclusivo fine di studio

Il teatro delle emozioni: la paura

a cura di
Mattia De Poli

COLLEZIONE

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

File riservato ad esclusivo fine di studio

File riservato ad esclusivo fine di studio

Prima edizione 2018, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: la paura*

© 2018 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

In copertina: *Texture*, disegno di Davide Sceck Osman

ISBN 978-88-6938-143-0

All rights reserved

File riservato ad esclusivo fine di studio

Il teatro delle emozioni: la paura

*Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi
(Padova, 24-25 maggio 2018)*

a cura di
Mattia De Poli

Comitato scientifico:
Rocco Coronato, Mattia De Poli,
Anna Scannapieco, Davide Susanetti

PADOVA
UP

File riservato ad esclusivo fine di studio

Indice

Prefazione 9

Tra il testo e la scena

Fear in Choral Action: Thoughts about a Dionysian Emotion
in Aeschylean Tragedy 17
Anton Bierl

The Metres of Fear in Attic Drama 41
Mattia De Poli

Paura, paranoia e panico nell'*Andromaca* di Euripide 71
Lidia Di Giuseppe

Il colore della paura e un tassiarco dal bianco volto
(Aristofane, *Pace* 1172-1178) 87
Stefano Ceccarelli

Lo sguardo che uccide: morire di paura nella tragedia romana 117
Lucia Degiovanni

Senza scena: le forme della paura nel teatro italiano 'da leggere',
fra Settecento e Ottocento 129
Francesca Favaro

L'*anagnorisis* di Agave nell'immaginario di un regista contemporaneo:
Theodoros Terzopoulos 147
Georgios Katsantonis

Che paura! Che ridere! Il lato comico della paura nel teatro di figura
da un punto di vista performativo: un caso di teatro di burattini
contemporaneo 155
Marta Collini

Individuo, società, politica

- The Fear of Pelasgus: Aeschylus' *Suppliants* 185
Davide Susanetti
- “Cose orribili a dirsi, cose orribili a vedersi”: la paura politica
nelle *Eumenidi* di Eschilo 195
Andrea Giannotti
- Paura e temporalità nella struttura drammatica dell'*Edipo re* di Sofocle 217
Sara Di Paolo
- Il prologo delle *Troiane* di Euripide: chi ha paura del naufragio dei Greci? 265
Anna Miriam Biga
- Fra ἀλήθεια e ψεύδος: la paura della scoperta nel *Fetonte* di Euripide 279
Silvia Onori
- Izobražaja Žertvu (Playing the Victim, Simulando la vittima)*
dei fratelli Presnjakovy: la paura e la “Pepsi Generation”
nel teatro russo contemporaneo 297
Dmitry Novokhatskiy – Donatella Possamai

La paura e il femminile

- Deianira, i presagi, la paura: il prologo delle *Trachinie* di Sofocle 315
Daniela Milo
- Il lato oscuro della bellezza: Elena come immagine della paura in Euripide 335
Francesco Moles
- Pavet animus, horret*: la paura nella *Medea* di Seneca 357
Chiara Battistella
- Chi ha paura di Kate? Il rovesciamento delle emozioni ne *La bisbetica domata* 381
Beatrice Righetti
- Le donne e l'esternazione della paura nei *Dialoghi delle Carmelitane*
di Georges Bernanos 397
Chiara Pasanisi

File riservato ad esclusivo fine di studio

Classici-Contemporanei: letture e materiali didattici sul filo della paura

Cantami, o Euterpe <i>Sabrina Mazzali</i>	413
Cantami, o Edipo <i>Guidalberto Gregori</i>	425
Le Erinni nell' <i>Oresteia</i> di Eschilo e in <i>La riunione di famiglia</i> di T. S. Eliot: la necessità dei classici <i>Giovanni Ghiselli</i>	427

File riservato ad esclusivo fine di studio

Tra il testo e la scena

File riservato ad esclusivo fine di studio

**Il colore della paura e un tassiarco dal bianco volto
(Aristofane, *Pace* 1172-1178)^{*}**

Stefano Ceccarelli

ABSTRACT: In the second parabasis of Aristophanes' *Peace* (1172-1178), based on the opposition between idealized countryside and war (§ 1), Aristophanes makes an enigmatic joke referring to an anonymous taxiarch, a coward who "dyes his face with a dye from Cyzicus" (§ 2). After a complete analysis of the other scholars' proposals (§ 3), the paper aims to demonstrate that Aristophanes' joke refers to an epic-iambic and then comic literary tradition regarding a figure that could be called *miles effeminatus*, a caricature of the manly Homeric hero (§ 4). In doing so, Aristophanes portrays the taxiarch as a womanly soldier who runs away at the first occasion: the "dye from Cyzicus" refers to his pale face, which is a comic degradation of the bright white face, a typical feature of ideal feminine beauty. Of course, the shining whiteness of a man's face was also regarded by the Greeks as a sign of his homosexuality (§ 5).

1. Introduzione. Guerra e pace nella seconda parabasi della Pace di Aristofane

La seconda parabasi della *Pace* di Aristofane (vv. 1127-1196) costituisce un dittico pittorico dove il poeta espande le opposte tematiche di pace e guerra, che

^{*} Vorrei iniziare ringraziando di cuore il mio maestro Albio Cesare Cassio, che mi ha introdotto allo studio della *Pace* di Aristofane (e non solo). Queste pagine hanno tratto giovamento dalla sua lettura e dai suoi consigli: a lui intendo dedicare questo lavoro, come dono tardivo, per i suoi settant'anni e per il coronamento della sua carriera. Sono grato ai professori Anna Maria Belardinelli, Luigi Bravi e Michele Napolitano per i loro utilissimi suggerimenti, nonché agli amici Loredana Di Virgilio, Krešimir Vuković e, in particolare, Ugo Mondini per i loro consigli e il loro aiuto in fase redazionale. Un caloroso ringraziamento anche agli organizzatori del convegno, in particolare Mattia De Poli e Davide Susanetti, per la loro affettuosa accoglienza e il proficuo ambiente di lavoro dei giorni padovani. Sviste, omissioni o errori qui presenti, naturalmente, vanno imputati a me solo.

costituiscono l'ossatura dell'intera commedia¹. Buona parte di questa seconda parabasi ha per tema un idillico bozzetto di vita agreste²; nella poetica aristofanea la vita campestre è impregnata di una forte idealizzazione, un'operazione squisitamente letteraria che serve al poeta per far risaltare in chiave negativa i mali e le fatiche della guerra³.

Il primo blocco poetico, costituito da ode – epirrema – antode, serve ad Aristofane per espandere il tradizionale tema delle *laudes vitae rusticae* e quasi per immergere lo spettatore in una dimensione estetica di piacevole godimento del-

¹ Sul tema pace vs. guerra in Aristofane vd. EHRENBERG 1957, pp. 421-449; DOVER 1972, pp. 84-85; NEWIGER 1996; TRITTE 2007, pp. 183-185; e ZIMMERMANN 2010, pp. 63-79. A livello di tessitura di trame comiche, in effetti, Aristofane era «poeta ossessionato dall'idea della pace» (BONANNO 1979, p. 342). Bisogna stare attenti, però, a non assolutizzare il 'pacifismo' di Aristofane, che va calato nei suoi tempi: «Aristophanes and his audience were perfectly aware that on the whole peace is more enjoyable than war, but there is no sign that anyone, except some right-wing extremists who would have accepted alien rule if it maintained their own class in power within Athens, would have been willing to sacrifice for the sake of peace the wealth and dominant position which Athens derived from her rule over the Aegean islands and the coastal cities of Asia Minor» (DOVER 1972, pp. 84-85).

² Sui temi e la struttura della seconda parabasi della *Pace* vd. HEBERLEIN 1980, pp. 96-106; MOULTON 1981, pp. 95-100; CASSIO 1985, pp. 139-140; e TOTARO 1999, pp. 103-112.

³ Sull'idealizzazione della campagna e dei contadini attici nell'opera di Aristofane ancora insuperate sono le pagine di CASSIO 1985, pp. 31-33 e 144-145, che descrive il fenomeno come un «ἀδύνατον positivo». Vd. anche KIER 1933, pp. 43-46; TURATO 1979, pp. 101-104; MOULTON 1981, pp. 92-101 (in relazione alla *Pace*); TOTARO 1999, pp. 106-107; SAÏD 2000; l'ampia discussione di WILKINS 2000, pp. 103-155; e CORBEL-MORANA 2012, pp. 28-33. Vorrei qui puntualizzare che non concordo con talune analisi che vedono uno stretto legame fra commedie 'utopiche' (che attestano scenari da paese di Cuccagna: per esempio i *Pluti* di Cratino, le *Bestie* di Cratete o i *Minatori* e i *Persiani* di Ferecrate) e commedie in cui è dispiegato il tema dell'idealizzazione della campagna attica (in particolare *Acarsi* e *Pace*). I due fenomeni, al contrario, vanno studiati e classificati separatamente. L'idealizzazione della campagna e dei contadini attici presenta un solo elemento 'utopico': quello temporale, che si realizza scenicamente in un ritorno a un passato prebellico dai forti tratti irreali. Per il resto, sarebbe improprio parlare di utopia: se si toglie il filtro della poesia, la campagna attica era tale e quale la descrive Aristofane. Inoltre – e questo è l'argomento più forte – in *Acarsi* e *Pace* non viene mai eliminato il lavoro della terra: il cibo viene prodotto, infatti, dalle vive mani dei contadini (cf. *Pace* 588-589). Semmai, è la fatica ad essere edulcorata: ma è proprio qui che sta l'idealizzazione, non l'utopia (vd. *infra*, n. 5). Nella grande abbuffata del finale della *Pace*, Aristofane si può essere certamente ispirato alla tradizione degli utopici cataloghi di cibi: ma si tratta pur sempre di un luculliano banchetto, che prelude al ritorno dei contadini ai loro campi e al loro lavoro. L'agricoltura, invece, nell'ottica dell'abbondanza spontanea dell'età di Crono, è naturalmente considerata una fatica inutile (cf. Ferecrate, fr. 137.1-3 Kassel-Austin, dai *Persiani*), che può essere evitata, giacché la terra, appunto, produce spontaneamente di che nutrirsi in abbondanza. Il tema dell'utopia della Cuccagna, dunque, va tenuto ben separato da quello dell'idealizzazione della campagna. I fiumi di vino, le focacce che si offrono spontaneamente al palato degli uomini, i pesci che si cuociono da soli (Teleclide, fr. 1 Kassel-Austin, dagli *Anfizionii*); i fiumi di brodo e polenta con pezzi di salsicce come conchiglie (Ferecrate, fr. 113 Kassel-Austin, dai *Minatori*): tutte queste immagini non appartengono né agli *Acarsi* né alla *Pace*. Sul tema dell'utopia (anche gastronomica) nell'*archaia* rimando ai classici studi di BALDRY 1953 e CECCARELLI 1996, come pure ai più recenti PELLEGRINO 2000; RUFFELL 2000, pp. 474-486; e FARIOLI 2001.

la campagna⁴; è questo il senso dell'operazione letteraria di recuperare le immagini tradizionali delle *Opere e giorni* di Esiodo e della lirica, cioè ammantare di una dimensione ideale la vita dei contadini attici, dov'è attentamente eliminata la fatica del lavoro⁵. Questa declinazione del *topos* letterario dell'idealizzazione della campagna ha, però, un fine drammatico ben preciso: serve a preparare lo ψόγος, lo scomma presente nell'antepirrema (vv. 1172-1190). Non mi pare sia in genere sottolineato quest'accumulo progressivo di tensione poetica 'positiva' interna alla struttura della seconda parabasi della *Pace*: due terzi della sizia epirrematica costituiscono, infatti, un blocco omogeneo di immagini positive⁶ che preparano la sferzata antibellicistica presente nell'antepirrema, dove il corifeo avrà sfruttato, a livello mimico e recitativo, il ritmo incalzante del tetrametro trocaico catalettico per accentuare ancor di più il disprezzo dei coreuti contadini nei riguardi della guerra.

Il passaggio dall'antode all'antepirrema (vv. 1171-1172) non presenta cesura sintattica. Con un evidente *coup de théâtre*, Aristofane fa confluire, quasi senza soluzione di continuità nell'esecuzione, i trochei con cui termina l'antode nei trochei in recitativo dell'antepirrema⁷, spezzando l'atmosfera idilliaca per riportare il pubblico ad una dimensione reale (sottolineata proprio dal passaggio dal canto al recitativo) e rompendo l'incantesimo poetico delle immagini campestri. Aristofane, recuperando così il senso aggressivo tipico delle sezioni paraboliche, dopo aver tratteggiato la viltà di un tassiarco (la cui interpretazione sarà l'oggetto del presente lavoro), passa a elencare le malefatte di quella categoria in fatto di reclutamento dei soldati: l'indiscriminata inserzione e cancellazione dei contadini dalle liste di leva appese alle statue degli eroi eponimi (vv. 1179-1183), con tutti i conseguenti disagi, che per i contadini sono ben più fastidiosi di quelli degli abitanti di città (vv. 1185-1186 ταῦτα δ' ἡμᾶς τοὺς ἀγροίκους δρῶσι, τοὺς δ' ἐξ ἄστεως / ἦτρον). Nella seconda parabasi, quindi, il coro, nel pieno della sua identità drammatica, ribadisce un motivo che pervade tutta la commedia, cioè l'odio atavico dei γεωργοί per la guerra: i contadini, infatti, sono il simbolo della vita attiva spesa in occupazioni sane e produttive, tutto il contrario della guerra, distruttrice e improduttiva. Nella *Pace* Aristofane, grazie alla maschera

⁴ Sul tema generale delle *laudes vitae rusticae* rimando alla classica monografia di KIER 1933.

⁵ Aristofane pone molto l'accento sull'assenza di sforzo alcuno nel godimento dei beni e dei piaceri dei campi: è questo uno dei tratti di più marcata idealizzazione, che il commediografo condivide con la raffigurazione poetica composta da Virgilio in *Georgiche* 2.458-540 (vd. MARCHETTA 2013, pp. 85-104). Sul tema vd. CASSIO 1985, pp. 31-32 e 139; e anche TOTARO 1999, pp. 106-107.

⁶ Non più che un cenno in MOULTON 1981, p. 98.

⁷ Come mi fa notare Luigi Bravi, se il passaggio fra ode ed epirrema è metricamente uguale a quello fra antode e antepirrema, lo scarto tematico fra questi ultimi due blocchi, che determina la transizione da una dimensione positiva a una negativa, rende il passaggio antode - antepirrema marcatamente più forte, come una sorta di ἀπροσδόκητον, pur non determinando tecnicamente uno scarto metrico/ritmico.

del contadino, può sviluppare in una trama comica l' *imagerie* tradizionale della pace come portatrice di abbondanza, soprattutto agricola, e di piaceri preclusi in tempo di guerra, come le danze e l'amore – che diviene, in chiave comica, piacere marcatamente sessuale⁸.

2. Un exemplum di codardia: il tassiario Pace 1172-1178

Quello delineato nel § 1 è il quadro in cui Aristofane inserisce un'immagine sul cui significato la critica discute ancora. Proprio all'inizio dell'antepirrema della seconda parabasi, Aristofane pone in bocca al corifeo una descrizione satirica di un tassiario ateniese (*Pace* 1172-1178):

μᾶλλον ἢ θεοῖσιν ἐχθρὸν ταξίαρχον προσβλέπων
 τρεῖς λόφους ἔχοντα καὶ φοινικίδ' ὀξειαν πάνυ,
 ἦν ἐκεῖνός φησιν εἶναι βάμμα Σαρδιανικόν·
 ἦν δέ που δέη μάχεσθ' ἔχοντα τὴν φοινικίδα,
 τηνικαῦτ' αὐτὸς βέβαπται βάμμα Κυζικηνικόν·
 κᾶτα φεύγει πρῶτος ὥσπερ ξουθὸς ἱππαλεκτρῶν
 τοὺς λόφους σείων

più che se guardo un tassiario nemico agli dèi,
 che indossa tre pennacchi e una veste di porpora assai brillante,
 che – lui dice – è una tintura di Sardi:
 ma se per caso deve combattere con quella veste porporina addosso,
 allora ecco che quello si tinge della tintura...di Cizico:
 e poi è il primo a fuggire come il veloce ippogallo⁹
 scuotendo i pennacchi.

Un tassiario anonimo è accusato di codardia militare, un insulto abbastanza comune nell'opera di Aristofane. Qui, in particolare, ad essere oggetto di scommata è l'abbigliamento appariscente del tassiario (vd. TOTARO 1999, pp. 129-130): il poeta, rovesciando il modello tradizionale della καλοκαγαθία, si riallaccia a passi come *Iliade* 3.43-45 ἢ που καγχαλόωσι κάρη κομόωντες Ἄχαιοι / φάντες

⁸ Le placide immagini dei piaceri del tempo di pace sono già stereotipi in *Iliade* 18.490-496: vd. poi, in particolare, Pindaro, *Olimpiche* 13.6-8; Bacchilide, fr. 22+4.61-80 Maeler; Eschilo, *Supplici* 668-698, e fr. 451n Radt; Sofocle, *Aiace* 1199-1210; Euripide, fr. 453 Kannicht, dal *Cresfonte* (questo passo è parodiato da Aristofane nel fr. 111 Kassel-Austin dei *Contadini*), e *Baccanti* 417-420; Aristofane, *Acarnesi* 989-999 e *Pace* 520-538a. Su queste immagini 'formulari' dei piaceri della pace vd. in generale MARTINS DE JESUS 2010; sul tema delle immagini della pace nell'*archaia* e in Aristofane rimando al recentissimo RUFFEL 2017.

⁹ L'ippogallo è un animale fantastico, un cavallo alato con la coda di un gallo. Qui Aristofane si serve di una «roboante *iunctura* eschilea» (TOTARO 1999, p. 132) per rimarcare ancor più comicamente la poco onorevole fuga del comandante ateniese: ξουθὸς ἱππαλεκτρῶν, infatti, è una divertente citazione da Eschilo, fr. 134 Radt (*Mirmidoni*). Vd. TOTARO 1999, pp. 132-133, e ZOGG 2014, pp. 48-51.

ἀριστῆα πρόμον ἔμμεναι, οὐνεκα καλὸν / εἶδος ἔπ', ἀλλ' οὐκ ἔστι βίη φρεσὶν
οὐδέ τις ἀλκή, «Oh, che risate si faranno i chiomati Achei / pensando che il
nostro campione è un principe di aitante aspetto / dentro il cui animo non c'è
né coraggio né forza» (trad. di FERRARI 2018, p. 87)¹⁰, ben presenti alla mente de-
gli spettatori, per dipingere il tassiarco come un azzimato imbellè¹¹. Aristofane
coglie il destro di questa ampia descrizione di un anonimo tassiarco, vile e ben
vestito, per scagliare la medesima accusa contro l'intera categoria: i tassiarchi,
infatti, sono dei ῥιψάσπιδες (v. 1186), dei vigliacchi che gettano via lo scudo,
e sono pure “leoni in casa e volpi in battaglia” (vv. 1189-1190 ὄντες οἴκοι μὲν
λέοντες, ἐν μάχῃ δ' ἀλώπεκες).

Il problema esegetico che affligge questi versi non è tanto il senso generale,
che è chiarissimo, ma il modo in cui si declina lo scomma: si trova, cioè, nei
particolari. Aristofane, nella descrizione, indulge sull'abbigliamento militare
del comandante: il cimiero a tre pennacchi (v. 1173 τρεῖς λόφους) e il mantello
color porpora (v. 1173 φοινικίδ' ὀξεῖαν πάνυ)¹², della cui bellezza il tassiarco si
vanta affermando che è stato tinto a Sardi (v. 1174 ἦν ἐκεῖνός φησιν εἶναι βάμμα
Σαρδιανικόν). L'innesto del *Witz* nella scena avviene immediatamente dopo; il
corifeo descrive il tassiarco che, se mai si trovi a combattere avvolto in quel bel
mantello costoso e sgargiante, si tinge della “tintura di Cizico” (v. 1176 αὐτὸς
βέβαπται βάμμα Κυζικηνικόν). Il problema esegetico riguarda proprio questo
verso: cosa intendeva Aristofane con l'espressione βάμμα Κυζικηνικόν e in che
senso il tassiarco si tingeva di questa ignota tintura (αὐτὸς βέβαπται)? È chiaro,
osservando il passo, che l'espressione βάμμα Σαρδιανικόν ha attratto il succes-
sivo βάμμα Κυζικηνικόν, che fa da *pendant* al primo. Il pubblico doveva coglie-
re immediatamente un'analogia fra Sardi e Cizico¹³: Sardi richiama la porpora,
cioè, come Cizico richiama un ignoto colore di tintura.

¹⁰ Di questo passo iliadico parlerò diffusamente nel § 4.

¹¹ In tal senso, il tassiarco della *Pace* presenta diversi tratti in comune con il personaggio comico di Lamaco negli *Acarnesi*, l'archetipo teatrale della successiva maschera del *miles gloriosus* (vd. MASTROMARCO 2009, pp. 23-32, e KONSTANTAKOS 2016).

¹² Il mantello color porpora era quello tipicamente indossato dagli ufficiali militari (vd. KONSTANTAKOS 2016, p. 116 e n. 11). Fin dall'ingresso del coro, la φοινικίς è presa a simbolo dell'odio dei contadini contro gli ufficiali militari (cf. *Pace* 303 τάξεων ἀπαλλαγέντες καὶ κακῶν φοινικίδων), rei di voler continuare a *outrance* la guerra (cf. *Pace* 444-445).

¹³ Cizico, colonia milesia affacciata su un istmo di terra (l'attuale Kapu Daği) che si protende sull'antica Propontide, l'odierno Mar di Marmara, era una fiorente *polis* che faceva parte all'epoca della Lega Delio-Attica: era, quindi, assoggettata ad Atene e un'eccellente contribuente al tesoro della Lega, proprio grazie agli introiti dei ricchi commerci (vd. CASSIO 1985, p. 111). La città doveva essere, all'epoca di Aristofane, assai bella e piacevole: così inferisce acutamente ROSTOVCEV 1941, p. 588, in base allo splendore che certamente Cizico aveva in epoca ellenistica. Su Cizico rimando in generale a AVRAM 2004, pp. 983-986 n. 747.

3. L'enigma della "tintura di Cizico" (Pace 1176 βάμμα Κυζικηνικόν)

Per tentare di capire esattamente cosa ci fosse da ridere nell'espressione βάμμα Κυζικηνικόν è bene iniziare leggendo quello che gli antichi esegeti di Aristofane scrissero al riguardo: gli scoli al passo (*Schol. vet. et rec. ad Pax* 1176a Holwerda) riportano come il tassiarco εἰς κιναιδίαν διαβάλλεται, ὥστε μηδὲ τῶν ἀναγκαίων διὰ τὴν εὐρύτητα κρατεῖν δύνασθαι, "viene deriso per la sua omosessualità passiva – κιναιδία –; ed è a tal punto un omosessuale passivo da non essere in grado di controllare i suoi bisogni a causa dell'ampiezza del suo ano". Gli *Schol. vet. et rec. ad Pax* 1176b Holwerda aggiungono un dato interessante: τουτέστι κατασχημονεῖ. οἱ γὰρ Κυζικηνοὶ ἐπὶ δειλίᾳ καὶ θηλύτητι ἐκωμῶδοῦντο, "[il tassiarco] cioè si comporta in maniera sconveniente. I Ciziceni, infatti, venivano derisi in commedia per la loro viltà ed effeminatezza". Gli scoli forniscono una coerente spiegazione: il tassiarco è accusato di "omosessualità passiva", κιναιδία, e di "effeminatezza", θηλύτης, cioè di comportarsi come farebbe un omosessuale effeminato, incline nell'immaginario comune antico alla codardia. Con questa caratterizzazione satirica sta bene il riferimento a Cizico nell'espressione βάμμα Κυζικηνικόν – aggiungono gli scoli – perché i Ciziceni erano fatti oggetto di riso in teatro, appunto, per la loro viltà ed effeminatezza. Un particolare interessante, che concorre al ritratto del comandante effeminato e vile, è la notazione secondo cui costui non sia in grado di controllare il suo ano e, conseguentemente, la defecazione. La spiegazione è semplice: l'omosessuale passivo, schiavo del πόθος ἐρωτικός a tal punto da non potersi controllare, cede senza misura al piacere sessuale e il risultato è l'incontrollabilità dei suoi muscoli anali, che causano una altrettanto incontrollabile defecazione, che non a caso è la più visibile conseguenza comica della δειλία (il topico 'farsela addosso')¹⁴.

La tradizione scoliastica attesta evidentemente che gli Ateniesi nutrivano un pregiudizio negativo nei riguardi della città di Cizico, pregiudizio che Aristofane ha sfruttato nella *pointe* contro il tassiarco della *Pace*. Proprio per elucidare i lettori della *Pace* sull'implicazione di Cizico, una parte della tradizione

¹⁴ L'eccesso erotico era condannato dai Greci: anche l'*eros*, infatti, era sottoposto a rigide regole di σωφροσύνη, di giusta e costumata misura (cf. Platone, *Simposio* 196c: vd. BARRETT 1964, p. 172 ad Eur. *Hipp.* 79-81, e CAIRNS 1993, pp. 314-315). Tali regole erano trasgredite, appunto, dalle donne e da quegli omosessuali passivi che, abbandonandosi (proprio come le donne) ai loro istinti erotici, non erano in grado di essere σώφρονες (vd. DOVER 1985, pp. 108-109). Sul particolare della defecazione incontrollata dovuta all'eccesso di attività sessuale, CASSIO 1985, p. 107, così si esprime: «doveva essere molto diffuso un collegamento, a noi tutto sommato estraneo, tra mollezza di costumi, che implicava coito anale, e facilità all'evacuazione». In Aristofane, del resto, il collegamento fra la defecazione e la paura è un gioco standardizzato: cf. *Nuvole* 295, *Vespe* 625-627, *Pace* 176 e 241, *Uccelli* 65-68 *Rane* 307-308 (su questo passo vd. *infra*) e 479. Del collegamento fra viltà e omosessualità passiva (κιναιδία) parlerò nel § 4.

manoscritta degli scoli (*Schol. vet.* [codd. **VLh**] *ad Pax* 1176a Holwerda) ha tramandato, inoltre, un interessante passo dalle *Città* di Eupoli, che è l'unico altro luogo tradito da una commedia dell'epoca in cui si parli di questa città della costa ionica (fr. 247 Kassel-Austin)¹⁵, il che lo rende preziosissimo proprio per interpretare correttamente il passo della *Pace*:

(A) ἢ δ' ὑστάτη ποῦ 'σθ'; (B) ἦδε Κύζικος πλέα στατήρων.

(A) ἐν τῆδε τοίνυν τῇ πόλει φρουρῶν <ἐγώ> ποτ' αὐτὸς
γυναῖκ' ἐκίνουν κολλύβου καὶ παῖδα καὶ γέροντα,
κάξην ὄλην τὴν ἡμέραν τὸν κύσθον ἐκκορίζειν.

(A) Ma l'ultima dov'è? (B) Eccola! Questa è Cizico, piena di stateri.

(A) Eccome! In questa città, una volta, mentre ero di guardia, io stesso mi trombavo una donna, un ragazzo e un vecchio per uno spicciolo, e potevo passare tutto il giorno a scopare la fica.

Questi pochi versi delle *Città*, pur essendo estremamente interessanti, non hanno goduto – a mio parere – dell'attenzione che avrebbero meritato¹⁶. Si tratta certamente di un dialogo fra due personaggi: è una tipica scena in cui una maschera commenta ad un'altra l'ingresso del coro, notandone le caratteristiche o l'aspetto fisico, in questo caso l'abbigliamento¹⁷. Naturalmente, questa tecnica drammatica serve al poeta per introdurre e caratterizzare il coro prima che questo incominci a cantare e danzare. Nel presente contesto, ad essere citata nel gruppo dei coreuti (personificazioni delle città dell'impero ateniese)¹⁸ è Cizico, di cui viene immediatamente notata la ricchezza: Cizico è πλέα στατήρων, “piena di stateri”, giacché proprio il suo statere era una moneta assai diffusa e di eccellente valuta nell'Egeo orientale¹⁹. Ma, soprattutto, Cizico è piena di piaceri. Il personaggio A, infatti, che dev'essere identificato in un Ateniese, si ricorda di quando, inviato a presidiare Cizico, si era potuto pagare, per uno spicciolo, una donna, un ragazzo e persino un vecchio. Eupoli – è chiaro – gioca qui con il pre-

¹⁵ Diversamente dall'edizione di KASSEL, AUSTIN 1986, p. 438, riporto qui il testo con la divisione in battute fra due personaggi, come proposto da COBET 1840, p. 189: così anche stampano STOREY 2011, p. 190, e, di recente, OLSON 2016, p. 296. Vd. anche STOREY 2003, pp. 228-229.

¹⁶ Sul fr. 247 Kassel-Austin vd. ROSEN 1997, pp. 160-163, e, da ultimo, OLSON 2016, p. 296-299, con la bibliografia ivi citata.

¹⁷ Sempre dalla parodo delle *Città* proviene anche il fr. 246 Kassel-Austin, dove viene descritta Chio. Fra le commedie conservate integre di Aristofane, l'unica a presentare questa caratteristica drammatica sono gli *Uccelli* (vv. 263-309), dove Pisetero, Euelpide e Upupa commentano l'ingresso di alcuni determinati uccelli, su cui di volta in volta ricamano diversi giochi comici. Su questo tipo di parodo vd. in generale DUNBAR 1995, pp. 227-228 *ad* Aristoph. *Av.* 267-326.

¹⁸ Sul problema dell'individualità dei coreuti all'interno di un coro comico, cioè sulla possibilità che in talune occasioni i commediografi sfruttassero una caratterizzazione individuale dei coreuti al posto della compattezza di un coro uniforme, rimando a WILSON 1977.

¹⁹ Sullo statere di Cizico vd. in generale FIGUEIRA 1998, pp. 98-99; AVRAM 2004, pp. 985-986; e la bibliografia citata da OLSON 2016, p. 298.

giudizio per cui una città ricca sia anche corrotta; vuol dare, cioè, l'impressione che tutti i Ciziceni siano rotti alla lussuria e che a Cizico abbondino luoghi di piacere, dov'è possibile divertirsi per uno spicchio. Nella deformazione comica, il commediografo dipinge la città come corrotta e degradata da un alto e raffinato tenore di vita (τρυφή), tipico di una ricca πόλις ionica: sono i suoi stessi abitanti – a quanto pare – a far commercio del loro corpo²⁰. Proprio l'ampia scelta e il buon prezzo che offrono i bordelli locali sono assai apprezzati dall'Ateniese, che contribuisce, in un certo senso, alla τρυφή della città. In tal senso, sembra quasi che Eupoli voglia sottintendere un cortocircuito di denaro per cui Atene, che beneficia dei proventi dei ricchi commerci di Cizico tassandola, ne alimenti però anche i vizi, metafora degradata, appunto, della ricchezza della città. Tutto questo non stona nel contesto della parodo delle Πόλεις di Eupoli, in sostanza una sfilata delle città alleate sottomesse a Atene. Dal fr. 247 Kassel-Austin, infatti, ben traspare proprio l'ideologia 'colonialistica' e imperialistica di cui il popolo ateniese certamente andava fiero, un popolo che a causa delle numerose conquiste raggiunte in termini di territori e influenza si era chiuso a riccio in posizioni conservatrici e xenofobe²¹. Pur essendo ignota la data di rappresentazione delle Πόλεις, per una serie di indizi si propende a collocarla in un periodo vicino alla Pace di Aristofane (vd. OLSON 2016, p. 229): Cizico, quindi, apparirebbe citata in due commedie cronologicamente contigue e in ambedue i casi in chiave negativa (come testimoniano gli scoli)²². Grazie al paradosso ricchezza/economicità delle prestazioni sessuali (vd. ROSEN 1997, p. 162), la rappresentazione di Cizico nelle *Città*, dunque, serviva a Eupoli a evocare un'atmosfera moralmente corrotta, per rimarcare la molle ricchezza di quella città e lo *status* di *polis* inferiore, quasi 'biologicamente' assoggettata al dominio ateniese²³: l'oplita di stanza a

²⁰ La prostituzione, naturalmente, non era ammissibile, né per gli uomini né per le donne libere greche (vd. ad esempio DOVER 1974, pp. 210 e 215-216). Non so se Eupoli avesse in mente nel v. 3 una comica massiccia prostituzione degli stessi cittadini a pieno diritto di Cizico o pensasse esclusivamente a schiavi e schiave nei bordelli: certo, l'*aprosdoketon* καὶ γέροντα mi induce a pensare che si tratti proprio dei cittadini (vd. CASSIO 1985, p. 118). Così sarebbe anche più divertente la battuta sul bassissimo prezzo richiesto per la prestazione, prezzo giustificato dall'ampia concorrenza. Chiaramente, a Cizico non c'erano più bordelli che al Pireo: il gioco è tutta un'esagerazione comica.

²¹ Vd. le acute osservazioni di CASSIO 1981, pp. 87-88.

²² In tal senso, si deve escludere un'allusione alla breve defezione di Cizico dalla Lega Delio-Attica nel 411 a.C. (cf. Tucide, *La guerra del Peloponneso* 8.107.1): le citazioni della Pace e delle Città hanno piuttosto a che fare con pregiudizi sul modo di vivere della ricca Cizico.

²³ Il fenomeno della propaganda colonialistica di Atene nei riguardi delle città dell'impero è stato ben studiato da CASSIO 1985, pp. 115-118: «è chiaro che l'attenzione per gli Ioni in commedia riflette l'atteggiamento politico generale di Atene, che proprio in un momento di grande pressione economica sugli alleati rivaluta il suo ruolo di madrepatria di quel gruppo fondamentale tra gli alleati che era costituito dagli abitanti della Ionia: com'è noto l'insieme delle storie riguardanti la colonizzazione delle città della Ionia da parte degli Ateniesi autoctoni costituisce una delle costruzioni mitiche a sfondo politico più impressionanti della civiltà greca» (p. 115).

Cizico che si gode i suoi piaceri non è molto diverso, in effetti, dai soldati di stanza nelle colonie o dai viaggiatori occidentali che nell'800 si godevano i piaceri di un oriente assai più compiacente e libero, a livello sessuale, della loro madrepatria²⁴.

Dal fr. 247 Kassel-Austin di Eupoli si comprende agevolmente perché Cizico fu posta sullo stesso piano della persiana Sardi da Aristofane in *Pace* 1174-1176: Cizico, infatti, sia per la sua posizione geografica (uno strategico affaccio sul Mar di Marmara), che per la sua ricchezza portava con sé, nella mentalità ateniese, la caratteristica *imagerie* ionica di molle ed effeminata τρυφή. Il pregiudizio secondo cui l'eccessivo benessere economico e la rilassatezza dei costumi rendesse tutti gli Ioni (in particolare d'Asia) imbelli e, conseguentemente, effeminati è un *topos* della retorica comica di V sec. a.C.²⁵. Qui Aristofane se ne serve chiaramente con il richiamo congiunto al mantello tinto in porpora di Sardi, un bene di lusso importato, e all'ignota tintura di Cizico, nella quale il tassarco deve 'tingersi': insomma, questo tassarco è presentato come uno Ione più attento all'aspetto estetico che alla sostanza del suo ruolo. Proprio l'attenzione all'estetica del vestire è un altro tratto tipico di un omosessuale passivo (vd. DOVER 1985, p. 77), che concorre assieme alla rocambolesca fuga e al richiamo al mondo ionico-orientale a dar piena ragione di quanto riportato dalla tradizione scolastica al passo, per cui il tassarco è accusato di omosessualità passiva. Questa raffigurazione de-virilizzata di opliti, cariche militari e politiche era abbastanza comune nel repertorio scomatico della commedia greca arcaica: si trattava di tipiche accuse di ἀστρατεία, di renitenza alla leva militare o di abbandono dei ranghi per fuga, declinate in immagini di soldati degradati allo *status* di imbelli omosessuali passivi²⁶. In definitiva, accusare qualcuno di ἀστρατεία significava

²⁴ Vd. ROSEN 1997, pp. 161-162. Si pensi all'Oriente letterario, per esempio, di Flaubert. Il fenomeno è stato ben evidenziato da SAID 2001⁴, pp. 191-192: «bisogna riconoscere che nell'Europa del secolo XIX, caratterizzata da un crescente *embourgeoisement*, i comportamenti sessuali avevano subito un cospicuo grado di istituzionalizzazione. Per un verso, non esisteva alcuna 'libertà sessuale', per un altro, i rapporti sessuali comportavano una serie di obblighi legali, morali, economici e talora persino politici, il cui peso non era affatto trascurabile. Allora, come i vari possedimenti coloniali – oltre a costituire un vantaggio economico per le città europee – erano luoghi adatti per spedirvi figli irrequieti e insubordinati, così l'Oriente era il luogo adatto per la ricerca di esperienze sessuali impossibili in Europa» (p. 191).

²⁵ Sulla rappresentazione comica della molle effeminatezza degli Ioni (in particolare d'Asia) vd. ad esempio GÖBEL 1915, pp. 105-107; CASSIO 1981, pp. 90-92; e CASSIO 1985, pp. 113-115.

²⁶ Sul tema comico dell'ἀστρατεία rimando a DOVER 1985, pp. 150-151, e di recente a TORELLO 2012, in particolare pp. 195-198. Fra i titoli di commedie andate perdute dell'ingente produzione dell'*archaia*, se ne leggono alcuni che suggeriscono chiaramente un notevole impiego di questo tema comico: gli Ἀστράτευτοι/Ἀνδρόγυνοι di Eupoli, gli Στρατιῶται/Στρατιῶτιδες di Ermippo, le Δραπέτιδες di Cratino (forse, però, potrebbero anche essere semplicemente schiave fuggitive: vd. BIANCHI 2016, pp. 309-311) e le Στρατιῶτιδες di Teopompo. Vd. § 4.

ricorrere a un bagaglio uniforme di insulti comici, molto apprezzati dal pubblico specialmente quando andavano a colpire cittadini eminenti di Atene²⁷.

Se si considerano attentamente tutte le proposte esegetiche finora avanzate per spiegare la criptica espressione βάμμα Κυζικηνικόν, balza subito agli occhi che (salvo qualche sparuta eccezione) gli studiosi hanno tenuto in pochissimo conto le informazioni degli scolii e l'evidente insistere di Aristofane su una raffigurazione omosessuale ed effeminata del tassiarco²⁸. Proprio per questo, tali interpretazioni sono – a mio avviso – insufficienti, se non addirittura fuorvianti, per spiegare il vero senso del *Witz* di Pace 1176. Eccole in dettaglio²⁹.

3.1. La “tintura di Cizico” sarebbe il colore delle feci³⁰ e, dunque, qui Aristofane giocherebbe con il consueto effetto comico della paura: farsela addosso (vd. *supra*, n. 14). La battuta sarebbe da spiegarsi in senso paronomastico: MARKLAND 1811, p. 217 *ad Eur. Suppl.* 1181, come esempio di confusione manoscritta fra K e X, citava proprio Κυζικηνικόν, da correggersi a suo dire nel paronomastico χεζικηνικόν³¹, “merdoso”, derivato dal verbo χέζειν, “defecare”. Il toponimo di Cizico, quindi, alluderebbe, secondo questa interpretazione, al colore delle feci, dai Greci immaginato come cromaticamente tendente a una sfumatura di rosso: cf. Aristofane, *Rane* 307-308 Δι. οἴμοι τάλας, ὡς ὠχρίασ' αὐτήν ιδών. / Ξα. ὀδὶ δὲ δείσας ὑπερεπυρρίασέ σου, «Di. Povero me: quando l'ho vista, sono impallidito. Sa. [indicando la parte posteriore della veste di Dioniso] E questa per la paura ti si è fatta marrone» (trad. di MASTROMARCO 2006, p. 595; vd. pure la n. 53 di P. Totaro a p. 594). Su questa linea scatologica si muovono anche MAZON 1904, p. 101, e CASSIO 1985, p. 111, che collegano l'incontrollabilità dei muscoli anali, data dalla paura, con la facilità alla defecazione degli omosessuali passivi: hanno, dunque, il merito di valorizzare la tradizione scoliastica. In tal senso, non

²⁷ Fra i numerosi esempi possibili citerei almeno il caso esemplare di Aminia, dipinto come una donna in Aristofane, *Nuvole* 690-691. DOVER 1968, p. 185, specifica che qui l'accusa di effeminatezza rivolta a Aminia ha un chiaro valore politico, come del resto tutte quelle di questo tipo: è assai probabile, infatti, che Aminia fosse ἀστράτευτος per motivi esclusivamente ideologici (GUIDORIZZI 2007³, p. 278). Sullo stesso piano va considerata anche l'effeminatezza di Clistene, che è un *cliché* nella produzione di Aristofane: in *Uccelli* 829-831, in particolare, Clistene viene immaginato al telaio, a tessere come una donna, mentre la dea Atena è in armi pronta al combattimento.

²⁸ ROSEN 1997, p. 163, è uno dei pochi studiosi a parlare di «explicit homosexual innuendo» per quanto riguarda Pace 1176.

²⁹ Una sintesi si legge in TOTARO 1999, p. 132.

³⁰ Accolgono questa ipotesi: BEKKER 1829, IV, p. 98; MERRY 1900, p. 75; SHARPLEY 1905, p. 161; VAN LEEUWEN 1906, p. 175; PLATNAUER 1964, p. 163. La tradizione scoliastica, come si è già visto, e quella lessicografica sono sostanzialmente allineate su questa interpretazione: il tassiarco se la farebbe addosso per la paura e la defecazione sarebbe agevolata dal suo abuso del sesso anale, in quanto κίναϊδος e perciò vile. Cf. Fozio, *Lessico* β 48 Theodoridis (= *Et.Gen.* β 28 Lasserre-Livadaras; Apost. 4. 73 Leutsch ≈ EM. p. 187. 25 Gaisford ≈ Zonar. p. 376. 10 Tittmann): βάμμα Κυζικηνόν· τὴν ἀκάθαρτον ἀσχημοσύνην οἱ Ἀττικοὶ λέγουσιν. Cf. anche la più articolata e fantasiosa spiegazione di *Suda* β 89 Adler.

³¹ L'emendamento, che banalizza non poco il dettato del testo, ha conosciuto anche una certa fortuna editoriale: vd. ad esempio la prima edizione di BRUNCK (1783), p. 195, e BEKKER 1829, I, p. 284.

escludo che Aristofane possa aver pensato anche a una defecazione ‘emotiva’ del tassiarco; ma, certamente, in *Pace* 1176 non voleva indicare la veste porporina insozzata di feci, com’è il caso invece di *Rane* 308 (ὄδι si riferisce alla veste color croco di Dioniso: vd. DOVER 1993, p. 231). La frase αὐτὸς βέβαπται βάμμα Κυζικηνικόν non può che leggersi come “quello [scil. il tassiarco] si tinge della tintura di Cizico”: è il volto del tassiarco, insomma, non la veste a tingersi del colore ciziceno, qualunque esso sia³². Questo fatto era perfettamente avvertito dai sostenitori della tesi scatologica, tanto che BRUNCK 1823, p. 452, scelse di emendare il dettato unanime della tradizione manoscritta stampando αὐτὴ βέβαπται βάμμα Κυζικηνικόν, “quella [scil. la veste porporina: αὐτὴ = φοινικίς] si tinge della tintura di Cizico”, cioè si insozza di escrementi. Non mi pare, però, opportuno modificare un testo solo per giustificare un’ipotesi: bisogna, al contrario, sforzarsi di capire dov’è il senso della battuta. Non c’è nessuna prova interna al testo, dunque, che Aristofane abbia alluso al colore escrementizio con βάμμα Κυζικηνικόν³³.

3.2. Con l’espressione ‘tintura di Cizico’ si alluderebbe al colore dell’elettro degli stateri ciziceni³⁴. Gli studiosi, pensando alla notevole circolazione che aveva quel conio nel mar Egeo (vd. *supra*), hanno ipotizzato che βάμμα Κυζικηνικόν richiamasse per antonomasia il colore giallo pallido dell’elettro con cui sono fatti gli stateri di Cizico. Naturalmente, il pallore dell’elettro deve richiamare l’impallidire in viso del tassiarco per la paura: l’effetto dello sbiancare in volto, infatti, è classico nella cultura greca (e non solo) in relazione alla paura: cf. *Rane*. 307 e vd. *infra*, § 4. L’aggettivo comunemente utilizzato per descrivere questo pallore è ὠχρός³⁵, che sarebbe qui alluso mediante la perifrasi βάμμα Κυζικηνικόν. Questa spiegazione ha sicuramente un pregio: quello di spostare l’attenzione sul colore del volto del tassiarco, cioè sull’effetto cromatico della paura sul volto di chi la prova. La debolezza intrinseca della tesi ὠχρός = colore dell’elettro di Cizico, però, risiede in due semplici motivazioni: innanzitutto, su un piano meramente linguistico, il colore di una moneta non si può definire βάμμα, che è naturalmente il risultato di una tintura (vd. *ThLG*,

³² Come conferma *Cavaliere* 523 [Μάγνης] βαπτόμενος βατραχείοις, “[Magnet] tingendosi del colore delle rane”, quando si usa βάπτειν in riferimento a una persona si intende che questa “si tinge il viso” di un certo colore: vd. LORENZONI 1994, p. 151 e n. 31.

³³ OLSON 1998, p. 292, pur riconoscendo che qui il *pun* dev’essere sulla defecazione, afferma che le difficoltà linguistiche rendono assai ardua questa prima ipotesi; proprio per questo, si allinea alla seconda (§ 3.2), non senza un margine di ambiguità (vd. *infra*, n. 34).

³⁴ BLAYDES 1883, p. 293, riteneva che questa seconda ipotesi fosse del tutto inconsistente: «nulla allusio est ad aureum Cyzicenicum». Al contrario, SOMMERSTEIN 1985, p. 189, e LORENZONI 1994, p. 152, la considerano perfettamente possibile. Sommerstein, in particolare, non esclude anche il citato gioco su χέζειν, cosa che mi sembra davvero improbabile (vd. § 3.1). OLSON 1998, p. 292, sembra propenso a questa seconda ipotesi (sulla scorta di Sommerstein, mi pare, benché non lo citi direttamente), anche se ritiene che alla base di tutta la battuta ci sia comunque un gioco sulla poco onorevole defecazione del tassiarco (vd. *supra*, n. 33).

³⁵ Cf. due celebri passi: *Iliade* 3.35 (ampiamente discusso al § 4), ed Euripide, *Baccanti* 438, dove il Servo riferisce a Penteo il fatto che Dioniso non è impallidito (οὐδ’ ὠχρός) alla vista degli sgherri del tiranno mandati per catturarlo, ma anzi si è offerto placidamente a loro (vd. DI BENEDETTO 2004, p. 361).

vol. III, col. 102 s.v.); poi, su un piano più generale, questa spiegazione non giustifica i chiari riferimenti all'omosessualità del tassiarco, causa prima della sua codardia. In ogni caso, la sensibilità cromatica antica conosce una certa sovrapposizione semantica fra il colore dell'oro e il pallore (ὠχρότης)³⁶. Catullo 81.3-4, infatti, così descrive l'*hospes* di cui si è invaghito il bel Giovenzio: *iste tuus moribunda ab sede Pisauri / hospes inaurata pallidior statua*³⁷. Con tono scoptico, Catullo mira a screditare, agli occhi del desiderato *puer*, l'aspetto dell'ignoto *hospes*, attribuendogli un antiestetico pallore, un colorito identico a quello di una statua dorata³⁸; mi chiedo, però, se l'insistere proprio sul *pallor* dell'anonimo pesarese non sia una voluta allusione catulliana non solo alla bruttezza del rivale (ZICÀRI 1955, p. 68), magari dovuta alla salute malferma di una vita di eccessi, ma anche alla sua omosessualità passiva, ove il *pallor* sarebbe una degradazione, eroticamente poco desiderabile, del classico biancore del viso del *pathicus*³⁹ (vd. § 5). Se la mia lettura coglie nel giusto (*pallor* del viso = segno di omosessualità passiva), allora il gioco catulliano si spiegherebbe come il tentativo di un ἐραστής (Catullo) di screditare un ἀντεραστής (l'*hospes* rivale) minandone la virilità agli occhi del loro comune ἐρώμενος (Giovenzio), che farebbe meglio a scegliere un più degno *bellus homo* (Catullo 81.2): l'*hospes* sarebbe, insomma, declassato anch'egli al ruolo di ἐρώμενος. Come che sia, ritornerò più avanti sul rapporto fra ὠχρότης e λευκότης del viso in relazione a un omosessuale passivo (vd. § 5).

3.3. Il βάμμα Κυζικηνικόν potrebbe indicare effettivamente il colore di una tintura o, meglio, di un cosmetico, come un unguento o un profumo⁴⁰. Si avrebbe, cioè,

³⁶ Vd. in generale LORENZONI 1994.

³⁷ «Il tuo ospite, che, provenendo dalla spopolata contrada / di Pesaro, è più pallido di una statua dorata» (trad. di DELLA CORTE 2010¹², p. 197). Devo l'utile segnalazione del passo a Albio Cesare Cassio.

³⁸ Il collegamento fra l'*inaurata statua*, l'*hospes* e la *moribunda* Pesaro è stato lungamente discusso dalla critica. Se inizialmente si riteneva che Catullo si riferisse a una generica decadenza di Pesaro (vd. ZICÀRI 1955, p. 63), più di recente si è pensato che nell'*inaurata statua* vi sia un'allusione alla leggenda dell'oro maledetto dei Galli (vd. BRACCESI 2007, pp. 71-77), causa per la città di Pesaro di una serie di infausti prodigi, per cui Catullo l'avrebbe a buon diritto definita *moribunda*, ovvero "destinata a perire"; se così fosse, l'*hospes* pesarese avrebbe su di sé la medesima maledizione della sua città e sarebbe pallido perché, come Pesaro, *moribundus*. Quale che sia, comunque, il collegamento fra il pesarese e la statua dorata (una statua lignea dipinta in oro: ELLIS 1889², p. 457 *ad loc.*), non si è posta adeguata attenzione al suo *pallor* (vd. FORDYCE 1961, p. 371 *ad loc.*), a mio parere da interpretarsi anche in chiave erotica, considerato che in Catullo 80.1-2, un componimento per molti versi paragonabile all'81, il poeta gioca ancor più maliziosamente sul biancore, questa volta delle labbra, dell'ἐρώμενος Gellio: *Quid dicam, Gelli, quare rosea ista labella / hiberna fiant candidiora nive* (vd. CURRAN 1966). Nei carmi 80 e 81 del *Liber*, dunque, Catullo gioca sul rapporto fra due tonalità cromatiche leggermente differenti, il bianco pallido e il bianco acceso, ambedue connesse all'immaginario erotico omosessuale: la prima, il pallore, come degradazione inestetica della seconda, il biancore eroticamente appetibile e tipico attributo di bellezza dell'ἐρώμενος (vd. § 5).

³⁹ ARKINS 1982, pp. 112-113, collega il *pallor* del viso del pesarese alla sua omosessualità: «the man himself has a sallow complexion caused by excessive homosexual activity».

⁴⁰ Sono di questa opinione: REISKE 1754, p. 208; van Daele in COULON 1958⁴, p. 148, n. 1; e LORENZONI 1994, p. 152, che ritiene possibile anche questa terza ipotesi in alternativa alla seconda, quella che

una situazione simile a denominazioni del tipo giallo 'di Napoli', bordeaux o magenta, dove un colore prende il nome di una città. Pausania (4.35.8) ricorda, in effetti, un μύρον prodotto a Cizico: ὕδωρ ἐν φρέατι κεκραμένον πίσση, Κυζικηνῶ μύρῳ μάλιστ'α ἰδεῖν ἐμφερές, "in un pozzo acqua mescolata a pece, molto simile a vedersi all'unguento di Cizico"⁴¹. Si doveva trattare di un unguento profumato di un colore alquanto scuro e trasparente: sono note, inoltre, altre varietà di unguenti ciziceni, di cui uno all'iris particolarmente rinomato (vd. LORENZONI 1994, p. 152). Naturalmente, il βάμμα Κυζικηνικόν non ha nulla a che fare con un μύρον Κυζικηνόν: una tintura non può essere un unguento o un profumo. Certo, però, le testimonianze su questi prodotti di cosmetica suggeriscono che la città fosse un'importante produttrice e esportatrice di prodotti di bellezza (vd. ROSTOVCEV 1941, p. 589), magari famosi sul mercato ateniese. Se, poi, Cizico fosse anche nota per delle tinture di tessuti è impossibile da dimostrare con certezza⁴², ma non lo escluderei a priori; in tal senso, certo, la battuta di Aristofane acquisirebbe ancor più solidità, soprattutto nel chiaro richiamarsi della 'tintura di Sardi' con la 'tintura di Cizico'. Come che sia, la tintura, se ve n'era una effettivamente famosa, doveva essere chiara, a suggerire il pallore del volto del tassiarco (pena l'incomprensibilità della *pointe*). I sostenitori di questa tesi secondo cui Aristofane allude al colore dell'unguento di Cizico non tengono conto che, a stare alle testimonianze, di unguenti o profumi ciziceni ce n'erano diversi: non è possibile, di conseguenza, che avessero tutti lo stesso colore. La battuta dev'essere più immediata e meno cerebrale.

Queste sono le proposte esegetiche finora avanzate per tentare di spiegare *Pace* 1176. La seconda e la terza ipotesi – a mio avviso – contengono *in nuce* la lettura giusta della battuta: la prima, invece, è da cassare, non tanto perché non

vede il referente nell'elettro (vd. *infra*, §3.2 e n. 34), da lei evidentemente prediletta.

⁴¹ Trad. di D. Musti in MUSTI, TORELLI 1991, p. 193. L'acqua del pozzo del tempio di Artemide a Motone è inserita in un elenco di acque chiaramente termali (vd. MUSTI, TORELLI 1991, p. 269), ma probabilmente non lo è. La ragione dell'accostamento a acque termali risiede nelle sue particolari caratteristiche cromatiche: Pausania, infatti, afferma che tali acque erano di colori e odori cangianti (παράσχοιτο δ' ἂν πᾶσαν καὶ χροῖαν ὕδωρ καὶ ὁσμὴν). Con ogni probabilità la ragione risiede nel fatto che v'erano infiltrazioni di pece dal sottosuolo, che lascia un tipico strato oleoso sulla superficie, che alla luce può assumere colori cangianti e, a seconda delle giornate, certamente essere di diversi odori. Un fenomeno simile accade ancor oggi, per esempio, vicino alla costa antistante il lago Kerí, nel golfo di Laganá, sull'isola di Zacinto: qui sull'acqua marina è possibile vedere delle tracce oleose, giacché il lago vicino produce bitume naturale (vd. CORCELLA 2007⁴, p. 385). A prescindere dalla natura dell'origine del fenomeno delle acque del pozzo a Motone, il loro colore doveva essere di base scuro e traslucido, con screziature policrome a seconda della luce del giorno: per questo, se si crede a Pausania, il μύρον Κυζικηνόν doveva avere di base un colore scuro, non una tonalità del giallo come afferma arbitrariamente il van Daele (vd. *supra*, n. 40). Per questo motivo non può essere il referente di *Pace* 1176.

⁴² ROGERS 1866, p. 122, commenta opportunamente: «nothing is known of any Cyzicene dye». REISKE 1754, p. 208, arrivava a chiedersi: «ergo apud Cyzicum tingebant galbeum bene? Vult enim dicere fit flavus, et ochraceus prae pavore». Reiske aveva perfettamente centrato il problema: l'effetto cromatico della battuta su *Pace* 1176 è giocato certamente sul pallore ocraceo del viso del tassiarco (vd. § 5). Se Cizico producesse anche rinomate tinture di consimili tonalità di colore è ipotesi destinata a rimanere indimostrabile. PALEY 1873, p. 124, pensava a una tintura di bassa qualità, per giustificare il tono irrisorio di Aristofane: ma, semmai, c'è da pensare tutto l'opposto.

si possa immaginare l'effetto 'scatologico' della paura sul tassiarco, quanto piuttosto perché le parole del testo e, soprattutto, il contesto creato da Aristofane suggeriscono una battuta più 'raffinata'. Nessuna delle tre, in ogni caso, valorizza un elemento che è centrale nella figura dell'anonimo tassiarco della *Pace*: la sua effeminatezza (θηλότης), acutamente notata dagli scolii⁴³, che si traduce nell'inadeguatezza alla guerra. Prima di proporre la mia soluzione all'enigma esegetico del βάμμα Κυζικηνικόν, è bene recuperare la tradizione letteraria che fa da sfondo al senso della battuta e che gli spettatori assisi a teatro durante le festose Dionisie del 421 a. C. avranno certamente colto, con notevole divertimento.

4. Epica, giambo e commedia: la figura del miles effeminatus

Con l'immagine del vile tassiarco della *Pace* Aristofane si è volutamente richiamato a una ben chiara tradizione: la figura, dall'enorme potenziale satirico, che definirei *miles effeminatus* e che è il prototipo di tutte le rappresentazioni comiche dell'ἀστρατεία (vd. *supra*, § 3). Il *miles effeminatus*, proprio come il *miles gloriosus*⁴⁴, con cui condivide diverse caratteristiche costitutive, trae le sue origini dal mondo dell'epica: la figura di un soldato bello ma imbello, del resto, è del tutto topica nella cultura e nella letteratura greca. Il modello letterario non può che essere individuato nel Paride dell'*Iliade*. Nel III libro del poema, infatti, si narra di come Paride, inizialmente baldanzoso verso i Greci (*Iliade* 3.16-20), alla vista di Menelao che salta giù dal carro verso di lui, come un leone bramoso di sbranare una carcassa di animale (vv. 21-29), viene colto da subito timore, sbiancando in volto e indietreggiando fra i compagni Troiani. Questo suo vile e riprovevole atteggiamento viene aspramente rimbrottato da Ettore (vv. 30-45):

⁴³ LORENZONI 1994, p. 152 e n. 32, considera la lettura in chiave omosessuale di *Pace* 1176 da parte degli scolii *ad loc.* e della tradizione lessicografica come «un'interpretazione meramente autoschediastica» e aggiunge alla n. 32 che tale omosessualità dei Ciziceni è «proverbiale, quanto inesatta». La studiosa, che pur commenta acutamente *Pace* 1176 e coglie perfettamente il gioco coloristico che c'è dietro al passo (vd. *infra*, § 5), non tiene tuttavia conto dei pregiudizi ateniesi sul mondo ionico, considerato molle e femminile, che emergono pienamente nel commentato Eupoli, fr. 247 Kassel-Austin (vd. *supra*), dove guarda caso Cizico è descritta come una città-bordello, in cui persino i vecchi si prostituiscono (assumendo – si sottintende – un ruolo passivo). Inoltre – e questo è l'argomento più forte – il carattere omosessuale del tassiarco di *Pace* 1176 non ha affatto immediato carattere autoschediastico, ma anzi è richiamato da due elementi la cui simbologia era ben chiara al pubblico: 1) l'attenzione del comandante all'aspetto estetico della sua figura e il fatto di indossare un abito di foggia persiana, in porpora di Sardi (sulla caratterizzazione omosessuale del mondo persiano vd. ad esempio NAPOLITANO 2012, pp. 23-25); 2) la fuga rocambolesca, simbolo icastico di ἀστρατεία e, in chiave comica, di omosessualità.

⁴⁴ Vd. MASTROMARCO 2009, pp. 34-40. Sulla figura e l'evoluzione della maschera del *miles gloriosus* vd. ora KONSTANTAKOS 2015 e KONSTANTAKOS 2016 (devo la segnalazione di questi lavori a Michele Napolitano).

τὸν δ' ὡς οὖν ἐνόησεν Ἀλέξανδρος θεοειδῆς
ἐν προμάχοισι φανέντα, κατεπλήγη φίλον ἦτορ,
ἄψ δ' ἐτάρων εἰς ἔθνος ἐχάζετο κῆρ' ἀλεείνων.
ὡς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνορσος ἀπέστη
οὔρεος ἐν βήσσης, ὑπὸ τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα,
ἄψ δ' ἀνεχώρησεν, ὄχρὸς τέ μιν εἶλε παρειάς,
ὡς αὖτις καθ' ὄμιλον ἔδν Τρώων ἀγερώχων
δεῖσας Ἀτρείος υἱὸν Ἀλέξανδρος θεοειδῆς.
τὸν δ' Ἔκτωρ νείκεσεν ἰδὼν αἰσχροῖς ἐπέεσσιν·
Ἐὐσπαρι εἶδος ἄριστε γυναιμανὲς ἠπεροπευτὰ
αἰθ' ὄφελος ἀγονός τ' ἔμεναι ἀγαμός τ' ἀπολέσθαι·
καὶ κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον ἦεν
ἢ οὔτω λώβην τ' ἔμεναι καὶ ὑπόψιον ἄλλων.
ἦ που καγχαλόωσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ
φάντες ἀριστήα πρόμον ἔμμεναι, οὔνεκα καλὸν
εἶδος ἔπ', ἀλλ' οὐκ ἔστι βίη φρεσὶν οὐδέ τις ἀλκή.

Ma quando Alessandro pari a un dio lo [*scil.* Menelao] scorse
apparire in prima fila subito trasali
e arretrava fra lo stuolo dei compagni per scansare la morte.
Come quando qualcuno avvista un serpente
e arretra fra gole montane e lo spavento lo paralizza
e indietreggia mentre il pallore gli sbianca la faccia
così retrocesse tra la folla dei Troiani superbi,
temendo l'Atride, Alessandro pari a un dio.
Ettore lo aggredì, vedendolo, con parole umilianti:
«Paride maledetto primo in bellezza, libertino e seduttore,
oh tu non fossi mai nato o fossi morto senza sposarti!
Così vorrei e sarebbe stato meglio che vederti
ridotto a universale bersaglio di insulti e di disprezzo.
Oh, che risate si faranno i chiamati Achei
pensando che il nostro campione è un principe aitante d'aspetto
dentro il cui animo non c'è né coraggio né forza!»⁴⁵

Paride-Alessandro viene colto dalla paura: il guerriero, bello come un dio e vestito di una pelle di leopardo (vv. 16-17 Ἀλέξανδρος θεοειδῆς / παρδαλήν ὁμοισιν ἔχων), trasalisce (v. 31 κατεπλήγη φίλον ἦτορ) alla vista di Menelao che, inferocito (v. 23 ὡς τε λέων), si dirige verso di lui. La reazione incontrollata è quella di nascondersi fra i compagni Troiani (v. 32) e qui si inserisce una bella similitudine con un uomo che si imbatte, fra gole montane, in un serpente e, paralizzato dalla paura, indietreggia e sbianca in volto (vv. 33-35 ὡς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνορσος ἀπέστη / οὔρεος ἐν βήσσης, ὑπὸ τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα, / ἄψ δ' ἀνεχώρησεν, ὄχρὸς τέ μιν εἶλε παρειάς: vd. KIRK 1985, p. 270). I punti di contatto fra il Paride di *Iliade* 3.30-37 e l'anonimo tassiarco di *Pace* 1172-

⁴⁵ Trad. di FERRARI 2018, p. 87.

1178 sono molti e tutt'altro che casuali. Ambedue sono belli, ben armati e vestiti: cf. *Iliade* 3.16-20 Τρωσὶν μὲν προμάχιζεν Ἀλέξανδρος θεοειδῆς / παρδαλέην ὤμοισιν ἔχων καὶ καμπύλα τόξα / καὶ ξίφος· αὐτὰρ δοῦρε δὺω κεκορυθμένα χαλκῶ / πάλλων Ἀργείων προκαλίζετο πάντας ἀρίστους / ἀντίβιον μαχέσασθαι ἐν αἰνῇ δηϊοτητί, «fra i Troiani si metteva in testa Alessandro pari a un dio / con pelle di leopardo sulle spalle e arco ricurvo / e una spada: brandendo una coppia di aste dalla cuspidi / bronzea sfidava tutti i più valenti fra gli Argivi / a battersi faccia a faccia con lui nella mischia feroce» (trad. di FERRARI 2018, p. 85), ~ *Pace* 1172-1174 μᾶλλον ἢ θεοῖσιν ἐχθρὸν ταξίαρχον προσβλέπων / τρεῖς λόφους ἔχοντα καὶ φοινικίδ' ὄξειαν πάνυ, / ἦν ἐκεῖνός φησιν εἶναι βάμμα Σαρδιανικόν, «più che se guardo un tassiarco nemico agli dèi, / che indossa tre pennacchi e una veste di porpora assai brillante, / che – lui dice – è una tintura di Sardi». Ambedue, appena devono dimostrare il loro valore militare, che dovrebbe essere pari alla loro bellezza, sono colti dalla paura e fuggono lo scontro: cf. *Iliade* 3.30-37 ~ *Pace* 1175-1178. In particolare, Paride sbianca in volto (*Iliade* 3.35 ὤχρὸς τέ μιν εἶλε παρειάς), mentre il tassiarco «si tinge della tintura di Cizico» (*Pace* 1176 βέβαπται βάμμα Κυζικηνικόν), che sono convinto alluda al pallore di quest'ultimo (vd. § 5).

La fortuna della figura di un soldato azzimato e vigliacco ha una tradizione viva nella letteratura giambica arcaica: un *ethos* giambico, del resto, hanno già i rimproveri di Ettore rivolti al vile fratello Paride (cf. *Iliade* 3.42-45). Celebre è, in tal senso, un passo di Archiloco (fr. 114 West²):

Οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον
οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον,
ἀλλά μοι μικρὸς τις εἶη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν
ροϊκός, ἀσφαλεῶς βεβηκῶς ποσσὶ, καρδίης πλέως.

Non amo un generale imponente, che posa a gambe divaricate,
tronfio per i suoi boccoli, senza un'ombra di barba:
possa io averne uno mingherlino e a vedersi storto
di gambe, ma ben saldo sui piedi e pieno di ardimento⁴⁶.

In questi versi⁴⁷, Archiloco contrappone simmetricamente uno στρατηγός bello d'aspetto, ben rasato e fiero dei suoi riccioli (v. 2 βοστρύχοισι γαῦρον) a uno che, pur essendo sgradevole d'aspetto, è però καρδίης πλέως (v. 4), pieno di coraggio. L'elemento del vanto per la bellezza esteriore (v. 2), assente esplicitamente nella connotazione del Paride omerico del III libro dell'*Iliade*⁴⁸, ri-

⁴⁶ Trad. di RUSSELLO 1993, p. 117.

⁴⁷ Sul fr. 114 West² vd. BURNETT 1983, pp. 42-44, e ora KONSTANTAKOS 2015, pp. 48-51.

⁴⁸ Paride, piuttosto, mostra una certa qual baldanza militare, sfidando gli Achei a combattere con lui (cf. *Iliade* 3.18-20); una baldanza, però, puramente esteriore, giacché indietreggia appena comprende l'appressarsi di un pericolo reale. In un certo senso, questa vuota baldanza potrebbe

torna proprio nella caratterizzazione del tassiarco aristofaneo (*Pace* 1173-1174 τρεῖς λόφους ἔχοντα καὶ φοινικίδ' ὀξειῖαν πάνυ, / ἦν ἐκεῖνός φησιν εἶναι βάμμα Σαρδιανικόν). Ciò che, però, è assente dal ritratto omerico di Paride e da quello archiloco dell'anonimo στρατηγός (che è, in ultima analisi, una delle più antiche attestazioni letterarie di un *miles gloriosus*: vd. MASTROMARCO 2009, p. 34) è quello della θηλότης, della κιναιδία, insomma, dell'effeminatezza, che invece (notata persino degli scoli) è chiaramente presente nel tassiarco della *Pace* di Aristofane. L'epica, in ogni caso, ben conosce l'accusa di effeminatezza per atteggiamenti improntati a viltà: Tersite, infatti, appella ingiuriosamente i soldati greci "Achee" in *Iliade* 2.235 (ὦ πέπονες κάκ' ἐλέγγχε' Ἀχαιῖδες οὐκέτ' Ἀχαιοί, "rammolliti, vigliacchi, Achee invece che Achei")⁴⁹ e l'insulto prende vita proprio perché la δειλία, la viltà, è assimilata all'effeminatezza. L'insulto era particolarmente sprezzante; Ettore, al contrario, non appella in maniera così diretta il fratello Paride, ma in ogni caso ne mette in evidenza la minor virilità rispetto a Menelao, di cui pure ha insidiato il letto (*Iliade* 3.52-55): gli adulteri – come si vedrà (vd. *infra*, § 5) – erano assimilati nel mondo greco proprio a delle donne. Tutto suggerisce che la categoria di effeminatezza, intesa latamente nel senso di avere comportamenti simili a quelli di una donna, può essere in parte applicata anche al Paride omerico e all'anonimo stratego odiato da Archiloco: la cura e il vanto dell'aspetto esteriore, assieme alla contemporanea assenza di un saldo coraggio interiore, sono elementi di quella effeminatezza che caratterizza, a mio avviso, la figura del *miles effeminatus*. In questi due casi, però, effeminatezza e omosessualità vanno considerate separatamente: Paride – è chiaro – non è affatto omosessuale.

La figura letteraria, giambica e comica, del *miles effeminatus* emerge ben definita nella letteratura classica. Un'impressionante e mai notata consonanza con la raffigurazione del tassiarco aristofaneo, infatti, ha uno stratego presente in una perduta composizione del commediografo Ermippo, che era attivo anche come poeta giambico (fr. 5 West²):

ὑστερον δ' αὐτὸν στρατηγὸν ὡς ἀνειλωτημένην⁵⁰
καὶ κασαλβάζουσιν εἶδον καὶ σεσαλακωνισμένην.

rientrare nella categoria della vanteria, topica nell'immagine stereotipata del *miles gloriosus* (vd. MASTROMARCO 2009, pp. 18-20); ma non è lo stesso che fregiarsi del proprio aspetto esteriore, che è invece essenziale nella caratterizzazione del *miles effeminatus* (vd. *infra*).

⁴⁹ Trad. di FERRARI 2018, p. 49. I tratti eminentemente comici della figura di Tersite sono stati ben messi in evidenza da MASTROMARCO 2009, pp. 38-39.

⁵⁰ WEST 1998², p. 69, considera il v. 1 quasi interamente corrotto. A me pare invece che, con un minimo aggiustamento, si possa restituire un testo accettabile: nel v. 1 propongo, quindi, di leggere ὡς ἀνειλωτημένην al posto del tràdito οὗς ἀνειλωτημένην. Già KOSTER 1978, p. 185, aveva proposto ὡς ἄν εἰλωτισμένην, alterando a mio avviso troppo il dettato della tradizione: la sostituzione di ὡς in οὗς è banale e assolutamente perspicua, mentre l'*hapax* ἀνειλωτημένην dev'essere lasciato così com'è.

e poi quello stratego, giacché lo vidi diventare una schiava di Sparta, farsi sbattere come una puttana e montar su un sacco di arie.

L'ignoto stratego viene appellato ingiuriosamente con una serie di verbi appartenenti a un linguaggio spiccatamente volgare e colorito, che restituiscono uno spaccato della lingua attica viva dell'epoca. Ermippo dice che il comandante è "diventato una schiava ilota" (ἀνειλωτημένην)⁵¹, cioè una schiava di Sparta; che si fa "sbattere come una prostituta" (κασαλβάζουσαν); e che "ha messo su delle arie, si vanta" (σεσαλακωνισμένην)⁵². Ciò che differenzia questo passo di Ermippo da quello di Archiloco è che lo stratego in Ermippo viene paragonato a una donna, subendo un processo di degradata de-virilizzazione che ne inficia, nel profondo, le prerogative militari. Ermippo, poi, gioca con l'attualità politica: l'essere "una serva di Sparta" fa sì che lo stratego parteggi per la *polis* allora nemica di Atene nella Guerra del Peloponneso, con implicita accusa di filolaconismo⁵³. Il fatto di prostituirsi, inoltre, concorre a degradare ancor più lo stratego, raffigurandolo come un πόρνος, un prostituto omosessuale cui dovrebbero essere tolti i diritti civili, primo fra tutti quello di parola in pubblico (παρρησία)⁵⁴. Ermippo chiude il distico con l'immagine dello stratego che si dà delle arie.

Il fr. 5 West² di Ermippo è essenziale per comprendere il *Witz* presente nel passo della *Pace* e, inoltre, condensa nella sua icastica brevità tutte le caratteristiche di un *miles effeminatus*, che sintetizzerei così: 1) la bellezza e la cura dell'aspetto esteriore; 2) l'autocompiacimento del proprio gradevole aspetto; 3) la codardia; 4) l'effeminatezza, che è la conseguenza dei tre atteggiamenti precedenti: proprio l'effeminatezza porta alla caratteristica 5), cioè l'omosessualità. Lo stratego di Ermippo è bello (c'è da immaginare); è anche codardo perché è "una serva di Sparta" (3); ma, soprattutto, è effeminato (il paragone a una donna è evidente) e si comporta come un omosessuale passivo (4 + 5). Talune di queste caratteristiche il *miles effeminatus* le condivide con il *miles gloriosus*⁵⁵: certamente l'autocompiacimento personale (2), che nel *gloriosus* è anche millanteria

⁵¹ La forma verbale è un *hapax* e può derivare da ἀνειλωτᾶν o anche ἀνειλωτεῖν: altrove è attestato il solo εἰλωτεύειν, "essere un ilota".

⁵² La forma deriva da σαλακωνίζειν, che indica proprio il darsi delle arie, l'ostentare (cf. Aristofane, *Vespe* 1169, e vd. BILES, OLSON 2015, p. 426).

⁵³ Il filolaconismo era sovente distorto in chiave comica come una propensione a eccessi sessuali, a forme non 'convenzionali' di *eros*, come l'incesto e la pederastia (ZACCARINI 2011, pp. 296-297). Naturalmente, il filolaconismo dello stratego di Ermippo è chiaramente da intendersi in chiave omosessuale: la commedia presentava diverse attestazioni di quest'uso (vd. GÖBEL 1915, pp. 49-51; e AMADO RODRÍGUEZ 1995, pp. 86-87), anche se DOVER 1985, pp. 195-196 invita a prudenza nella generalizzazione indiscriminata di λακωνίζειν = pederastia.

⁵⁴ L'accusa di πόρνεια, se comprovata legalmente, conseguiva per l'uomo che la praticasse l'ἀτιμία, cioè la perdita dei diritti civili, primo fra tutti la παρρησία (vd. CASSIO 1977, p. 27; e COHEN 2015, pp. 77-78).

⁵⁵ Vd. MASTROMARCO 2009, pp. 17-20; e KONSTANTAKOS 2015, pp. 43-47.

di imprese militari, e la codardia (3). Ciò che distingue nettamente il *gloriosus* dall'*effeminatus* è che il primo è d'aspetto sgradevole e donnaiolo, mentre il secondo è di bell'aspetto e effeminato, dunque simile a una donna e, conseguentemente, omosessuale. Ambedue i *milites* derivano da una degradazione del modello eroico omerico (vd. ancora MASTROMARCO 2009, pp. 27-28): l'*effeminatus*, in tal senso, sviluppa il tema della totale assenza di virilità in un uomo d'armi⁵⁶. Tutti i bersagli comici aristofanei (e non) accusati di ἀστρατεία si rifanno in sostanza al modello del *miles effeminatus*: il naufragio totale delle *pièce* comiche basate su questo tema (come, ad esempio, gli Ἀστράτευτοι/Ἀνδρόγυνοι di Eupoli: vd. *supra*, n. 26) non permette di individuare le caratteristiche della declinazione scenica della figura dell'*effeminatus*, che rimane confinato a bozzetti comico-giambici senza avere la profondità di un personaggio sul palcoscenico. Ma tutto porta a pensare che, se mai si dovesse ritrovare una commedia intera, o una sua parte, di quelle basate sul tema dell'ἀστρατεία, si potrà vedere una versione scenica del *miles effeminatus*.

Le categorie della figura del *miles effeminatus* sono ben presenti nel tassiarco della *Pace*, attestando inequivocabilmente che Aristofane si è basato su quella figura per modellare il suo imbelles comandante⁵⁷; il tassiarco infatti: è ben vestito e si autocompiace del suo aspetto (1+2: vv. 1172-1173); fugge appena si presenta il pericolo, dando prova di codardia (3: vv. 1177-1178); è caratterizzato in senso ionico-orientale (la menzione di Sardi e Cizico), il che è sinonimo di molle effeminatezza (4); rimane l'enigma dell'espressione βάμμα Κυζικηνικόν, che a mio avviso contiene la caratterizzazione omosessuale del tassiarco (5).

5. Un tassiarco dal bianco volto: effeminatezza, omosessualità e viltà in Pace 1176

Aristofane – come si è visto nel § 4 – si riconnette chiaramente alla tradizione del *miles effeminatus* pensando alla raffigurazione del vile tassiarco in *Pace* 1172-1178. Il pubblico, del resto, non doveva faticare a coglierne i tratti, abituato com'era a vederne la figura in scena o evocata in altre opere del periodo (non solo comiche): ho avuto già modo di citare (vd. *supra*, n. 26) titoli come gli Ἀστράτευτοι di Eupoli e κωμωδοῦμενοι accusati di ἀστρατεία come Aminia e Clistene (vd. *supra*, n. 27). I commentatori antichi, che leggevano una quantità di materiale comico enormemente maggiore dei moderni, lo sapevano bene e lo segnalano in margine a *Pace* 1176. Se, però, il carattere è sfuggito praticamente

⁵⁶ Sull'opposizione fra la virilità socialmente imperante dell'oplita e la femminilità asociale e amorale del κίναϊδος vd. WINKLER 1990, pp. 46-54.

⁵⁷ KONSTANTAKOS 2015, pp. 58-59, è di differente opinione, ritenendo che il tassiarco della *Pace* sia modellato sulla figura del *miles gloriosus*.

alla maggior parte della critica moderna⁵⁸ è perché Aristofane nasconde il *pun* sotto l'espressione βάμμα Κυζικηνικόν, giocando in maniera decisamente raffinata e allusiva.

Tenterò ora di fornire una nuova esegesi di quest'immagine. Non v'è ragione di dubitare che il colore alluso dall'espressione βάμμα Κυζικηνικόν abbia a che fare con la sfera cromatica del bianco pallido (vd. *supra*, le ipotesi esegetiche ai §§ 3.2 e 3.3): tale è, infatti, il classico colore della paura, tanto nella cultura greca quanto nella nostra. Nella stessa *Pace* se ne offre un ottimo esempio (v. 642): ἡ πόλις γὰρ ὠχρῶσα κὰν φόβῳ καθημένη, «e la città, pallida e rannicchiata nel terrore» (trad. di MASTROMARCO 1983, p. 611), quando Ermes descrive Atene presa dal terrore per il precipitare degli eventi nel primo decennio della Guerra del Peloponneso. Ma un passo decisivo per la comprensione di *Pace* 1176 e del gioco cromatico ivi sotteso è certamente Aristofane, *Lisistrata* 1137-1141, dove Lisistrata ricorda l'effetto della paura che colse lo spartano Periclido mentre richiedeva ad Atene un esercito in aiuto dei Lacedemoni per sedare la rivolta degli iloti messeni del 464 a.C.⁵⁹; in particolare, in *Lisistrata* 1140 ἐπὶ τοῖσι βωμοῖς ὠχρὸς [*scil.* Περικλείδης] ἐν φοινικίδι, «[Periclido] pallido nel suo mantello di porpora, sedutosi sugli altari» (trad. di MASTROMARCO 2006, p. 417), il poeta si sofferma sul contrasto cromatico fra il pallore del volto di Periclido e il color porpora della sua φοινικίς (vd. HENDERSON 1987, p. 202: «humorously contrasting the scarlet garment with the pale face»). Il gioco in *Pace* 1176 deve essere lo stesso: Aristofane si sofferma prima sullo sgargiante color porpora del mantello e poi sul pallore del volto del tassiarco. Una consimile opposizione cromatica (e etica) fra una tonalità di bianco e il rosso della porpora si trova in Virgilio, *Georgiche* 2.465 *alba neque Assyrio fucatur lana veneno*, «se non imbellettano la bianca lana con porpora assira» (trad. di CANALI 1997³, p. 231), dove il poeta afferma (è il finale del II libro, in cui Virgilio loda l'idilliaca vita dei contadini opponendole la ricchezza piena di fastidi della città)⁶⁰ che i contadini non adulterano il candore naturale della lana con la porpora fenicia⁶¹.

⁵⁸ Una felice eccezione è ROGERS 1866, p. 122, che riconosce come si debba guardare agli scoli e al dato della fama di omosessuali dei Ciziceni per interpretare il tormentato passo della *Pace*.

⁵⁹ Sull'evento della rivolta messenica del 464 a. C. vd. HENDERSON 1987, p. 201, e SOMMERSTEIN 1990, pp. 213-214.

⁶⁰ Anche l'attacco aristofaneo al tassiarco imbelletto è fatto per bocca di un coro di contadini che lamentano i fastidi a loro causati dal malfunzionamento del sistema di reclutamento oplitico (*Pace* 1178-1190). Aristofane, proprio come Virgilio, oppone l'idillica vita georgica ai fastidi della città e degli obblighi militari, di una guerra odiatissima dai contadini (vd. § 1): tali obblighi militari si incarnano nella figura di un anonimo tassiarco, che si colora di un'effeminata mollezza orientale, per essere ancor più disprezzato dai nerboruti contadini.

⁶¹ Su un piano etico, la lana è simbolo del candore naturale, robusto e sano dell'animo contadino, ove la porpora è invece l'emblema del lusso orientale, che corrompe e fiacca lentamente, proprio come un veleno (vd. MYNORS 1990, pp. 163-164; e ERREN 2003, p. 513). Naturalmente, escludo una filiazione di Virgilio, *Georgiche* 2.465, da Aristofane, *Pace* 1172-1176.

Il βάμμα Κυζικηνικόν, dunque, indica il pallore, l'ὄχρότης del tassiarco. L'uso del termine βάμμα si spiega sia come ripresa comica del precedente βάμμα Σαρδιανικόν, sia per il fatto che il pallore si diffonde sul volto del codardo tassiarco in maniera stabile e uniforme, proprio come l'effetto di una tintura. Ma perché il riferimento a Cizico? L'unica spiegazione probante è credere alla notazione degli scolii: i Ciziceni avevano presso Atene, in quanto ricchi e raffinati, fama di effeminati⁶². Quindi, l'esegesi più corretta di βάμμα Κυζικηνικόν è, a mio avviso, intendere l'espressione così: il tassiarco si colora in viso della "tinta del volto di un tipico omosessuale passivo di Cizico". Ora, il biancore pallido del viso del tassiarco, considerata tale caratterizzazione omosessuale, è un elemento di assoluto rilievo. La λευκότης, infatti, era fra gli elementi principi della bellezza di una donna⁶³: «il pallore del volto, dovuto alla vita segregata, che la donna generalmente conduceva, era considerato uno dei tratti distintivi della femminilità stessa e segno, quindi, di effeminatezza nel sesso maschile» (CAMERANESI 1987, p. 38). Se una donna non possedeva questa caratteristica, poteva ovviare con cosmetici che, applicati sul viso, la rendevano λευκή. È proprio questo il caso della divertente scena del corteggiamento fra le tre vecchie e il giovane nelle *Ecclesiazuse*. Le anziane ma arzille signore pretendono il rispetto della novella legge voluta da Prassagora: prima si soddisfino le vecchie, poi le giovani. Un malcapitato aitante ragazzo, accorso per corteggiare la sua bella, si vede insidiato dalle tre anziane, una dopo l'altra; la prima di questo poco attraente trio si mostra in scena, fuori della porta di casa, ed esclama «e io sto qui in mostra, tutta incipriata di bianco e con la mia tunichetta gialla» (vv. 878-879 ἐγὼ δὲ καταπεπλασμένη ψιμυθίῳ / ἔστηκα καὶ κροκωτὸν ἡμφιεσμένη, trad. di D. Del Corno in VETTA 2008³, pp. 107-108). Lo ψιμύθιον, quindi, serve proprio a coprire un incarnato sgradevole per restituire un bianco esteticamente apprezzato⁶⁴.

Anche gli omosessuali passivi, i κίναϊδοι, condividevano con le donne la caratteristica di un incarnato chiaro su un volto sbarbato: si pensi, ad esempio, all'effeminato Agatonte delle *Tesmoforiazuse* (v. 191)⁶⁵ o al Moschione dei *Sicioni* (v. 200) di Menandro⁶⁶. Un'identica assimilazione alle donne subivano gli adulteri (ovviamente eterosessuali), perché cedevano senza freni all'*eros* e si

⁶² Vd. ROSEN 1997, p. 163: «Kyzikos [...] was characterized by emblems of subjection and cultural inferiority, namely cinaedic homosexuality and femininity».

⁶³ Sul biancore del viso e in generale della pelle come elemento precipuamente femminile e esteticamente attraente in una donna cf. ad esempio *Odissea* 6.101; Aristofane, *Uccelli* 668 ed *Ecclesiazuse* 699; Teocrito, *Idilli* 11.19-20; Menandro, *Sicioni* 399. Vd. DOVER 1985, pp. 80-81; CAMERANESI 1987, pp. 38-39; BELARDINELLI 1994, pp. 221-222.

⁶⁴ Vd. CAMERANESI 1987, p. 39; e VETTA 2008³, pp. 234-235.

⁶⁵ Sull'effeminatezza di Agatone rimando in generale a PRETAGOSTINI 1997; più di recente vd. DI VIRGILIO 2018, pp. 76-77, 89 e 94-95.

⁶⁶ Vd. HENDERSON 1991², p. 211; TOTARO 1991, pp. 155-156; BELARDINELLI 1994, pp. 170-171; e BONANNO 2018, pp. 153-155.

ponevano in un ruolo di subordinazione rispetto all'uomo cui recavano offesa (DOVER 1985, pp. 111-112). In tal senso, su un vaso corinzio della prima metà del VI sec. a.C. è rappresentato un adultero, Periclimeo, colto in flagranza di adulterio, che si dà alla fuga mentre Tideo, l'offeso, uccide la moglie Ismene nel letto: ebbene, il pittore rappresenta Periclimeo e Ismene del medesimo colore, il bianco tipico delle donne, opposto al colore scuro della pelle di Tideo⁶⁷. Il tassiarco aristofaneo della *Pace* è, quindi, un κίναϊδος 'ciziceno' dal volto non piacevolmente bianco, ma pallido per la paura: ἰώχρότης, un colore esteticamente sgradevole (cf. Platone, *Repubblica* 474e), è la degradazione comica dell'avvenente λευκότης del volto di un attraente uomo effeminato⁶⁸. Se Cizico fosse nota all'epoca di Aristofane anche per la produzione di belletti femminili, è per ora impossibile da dimostrare: la battuta, se così fosse, ne acquisterebbe però ancor più di spirito. Al vile tassiarco aristofaneo, quindi, ben si attaglia la prima parte di quanto Serse ebbe a dire commentando le imprese belliche di Artemisia a Salamina (Erodo, *Storie* 8.88.3): οἱ μὲν ἄνδρες γεγόνασί μοι γυναῖκες, αἱ δὲ γυναῖκες ἄνδρες⁶⁹.

In conclusione, si può fondatamente affermare che Aristofane gioca, servendosi dell'espressione βάμμα Κυζικηνικόν, su uno degli elementi principali della figura del *miles effeminatus* (vd. § 4), cioè la sua bellezza, che viene deturpata dall'antiestetico pallore causato dalla paura, comica degradazione della λευκότης femminea: come direbbe Marziale, questo simbolico tassiarco, oltre al volto, ha pure l'animo pallido (1.96.9 *galbinos habet mores*).

Bibliografia

AMADO RODRÍGUEZ 1995

Amado Rodríguez María Teresa, "Verbos denominativos derivados de gentilicios y topónimos", *Myrtia* 10, 1995, pp. 67-103

ARKINS 1982

Arkins Brian, *Sexuality in Catullus*, Hildesheim-Zürich-New York 1982

AVRAM 2004

Avram Alexandru, "The Propontic Coast of Asia Minor", in Hansen Morgens Herman, Nielsen Thomas Heine (eds.), *An Inventory of Archaic and Classical Poleis. An Investigation Conducted by the Copenhagen Polis Centre for the Danish National Research Foundation*, Oxford 2004, pp. 974-999

⁶⁷ Il vaso corinzio è conservato al Museo del Louvre di Parigi (E 640): vd. DOVER 1985, p. 112, e ancora BELARDINELLI 1994, pp. 170-171.

⁶⁸ Cf. in tal senso Catullo 81.3-4 (§ 3.2) per un probabile medesimo gioco cromatico.

⁶⁹ Ringrazio Luigi Bravi per aver richiamato alla mia memoria il passo erodoteo.

BALDRY 1953

Baldry Harold Caparne, "The Idler's Paradise in Attic Comedy", *Greece & Rome* 65, 1953, pp. 49-60

BARRETT 1964

Barrett William Spencer, *Euripides. Hippolytos*, Oxford 1964

BEKKER 1829

Bekker August Immanuel, *Aristophanis Comoediae cum scholiis et varietate lectionis*, 5 voll., Londini 1829

BELARDINELLI 1994

Belardinelli Anna Maria, *Menandro. Sicioni*, Bari 1994

BIANCHI 2016

Bianchi Francesco Paolo, *Kratinos. Archilochoi – Empipramenoi (fr. 1-68)*, Heidelberg 2016

BILES, OLSON 2015

Biles Zachary P., Olson S. Douglas, *Aristophanes. Wasps*, Oxford 2015

BLAYDES 1883

Blaydes Frederick Henry Marvell, *Aristophanis Comoediae*, V: *Pax*, Halis Saxonum 1883

BONANNO 1979

Bonanno Maria Grazia, "Democrazia ateniese e sviluppo del dramma attico. II. La commedia", in Bianchi Bandinelli Ranuccio (a cura di), *Storia e civiltà dei Greci*, III: *La Grecia nell'età di Pericle. Storia, letteratura, filosofia*, Milano 1979, pp. 311-350

BONANNO 2018²

Bonanno Maria Grazia, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Pisa-Roma 2018² [1990¹]

BRACCESI 2007

Braccesi Lorenzo, *Terra di confine. Archeologia e storia tra Marche, Romagna e San Marino*, Roma 2007

BRUNCK 1823³

Brunck Richard François Philippe, *Aristophanis Comoediae*, 3 voll., Londini 1823³ [1783¹]

BURNETT 1983

Burnett Anne Pippin, *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London 1983

CAIRNS 1993

Cairns Douglas L., Aidōs. *The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1993

CAMERANESI 1987

Cameranesi Rita, "L'attrazione sessuale nella commedia attica antica", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 26, 1987, pp. 37-47

CANALI 1997³

Canali Luca, La Penna Antonio, Scarcia Riccardo, *Publio Virgilio Marone. Georgiche*, Milano 1997³ [1983¹]

CASSIO 1977

Cassio Albio Cesare, *Aristofane. Banchettanti* (Δαυταλῆς). *I Frammenti*, Pisa 1977

CASSIO 1981

Cassio Albio Cesare, "Attico 'volgare' e Ioni in Atene alla fine del 5. secolo a.C.", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione filologico-letteraria* 3, 1981, pp. 79-93

CASSIO 1985

Cassio Albio Cesare, *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli 1985

CECCARELLI 1996

Ceccarelli Paola, "L'Athène de Périclès: un 'pays de cocagne'? L'idéologie démocratique et l'αὐτόματος βίος dans la comédie ancienne", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 54, 1996, pp. 109-159

COBET 1840

Cobet Charles Gabriël, *Observationes criticae in Platonis comici reliquias*, Amstelodami 1840

COHEN 2015

Cohen Edward E., *Athenian Prostitution. The Business of Sex*, Oxford 2015

CORBEL-MORANA 2012

Corbel-Morana Cécile, *Le bestiaire d'Aristophane*, Paris 2012

CORCELLA 2007⁴

Corcella Aldo, Medaglia Silvio M., Frascchetti Augusto, *Erodoto. Le storie. Libro IV. La Scizia e la Libia*, Milano 2007⁴ [1993¹]

COULON 1958⁴

Coulon Victor, van Daele Hilaire, *Aristophane, II: Les guêpes – La paix*, Paris 1958⁴ [1924¹]

CURRAN 1966

Curran Leo C., "Gellius and the Lover's Pallor: a note on Catullus 80", *Arion* 5.1, 1966, pp. 24-27

DELLA CORTE 2010¹²

Della Corte Francesco, *Catullo. Le poesie*, Milano 2010¹² [1977¹]

DI BENEDETTO 2004

Di Benedetto Vincenzo, *Euripide. Le Baccanti*, Milano 2004

DI VIRGILIO 2018

Di Virgilio Loredana, "Che sta componendo Agatone nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane?", *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 60.1, 2018, pp. 71-101

DOVER 1968

Dover Kenneth J., *Aristophanes. Clouds*, Oxford 1968

DOVER 1972

Dover Kenneth J., *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles 1972

DOVER 1974

Dover Kenneth J., *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*,
Oxford 1974

DOVER 1985

Dover Kenneth J., *L'omosessualità nella Grecia antica*, Milano 1985 [ed. orig.
Greek Homosexuality, London 1978]

DOVER 1993

Dover Kenneth J., *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993

DUNBAR 1995

Dunbar Nan, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995

EHRENBERG 1957

Ehrenberg Victor, *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica
antica*, Firenze 1957 [ed. orig. *The People of Aristophanes. A Sociology of Old
Attic Comedy*, Oxford 1951²]

ELLIS 1889²

Ellis Robinson, *A Commentary on Catullus*, Oxford 1889² [1876¹]

ERREN 2003

Erren Manfred, *P. Vergilius Maro. Georgica, II: Kommentar*, Heidelberg 2003

FARIOLI 2001

Farioli Marcella, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*,
Milano 2001

FERRARI 2018

Ferrari Franco, *Omero. Iliade*, Milano 2018

FIGUEIRA 1998

Figueira Thomas, *The Power of Money. Coinage and Politics in the Athenian
Empire*, Philadelphia 1998

FORDYCE 1961

Fordyce Christian J., *Catullus. A Commentary*, Oxford 1961

GÖBEL 1915

Göbel Maximilian, *Ethnica*, Vratislaviae 1915

GUIDORIZZI 2007³

Guidorizzi Giulio, Del Corno Dario, *Aristofane. Le Nuvole*, Milano 2007³ [1996¹]

HEBERLEIN 1980

Heberlein Friedrich, *Pluthygieia. Zur Gegenwelt bei Aristophanes*, Frankfurt am
Main 1980

HENDERSON 1987

Henderson Jeffrey, *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford 1987

HENDERSON 1991²

Henderson Jeffrey, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford 1991² [1975¹]

KASSEL, AUSTIN 1986

Kassel Rudolf, Austin Colin, *Poetae Comici Graeci*, V: *Damoxenus – Magnes*, Berolini-Novii Eboraci 1986

KIER 1933

Kier Hermann, *De laudibus vitae rusticae (disseratio inauguralis)*, Marpurgi Chatterum 1933

KIRK 1985

Kirk Geoffrey Stephen, *The Iliad: A Commentary*, I: *Books 1-4*, Cambridge 1985

KONSTANTAKOS 2015

Konstantakos Ioannis M., “On the Early History of the Braggart Soldier. Part One: Archilochus and Epicharmus”, *Logeion* 5, 2015, pp. 41-84

KONSTANTAKOS 2016

Konstantakos Ioannis M., “On the Early History of the Braggart Soldier. Part Two: Aristophanes’ Lamachus and the Politicization of the Comic Type”, *Logeion* 6, 2016, pp. 112-163

KOSTER 1978

Koster Willem John Wolff, *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas*, Groningen 1987

LORENZONI 1994

Lorenzoni Alberta, “Eustazio: paura ‘verde’ e oro ‘pallido’ (Ar. *Pax* 1176, Eup. fr. 253 K.-A., Com. adesp. fr. 390 e 1380A E.)”, *Eikasmós* 5, 1994, pp. 139-163

MARCHETTA 2013

Marchetta Antonio, *Vita agreste e poesia agreste nel finale del II libro delle Georgiche di Virgilio*, Tivoli 2013

MARKLAND 1811

Markland Jeremiah, *Euripidis Supplices Mulieres. Iphigenia in Aulide et in Tauris*, Oxonii 1811

MARTINS DE JESUS 2010

Martins de Jesus Carlos Alberto, “The Construction of the Image of Peace in Ancient Greece: a Few Literary and Iconographic Evidences”, *Synthesis* 17, 2010, pp. 25-46

MASTROMARCO 1983

Mastromarco Giuseppe, *Aristofane. Commedie*, I, Torino 1983

MASTROMARCO 2006

Mastromarco Giuseppe, Totaro Piero, *Commedie di Aristofane*, II, Torino 2006

MASTROMARCO 2009

Mastromarco Giuseppe, “La maschera del *miles gloriosus*: dai Greci a Plauto”, in Raffaelli Renato e Tontini Alba (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XII. Miles Gloriosus (Sarsina, 27 settembre 2008)*, Urbino 2009, pp. 17-40

MAZON 1904

Mazon Paul, *Aristophane. La Paix*, Paris 1904

MERRY 1900

Merry William Walter, *Aristophanes. Peace*, Oxford 1900

MOULTON 1981

Moulton Carroll, *Aristophanic Poetry*, Göttingen 1981

MUSTI, TORELLI 1991

Musti Domenico, Torelli Mario, *Pausania. Guida della Grecia. Libro IV. La Messenia*, Milano 1991

MYNORS 1990

Mynors Roger Aubrey Baskerville, *Virgil. Georgics*, Oxford 1990

NAPOLITANO 2012

Napolitano Michele, *I Kolakes di Eupoli. Introduzione, traduzione e commento*, Mainz 2012

NEWIGER 1996

Newiger Hans-Joachim, “War and Peace in the Comedy of Aristophanes”, in Segal Erich (ed.), *Oxford readings in Aristophanes*, Oxford 1996, pp. 143-161

OLSON 1998

Olson S. Douglas, *Aristophanes. Peace*, Oxford 1998

OLSON 2016

Olson S. Douglas, *Eupolis. Heilotes – Chrysoun genos (fr. 147-325)*, Heidelberg 2016

PALEY 1873

Paley Frederick Apthorp, *The “Peace” of Aristophanes*, Cambridge 1873

PELLEGRINO 2000

Pellegrino Matteo, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell’archaia*, Bologna 2000

PLATNAUER 1964

Platnauer Maurice, *Aristophanes. Peace*, Oxford 1964

PRETAGOSTINI 1997

Pretagostini Roberto, “L’omosessualità di Agatone nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane e la figura del κλητίζειν”, in ΜΟΥΣΑ. *Scritti in onore di Giuseppe Morelli*, Bologna 1997, pp. 117-122

REISKE 1754

Reiske Johann Jakob, *Ad Euripidam et Aristophanem animadversiones*, Lipsiae 1754

ROGERS 1866

Rogers Benjamin Bickley, *The Peace of Aristophanes*, London 1866

ROSEN 1997

Rosen Ralph M., "The Gendered Polis in Eupolis' *Cities*", in Dobrov Gregory W. (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London 1997, pp. 149-176

ROSTOVCEV 1941

Rostovcev Michail Ivanovič, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, I, Oxford 1941

RUFFELL 2000

Ruffell Ian, "The World Turned Upside Down: Utopia and Utopianism in the Fragments of Old Comedy", in Harvey David, Wilkins John (ed.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 473-506

RUFFELL 2017

Ruffell Ian, "(What's so funny 'bout) peace, love, and understanding? Imagining peace in Greek comedy", in Moloney Eoghan P., Stuart Williams Michael (ed.), *Peace and Reconciliation in the Classical World*, London-New York 2017, pp. 44-65

RUSSELLO 1993

Russello Nicoletta, Gentili Bruno, *Archiloco. Frammenti*, Milano 1993

SAID 2001⁴

Said Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano 2001⁴ [ed. orig. *Orientalism*, New York 1978¹]

SAÏD 2000

Saïd Suzanne, "La campagne d'Aristophane", in Cusset Christophe, Carrière Jean-Claude, Garelli-François Marie-Hélène, Orfanos Charalampos (eds.), *Où courir? Organisation et symbolique de l'espace dans la comédie antique. Colloque international (20-21-22 janvier 2000, Crata), Pallas* 54, 2000, pp. 191-206

SHARPLEY 1905

Sharpley Hugo, *The Peace of Aristophanes*, Edinburgh-London 1905

SOMMERSTEIN 1985

Sommerstein Alan H., *The Comedies of Aristophanes, V: Peace*, Warminster 1985

SOMMERSTEIN 1990

Sommerstein Alan H., *The Comedies of Aristophanes, VII: Lysistrata*, Warminster 1990

STOREY 2003

Storey Ian C., *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford 2003

STOREY 2011

Storey Ian C., *Fragments of Old Comedy, II: Diopeithes to Pherecrates*, Cambridge (MA)-London 2011

TORELLO 2012

Torello Giulia, “*Astrateia and Lipostration on the Attic Comic Stage*”, in Davidson John, Rosenbloom David (eds.), *Greek Drama IV. Text, Contexts, Performance*, Oxford 2012, pp. 190-203

TOTARO 1991

Totaro Piero, “Il bianco Arignoto (Ar. Eq. 1279)”, *Eikasmós* 2, 1991, pp. 153-157

TOTARO 1999

Totaro Piero, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart-Weimar 1999

TRITLE 2007

Tritle Lawrence A., “‘Laughing for Joy’: War and Peace among the Greeks”, in Raaflaub Kurt A. (ed.), *War and Peace in the Ancient World*, Malden-Oxford-Carlton 2007, pp. 172-190

TURATO 1979

Turato Fabio, *La crisi della città e l’ideologia del selvaggio nell’Atene del V secolo a.C.*, Roma 1979

VAN LEEUWEN 1906

van Leeuwen Jan J. F., *Aristophanis Pax*, Lugduni Batavorum 1906

VETTA 2008³

Vetta Massimo, Del Corno Dario, *Aristofane. Le donne all’assemblea*, Milano 2008⁵ [1989¹]

WEST 1998²

West Martin Litchfield, *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, I, Oxonii 1998² [1971¹]

WILKINS 2000

Wilkins John, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000

WILSON 1977

Wilson Allan M., “The Individualized Chorus in Old Comedy”, *Classical Quarterly* 27, 1977, pp. 278-283

WINKLER 1990

Winkler John J., *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York-London 1990

ZACCARINI 2011

Zaccarini Matteo, “The case of Cimon: the evolution of the meaning of philolaconism in Athens”, *Hormos. Ricerche di Storia Antica* 3, 2011, pp. 287-304

ZICÀRI 1955

Zicàri Marcello, “*Moribunda ab sede Pisauri* (nota a Cat. 81)”, *Studia Oliveriana* 3, 1955, pp. 57-69

ZIMMERMANN 2010

Zimmermann Bernhard, *La commedia greca. Dalle origini all'età ellenistica*,
Roma 2010 [ed. orig. *Die griechische Komödie*, Frankfurt am Main 2006]

ZOGG 2014

Zogg Fabian, *Literarische Anspielungen im Frieden des Aristophanes*, München
2014

File riservato ad esclusivo fine di studio

Il teatro delle emozioni: la paura

A cura di Mattia De Poli

*al momento in cui questo libro è stato realizzato
lavorano in casa editrice:*

direttore: Luca Illetterati
responsabile di redazione: Francesca Moro
responsabile tecnico: Enrico Scek Osman
redazione: Valentina Berengo,
Giorgia Bernardi
Deborah Sartorato
amministrazione: Corrado Manoli,
Alessia Berton

PADOVA
UP

File riservato ad esclusivo fine di studio

ἀψυχία γὰρ γλῶσσαν ἀρπάζει φόβος
Pavida, la mia lingua è prigioniera della paura
(Eschilo, *Sette contro Tebe* 259)

Questo volume raccoglie i contributi proposti in occasione del Convegno internazionale "Il teatro delle emozioni - La paura" (Università degli Studi di Padova, palazzo del Bo', aula I. Nievo, 24-25 maggio 2018). I vari testi sono stati organizzati in tre sezioni principali: "Tra il testo e la scena", "Individuo, società, politica" e "La paura e il femminile". All'interno di ciascuna di esse si è cercato di seguire uno sviluppo cronologico e di favorire allo stesso tempo il confronto fra le manifestazioni teatrali più antiche e quelle più recenti. Si tratta, tuttavia, di una partizione puramente orientativa: alcuni studi, infatti, dialogano tra loro in modo costruttivo, e quasi si completano a vicenda, anche se sono stati collocati in sezioni diverse del volume. La sezione "Classici-Contemporanei: letture e materiali didattici sul filo della paura" raccoglie materiali prodotti o utilizzabili in ambito scolastico.