

ANNA BELTRAMETTI

Ritratto dell'artista da effeminato. Agatone e Zambinella

Una festa antica e un tema di lunga durata: che cos'è e come funziona il teatro tragico?

Siamo nella prima scena, prologo o *ouverture*, delle *Tesmofoiazuse* o *Donne alla festa*, di Aristofane. Due ateniesi di mezza età si aggirano alla ricerca di una casa. Uno parla in modo ricercato, con similitudini e metafore ricorrenti nel linguaggio dei filosofi naturalisti,¹ i *physiologoi*, e con qualche ammicco a quell'immaginario e a quel pensiero iniziatico circolanti sotto il nome di Orfeo, non del tutto e non pacificamente condivisi nella *polis* storica.² Parla con parole

1 Il personaggio ancora senza nome, con l'erudizione e la saccenteria tipiche del suo ruolo, ricorre alle similitudini e alle metafore dell'occhio, *ophthalmos*, che rinvia al sole, presente anche in *Nuvole* 285-287, e per l'orecchio a quella più rara dell'imbuto, *choane*, in cui si riconoscono le immagini analogiche che soccorrono alle carenze lessicali della prima ricerca scientifica, attestate in Empedocle (fr. 84 D.-K.) e ribadite da Platone, *Repubblica* 441 a.

2 Sulla conflittualità con cui l'ordine politico di Atene si rapportava con il pensiero e la letteratura orfica ben radicata nelle colonie periferiche del Mar Nero e della Magna Grecia è testimone importante proprio Euripide, *Ippolito* 948-957, che affida a Teseo, sovrano di Atene, la pesante sprezzatura per il figlio Ippolito, per gli ambienti orfico-dionisiaci da lui frequentati e per il tema della purezza come forma di superiorità. Sul tema sono importanti gli studi di Martin L. West, *I poemi orfici* (Oxford 1983), tr. it. Napoli, Loffredo, 1993, di Dario Sabbatucci, *Saggio sul Misticismo greco*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, e di Mario Vegetti, *L'etica degli antichi*, Roma-Bari, Laterza, 1989, in particolare il capitolo quarto. In questa commedia delle *Donne alla festa*, prima spia di risonanze orfiche – ma si possono segnalare corrispondenze anche con Diogene di Apollonia e Anassagora – è il ricorrente richiamo a *Aither*, l'Etere, figura marginale nella cosmogonia di Esiodo che lo nomina una sola volta come figlio della Notte, *Teogonia* 124, e figura rilevante nelle

e immagini chiaramente allusive alle frequentazioni intellettuali e sapienziali di Euripide e al suo teatro di *raisonneurs* che non si sottraggono ai temi sensibili né ai dibattiti in corso. L'altro gli risponde da *bomolochos*,³ da buffone tipico della commedia antica, banalizzando e trivialisando le battute del *sophos*, del sapiente o del pedante che dir si voglia, fraintese o forse rifiutate in chiave di basso-materiale-corporeo.⁴ Finalmente una porticina si apre e, secondo un modulo tipico della commedia antica, esce un servo che ritarda l'ingresso del padrone e al contempo ne anticipa i tratti salienti. E, con la porticina che si apre, il gioco si scopre: il sapiente-pedante si rivela per essere Euripide (v.77 e vv. 81-84), il grande drammaturgo tragico di cui l'altro personaggio, il vero protagonista comico, è un parente in funzione di aiutante; la casa raggiunta è quella di Agatone, un più giovane drammaturgo che condivide con Euripide la ricerca compositiva e la sperimentazione musicale, una sorta di drammaturgia

cosmogonie cosiddette orfiche riportate tra V e VI sec. d. C. dal filosofo neoplatonico Damascio sulla base di testimonianze più antiche, vedi Paolo Scarpi (a cura di), *Le religioni dei Misteri*, I, Milano, Fondazione Valla, 2002, pp. 360-363. *Aither* qui è parola chiave del Prologo, introdotta da Euripide (v.14) come forza primordiale, *ta prota*, e principio di generazione e distinzione degli esseri viventi, e successivamente ripresa dal Servo di Agatone che invoca il silenzio dell'Etere senza vento, *nenemos aither* (v.43), in una preziosa *iunctura* di memoria omerica (*Iliade* 8.556) immediatamente trivialisata dal Parente (v.51) in cui il qualificativo *nenemos*, privo di vento, richiama nella radice il qualificativo dell'uovo cosmogonico, *oion hypnemion*, spinto dal vento e non fecondato, nella Parabasi degli *Uccelli* (v. 695) di Aristofane. E ancora qui Euripide giura sull'Etere, dimora di Zeus (v. 272 in cui Aristofane cita un verso della *Melanippe sophè*, fr. 487 Kannicht). E di nuovo, nel finale, nella disperata parodia dell'*Andromeda* Etere compare nelle battute dell'eroina e in quelle del suo salvatore Perseo (v.1050; 1068; 1099). Etere, nella versione di Aristofane, è il primo degli dèi diversi, *heteroi*, e personali, *idioi*, che l'Euripide delle *Rane* (vv.888-893) prega come nutrimento della sua lingua, della sua intelligenza, del suo naso. E la battuta, sebbene suoni parodica nella dizione comica, è del tutto consonante con alcune invocazioni dei Cori euripidei a Etere come luogo di evasione e di utopia, vedi *Ippolito* 732-741, *Ifigenia in Tauride* 1089-1151, *Elena* 1478-1494. Ed è coerente anche con i ricorsivi richiami di Euripide a Etere come materia dei fantasmi creati dagli dèi, come materia dei sogni e delle illusioni plasmate dal teatro divino e da quello della città, vedi *Elena* 584, *Fenicie* 1543, *Baccanti* 291-293 e 629-631; cfr. il preciso commento di Rossella Saetta Cottone (ed.), Aristophane, *Les Thesmophories*, Paris, Éditions de Boccard, 2016, p. 167.

3 Etimologicamente (vedi Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*) la parola, successivamente diventata termine tecnico della commedia, richiama l'altare, *bomos*, presso il quale trovavano riparo, *lochos*, esclusi e mendicanti che cercavano di rimediare avanzi dei sacrifici e elemosine con buffonerie di vario genere e di basso tenore.

4 La definizione, divenuta a tutti gli effetti una categoria poetica, è di Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), tr. it. Torino, Einaudi, 1979, pp. 405-480.

tragica d'avanguardia negli anni Venti del V secolo; Agatone, di cui tutte le fonti concordi confermano l'aspetto e i modi di giovin signore delicato e femminile, dovrà intervenire di persona presso le donne inferocite del santuario o fornire a Euripide i mezzi, i costumi, per travestire il parente da donna e infiltrarlo nella festa esclusivamente femminile di Demetra,⁵ nel giorno centrale e più alto delle celebrazioni (v.80); lo scopo è quello di sventare la congiura delle donne contro il più anziano poeta accusato di metterle in scena con misogina malevolenza.

Nel *corpus* delle opere conservate, la commedia è una delle tre a soggetto femminile con la *Lisistrata* dello stesso anno 411 e con le più tarde *Ecclesiazuse* o *Donne all'assemblea* del 392. E non è tra quelle più fortunate nella modernità che ha privilegiato e continua a privilegiare di gran lunga *Lisistrata* e *Donne all'assemblea* per la portata esplicitamente politica dei temi: la pace da ristabilire e l'ordine politico da rifondare su una differente idea di comunità. Due ordini di fattori ne ostacolano la rimessa in scena e anche la lettura dei non addetti ai lavori: sul piano referenziale, la commedia mette in gioco un contesto religioso –la festa con i suoi riti femminili nel santuario *Thesmophorion*– e una questione poetica –il rapporto del drammaturgo con i suoi personaggi e dei personaggi con il pubblico femminile e maschile– che presuppongono conoscenze storiche e antropologiche dell'ambiente ateniese sul finire del V secolo; sul piano dei linguaggi, la commedia impiega una ricchezza di immagini e parole oscene, esplicite e allusive, che fuori contesto e nelle traduzioni risulta greve e non facilmente motivabile.

Di fatto e fin dalla prima scena, sotto gli effetti di superficie di un linguaggio che può risultare ora astruso ora scurrile,⁶ Aristofane

5 Tra le molte feste di Demetra quella autunnale della semina, celebrata nei *Thesmophoria*, i santuari delle due dee spesso situati fuori dalle città, è riservata alle, "eugenie", le donne mature e nobili della comunità. Dai santuari sono rigorosamente esclusi gli uomini e si narra di infiltrati puniti con estrema violenza dalle donne che evirano Batto di Cirene e assalgono Aristomene di Messene armate di coltelli sacrificali e di spiedi. Sui giorni di isolamento in cui le donne sfogano l'antagonismo verso gli uomini con pratiche cruente e con espressioni oscene, *atschrologia*, vedi Walter Burkert, *La religione dei Greci* (1977), tr. it. Milano, Jaca Book, 2003, pp. 444-450; Marcel Detienne, *Eugenie violente: in piene Tesmoforie donne lorde di sangue*, in Marcel Detienne, Jean Pierre Vernant (eds), *La cucina del sacrificio in terra greca* (1979), tr. it. Torino, Boringhieri, 1982, pp. 131-148; Angus M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

6 Sul linguaggio osceno e sulle funzioni drammatiche dell'oscenità nella commedia di Aristofane, vedi Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven-London, Yale University Press, 1975.

affronta i temi capitali e di più lunga durata della drammaturgia, con largo anticipo sulla *Poetica* di Aristotele e con tutt'altro senso del teatro rispetto al grande teorico che verrà. La commedia delle *Donne alla festa* potrebbe avere come sottotitolo, la commedia del poeta e del teatro tragico.

Dalla parte di Agatone. L'effeminato e la mimesis

Si concludono i preliminari: il servo di Agatone ha presentato il maestro con qualche citazione e con l'elenco delle sue tecniche compositive –piegare, tornire, incollare, dare forma al pensiero e alle parole, plasmare, mettere nello stampo (vv. 52-57)– prontamente schiacciate sul doppio senso sessuale dal Parente di Euripide. Finalmente esce di casa Agatone per poter forgiare meglio versi e strofe alla luce e al calore del sole – lo ribadisce il servo mantenendo il vocabolario tecnico dei fabbri e degli artigiani (vv. 66-69). Come accade per i personaggi di particolare rilievo drammatico,⁷ Agatone arriva in scena trasportato da una macchina, dal carrello rotante⁸ e travestito da donna (vv. 92-96) suscitando la risposta triviale del Parente a Euripide che glielo indica:

che io sia diventato cieco? Non vedo uomini qui; vedo piuttosto
Cirene, la prostituta⁹ (vv. 97-98)

Agatone canta in solitario un peana a responsorio per voce e coro femminili in onore di Apollo, di Artemide e della loro madre Leto (vv.101-129), composto nei modi della nuova musica, paragonati ai “sentieri delle formiche” dalle linee spesso spezzate (v. 100). L'effetto che si lascia immaginare è quello di gorgheggi impostati su micro intervalli, fortemente coloristici e languidi, che difatti solleticano il Parente di Euripide nelle parti basse, quelle sole che possono reagire in questo buffone, sovrano del doppio senso osceno. E il Pa-

7 Negli *Acarnesi* 470 ss., il carrello è utilizzato per l'entrata di Euripide, in una scena di cui questa delle *Donne alla festa* è una ripresa evidente, come mette bene in luce Saetta Cottone, Aristophane, *Les Thesmophories*, pp. 7-12 dell'Introduction. Anche Socrate, *Nuvole* 217, appare per la prima volta a Strepsiade mentre è all'interno del Pensatoio «sospeso in un corbello», dunque sulla gru, la macchina per eccellenza del teatro antico.

8 Il deittico è preciso e lo indica come «quello che arriva sul carrello», *houtos houkkykloumenos*, v. 96.

9 Lo scolio a *Rane* 1328 ricorda che Cirene era celebre come maestra di *ars amandi*.

rente, con una citazione a sorpresa, introduce il tema portante e la sua parola chiave, *gymnis*:

IL PARENTE: Che dolce il canto, dee della fecondità! Che sentore di donna, di giochi di lingua, di baci profondi. A sentirlo provo un solletico, laggiù, nelle parti basse. E tu, ragazzo, voglio domandarti che genere di donna tu sia, come fece Eschilo nella tragedia di Licurgo: da dove viene questo femminetto, *gymnis* (v.136)? qual è la sua patria? cos'è questa veste? cos'è questa confusione della vita? Cos'ha a che fare la cetra con un abito da donna? Cosa la lira con un velo? E l'ampolla dell'olio e il reggiseno? Non hanno nulla da spartire! Che abbinamento è quello della spada e dello specchio? E tu, ragazzo, sei davvero un uomo? E dov'è il tuo arnese? dove il mantello, dove gli scarponi? Sei una donna? E allora dove sono le tette? Che dici? Perché taci? Cercherò di capire chi sei dal tuo canto, dal momento che non vuoi parlare.

AGATONE: Vecchio, vecchio, ho sentito la punta dell'invidia, ma non ho provato dolore. Io porto il vestito adatto al pensiero. Il poeta deve adeguare i suoi comportamenti ai drammi che deve comporre. Se compone drammi a soggetto femminile, il suo corpo deve padroneggiare movenze da donna.

[...] Se invece scrive drammi a soggetto maschile, sono già presenti nel suo corpo i modi giusti. Quello poi che non possediamo, sarà l'imitazione, *mimesis* (v.156) a procacciarlo.

[...] Per altro, non è edificante vedere un poeta rozzo e mal rasato. Vedi bene che Ibico, Anacreonte di Teo e Alceo, quelli che hanno vivacizzato la musica, portavano copricapi orientali e si muovevano con l'eleganza degli Ioni [...] Si possono comporre drammi solo in conformità con la propria natura: è giocoforza, non si può fare altrimenti.

[...]

EURIPIDE (rivolto al Parente): Smettila di abbaiare! Anch'io ero così, uguale preciso, quando ho incominciato a comporre [...]

(rivolto ad Agatone): ora, io ho i capelli bianchi e porto la barba, tu invece hai un bel viso, hai la pelle bianca, sei ben rasato, hai una voce da donna, sei delicato, bello da vedere (*Tesmofozia* 130-192).

Il dialogo risveglia l'attenzione del pubblico con l'elenco esilarante degli oggetti, delle vesti, degli strumenti e degli accessori necessari alla bellezza femminile –il rasoio, il fuoco, una tunichetta, un reggiseno, un velo, una cuffia, un mantelletto a ruota, sandali– di cui è sovraccarico Agatone, per porre al centro la figura *en travesti* del drammaturgo e il suo rapporto metamorfico con i personaggi. Segue la lunga scena di travestimento del Parente (vv.211-279), un castone di teatro nel teatro, una prova ulteriore della rilevanza del tema te-

atrale nell'intreccio, che gli attori potevano dilatare o abbreviare a seconda delle recite e delle reazioni del pubblico. La scena è giocata principalmente sulla fase più dinamica e comicamente più produttiva della depilazione del maturo Parente per strinatura dei peli corporei, quelli “di sotto” per primi, che segue la rapida svestizione dei panni maschili –il mantello, simbolica *pars pro toto*, nominato innanzi tutto e al posto di tutto il resto– e precede la lenta vestizione femminile. Una nuova occasione, il dettagliato travestimento femminile del vecchio, per nominare e forse anche per sciorinare in scena, uno dopo l'altro, gli indumenti esterni e intimi recuperati dal baule di Agatone, una nuova occasione per giocare sull'effetto cumulo, tra curiosità e saturazione, proprio di ogni catalogo.

Sono i prodromi della commedia, l'intrigo minore che predispone le condizioni dell'intrigo maggiore. L'azione vera e propria avrà inizio con l'ingresso rituale del Parente travestito da donna nel santuario femminile e con la sua partecipazione attiva all'assemblea che avrebbe dovuto portare alla condanna di Euripide (v. 279 s.). Una motivazione potente, quella del dibattito assembleare, per riprendere con estremo vigore l'argomento del teatro, questa volta affrontato non dal punto di vista del poeta che scrive la drammaturgia invocando il principio della mimesi tra autore e personaggi, ma da quello delle donne che recepiscono il testo attraverso le recite e si trovano rispecchiate nei personaggi in scena. Questa volta dunque focalizzato sugli effetti illusionistici di immedesimazione e identificazione che il teatro, e in particolare la tragedia, poteva scatenare sul pubblico meno avvertito e su quelli di turbamento, straniamento e riflessione che invece, nelle intenzioni di Euripide e attraverso la sua elaborazione dei miti, avrebbe dovuto sortire.

Dalla parte delle donne: Fedra fraintesa

Poteva la tragedia con le sue potenti figure femminili, non inventate ma riprese dai miti e rielaborate dagli autori, essere fruita come specchio, ancorché deformante, e come lente amplificatoria dei comportamenti delle donne reali? Erano le donne reali quel concentrato di cibo, vino, sesso e inganno¹⁰ che le donne della commedia,

10 È sorprendente la consonanza di questa antica denigrazione comica del femminile con uno dei passaggi più marcati del saggio di Otto Weininger, *Sesso e carattere* (1903), tr. it. Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 206: «Se si domanda a una donna che concetto abbia del proprio Io, ella non sa rappresentarsi null'altro che il proprio corpo. Il loro aspetto esteriore, ecco l'Io delle donne».

nel tentativo di difendersi da Euripide e dalle sue rappresentazioni sceniche rivelavano di essere, assecondando l'immaginario misogino antico?

PRIMA DONNA: Non è per ambizione, donne care, che mi sono alzata a parlare, lo giuro sulle due dee, ma è perché da troppo tempo mal sopporto di vedervi infangate dal figlio dell'ortolana, costrette a sentirvene dire di ogni sorta. Quale insulto ci risparmia? Non ci ha forse calunniate? Basta che abbia un teatro da quattro soldi con spettatori, attori e coro, e ci chiama adultere, ninfomani, ubriacone, traditrici, chiacchierone, disoneste, rovina degli uomini. E così, appena tornano da teatro ci guardano storto e subito vanno a vedere che non ci sia qualche amante nascosto. E non si può fare più nulla di quello che facevamo prima, da quando ha insegnato ai nostri sposi brutte cose sul nostro conto [...] per colpa sua sigillano le porte e allevano cani molossi per spaventare gli amanti. A questo poi si potrebbe passar sopra, ma le faccende che prima sbrigavamo – amministrare la casa, prendere dalla dispensa la farina, l'olio, il vino – non ci sono più permesse, perché gli uomini si portano certe segrete chiavi spartane a tre denti. Prima potevamo aprire le porte di nascosto, con una chiave da pochi soldi, ora Euripide gli ha insegnato a usare certi piccoli sigilli che si portano dietro. Concludo: il mio parere è che bisogna farlo morire o con il veleno o in altra maniera (vv.383-432).

Il Parente di Euripide, una volta infiltrato tra le donne bennate, le "eugenie" devote di Demetra, e dopo una convenzionale *captatio benevolentiae* argomentata con il comune odio per Euripide, conferma e amplifica il motivo misogino dell'impudenza e della perfidia delle donne. Ma la pensa diversamente sul rapporto della tragedia con la vita reale e segnala la diversità, l'incomparabilità tra le donne delle case ateniesi e le eroine dei miti senza tempo:

PARENTE: Non è affatto strano, donne, che siate così furenti con Euripide, che la vostra collera sia in fermento. Anch'io odio quell'uomo, non sono pazza. Tra noi però bisogna dire le cose come stanno: siamo tra noi e nessuno porterà le nostre parole fuori di qui. Perché lo accusiamo e ce l'abbiamo a morte con lui che ha raccontato solo due o tre dei nostri imbrogli, anche se è al corrente dei molti che facciamo? Io per prima [...] ero sposata da tre giorni e mio marito dormiva con me, ma avevo un amante [...]. **Se parla male di Fedra, a noi che ce ne importa?** E non ha mai parlato di quella donna che mentre mostrava il suo bel vestito al marito, in piena luce, fece scappare l'amante incappucciato. E quell'altra che

da dieci giorni andava dicendo di avere le doglie e alla fine comprò il bambino [...] (vv. 466-519).

Fedra è il personaggio chiave di queste argomentazioni delle donne contro Euripide e delle contro argomentazioni del Parente in difesa di Euripide. Le donne esacerbate portano anche l'esempio di Melanippe¹¹ (vv.546-547), ma è Fedra ad essere menzionata ben quattro volte nel giro di quattrocento versi (vv.153; 497; 547; 550) e a fungere da filo tematico conduttore del rapporto tra il drammaturgo e i personaggi, tra il personaggio e il pubblico. E anche nelle *Rane* dove il tema del teatro tragico sarà trattato nel confronto diretto di Eschilo e Euripide, sarà ancora Fedra, la "poco di buono" (*porne*) esemplare insieme con Stenebea,¹² a fornire il pretesto per le accuse di Eschilo contro il teatro patetico e travicante di Euripide che, di contro, ribadirà l'argomento dell'alterità delle sue eroine ereditate dalla tradizione e non inventate

ESCHILO: non ho mai fatto Fedre poco di buono né Stenebee e nessuno conosce una donna che io abbia messa in scena pazza d'amore.

EURIPIDE: Che male fanno, o zuccone, le mie Stenebee alla città? [...] e non è forse una trama arcinota quella che ho composto intorno a Fedra? (*Rane* 1043-1052).

La principessa cretese, la luminosa, travolta dall'amore per il figliastro Ippolito, il figlio del suo sposo Teseo e dell'Amazzone, continua ad affascinare e a spaventare le donne di Atene così come aveva attratto Euripide e Sofocle¹³ e come continuerà, oscurando Ippolito, ad avvicinare drammaturghi e scrittori di tutti i tempi, da Seneca a Racine, da Marguerite Yourcenar a Marina Cvetaeva, a Sarah

11 I miti tessalici di Melanippe non ebbero grande fortuna nell'antichità. I frammenti delle due tragedie euripidee dedicate all'eroina, consentono di risalire a pochi elementi significativi, la bellezza, lo stupro subito da Posidone, il parto di due gemelli sopravvissuti all'esposizione e salvatori della madre.

12 La vicenda di Stenebea si regge sullo stesso motivo capitale, noto come motivo di Potifar, della vicenda di Fedra. L'eroina, sposa di Preto si innamora dell'ospite Bellerofonte e, respinta, lo calunnia.

13 In uno stretto giro di anni, probabilmente tra il 430 e il 428 a. C., Euripide aveva composto senza successo un primo *Ippolito*, il *Vèlato*, in cui Fedra dichiarava direttamente il proprio amore al figliastro. Sofocle aveva a sua volta drammatizzato la vicenda con una *Fedra* purtroppo perduta e, da ultimo, Euripide aveva riscritto la tragedia lavorando principalmente sul personaggio della regina, sulla sua stremante e vana denegazione del desiderio.

Kane. Pregiudicata dal suo carico familiare, da un passato femminile di cui nella versione euripidea si ricorda con vergogna e dolore¹⁴, iscritta tra le figlie e le nipoti del sole,¹⁵ donne tutte dagli amori proibiti come sua madre Pasifae sposa del toro e sua sorella Arianna compagna di Dioniso, Fedra rimane il simbolo di un fraintendimento molto significativo. Le donne della commedia non colgono lo straordinario lavoro compiuto da Euripide per sottrarre il personaggio di Fedra al proprio destino e al proprio mito. Per loro, come per l'Eschilo comico delle *Rane*, Fedra resta la figura paradigmatica di un corpo e di una sessualità non disciplinati, della trasgressione del tabù, del grande disordine in cui si rispecchierebbero i loro piccoli disordini quotidiani. Non percepiscono, le donne, nella riscrittura riveduta e modificata del secondo *Ippolito*, la correzione del personaggio tradizionale, ora intriso di un pudore, *aidos*, e di un autocontrollo, *sophrosyne*, che contrastano il desiderio fino alla negazione del corpo, in una forma estrema di astenia che anticipa il suicidio, e nello sforzo dichiarato di adeguarsi alle norme della *polis* storica.

Così, lungo il filo di Fedra, Aristofane intesse riflessioni capitali sul teatro tragico e sulla sua funzione edificante o travicante, sulle figure femminili come soggetto tragico eccellente, come motori dei conflitti per definizione insolubili tra emozioni e ragione, tra l'*ethos* tradizionale condiviso e le dinamiche politiche che lo rimettono in discussione arrivando a sconvolgerlo, come interpreti delle intersezioni tra le antiche storie e la vita che vi si proietta sopra, le contamina e le complica. Al centro dei più alti investimenti simbolici e delle più basse banalizzazioni, Fedra, di cui possiamo ancora leggere la versione tragica e i riusi comici, diviene così il segno del rapporto equivoco che la cultura della città teneva con i miti, dalla rielaborazione tragica dei miti ai fraintendimenti dei miti e delle tragedie da parte di un pubblico che si proteggeva dai messaggi troppo impegnativi, rifugiandosi in quelle semplificazioni che Aristofane non si lascia scappare.

Davvero le donne della città non avvertivano discontinuità tra la vita e la tragedia? Vi si riconoscevano per immedesimazione e venivano spinte all'emulazione, in anticipo sulla flaubertiana Madame Bovary, lettrice compulsiva e acritica di romanzi sentimentali? Confondevano i palazzi della scena con le loro case, abbattevano

14 *Ippolito* 331-351.

15 Károly Kerényi, *Le figlie del sole* (Zürich 1944), tr. it. Torino, Bollati-Boringhieri, 1991.

tutte “le pareti”, si sentivano rispecchiate nelle vicende fittizie, trascrivano i personaggi della finzione nella loro vita e proiettavano loro stesse nella finzione, come la protagonista di *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen?

Aristofane pone il problema che non poteva essere solo suo se a distanza di una quarantina di anni, Platone nella *Repubblica* e ancora nelle postume *Leggi* combatte una battaglia durissima contro gli effetti psicagogici, ingannatori e pervertitori della *mimesis* poetica e specialmente teatrale fino ad escluderla dalla *kallipolis*, la città bella e giusta che progettava di fondare. Accenna a risposte che vanno nel senso dello straniamento piuttosto che dell'immedesimazione, ma si limita a suggerirle. Resta tuttavia sullo sfondo di queste riflessioni l'ambigua figura che era apparsa in scena sul carrello rotante: una prostituta esperta di acrobazie amatorie che, osservata più da vicino e liberata dai fronzoli, somigliava piuttosto a un *gynnis*. Un effeminato, un androgino, un ermafrodito, come suggeriscono i lessicografi antichi¹⁶ senza distinguere? Ed è sotto il segno ambivalente di questa figura anamorfica che muta a seconda dei punti di vista da cui la si osserva, sovraccarica di vesti e priva di attributi sessuali, truccata e nuda, promiscua e neutra, che Aristofane pone il tema del teatro.

La prostituta e l'effeminato, una discontinuità significativa. Agatone e Zambinella

La figura della prostituta sontuosa, artefatta nel suo disordine strabocchevole di oggetti maschili e femminili, nella sua dissonante incongruenza, è una variante molto pittoresca dei corpi comici, paradossali, che affollano le commedie di Aristofane e la letteratura grottesca di tutti i tempi.¹⁷ Si inserisce perfettamente nella serie dei vecchi ringiovaniti e gaudenti che tra banchetti e nozze siglano i finali dei *Cavalieri*, delle *Vespe*, della *Pace* e delle *Donne all'assemblea*. E può considerarsi un'anticipazione facile, leggera, di quell'immagine iperbolica e mostruosa che, ancora nelle *Donne all'assemblea*, trasforma in distopia l'utopia del nuovo mondo governato dalle donne: la vecchia imbellettata e rapace che, in nome del decreto del nuovo

16 Esichio, il grammatico di V secolo d. C. attivo in Alessandria d'Egitto, nel suo *Glossario* di parole rare interpreta il termine *gynnis* con valenze morali negative: pauroso, *deilos*, non virile, *anandros*, effeminato, *gynaikodes*. Fozio, il Patriarca bizantino del IX secolo, nel suo *Lexicon* interpreta in via più neutra *gynnis* come *androgynos* e *malakos*, androgino e delicato. Gli stessi termini tornano nella *Suda*, il lessico del X secolo.

17 Sull'immagine del corpo grottesco in Rabelais, vedi ancora Bachtin, *L'opera di Rabelais*, pp. 332-404.

mondo comunistico, prima contiene il giovane amante alla ragazza da cui è atteso e poi, al culmine onirico della scena e per effetto della paura, sembra moltiplicarsi intorno a lui in tre vecchie decrepite, tre mortifere Graie, che fanno a pezzi l'oggetto del loro desiderio.¹⁸ Quella visione spaventevole che oscilla tra la sessualità e la morte e che il giovane si rappresenta con la faccia di Frine, di nuovo una celebre prostituta, con un'urna funeraria al posto delle guance (v.1101).

La prostituta, nella cultura greca, è anche la figura di una iperfemminilità, di una femminilità esagerata, non presente in natura, costruita dal trucco, espressionistica. È il modello inseguito dagli omosessuali adulti passivi, sanzionati e derisi, che vorrebbero cancellare ogni tratto maschile del loro aspetto fisico improprio, di cui Clistene¹⁹ era l'emblema comico più icastico e ricorrente. Ed è anche il sogno di Alcibiade, il bisessuale più celebre della storia, eternamente in bilico tra l'ideale mitico di Elena, la donna assoluta, e l'ideale storico dell'uomo politico pienamente compiuto. Di lui Plutarco racconta la morte, un assassinio politico vero e proprio, secondo questa versione che ne sintetizza i tratti salienti della personalità e la vita:²⁰

Quando dunque Lisandro²¹ mandò a Farnabazo²² l'ordine di passare all'azione [...], Alcibiade si trovava in un villaggio della Frigia e aveva con sé la cortigiana Timandra. Egli ebbe in sogno questa visione: gli sembrava di indossare le vesti dell'etera mentre ella, tenendogli la testa tra le sue braccia, gli truccava e incipriava il viso come fosse una donna [...] si dice che il sogno non precedette di molto la morte. Coloro che erano stati mandati per ucciderlo non

18 *Donne all'assemblea* 877-1111. L'idea dello *sparagmos*, una forma di dilaniamento, è precisamente verbalizzata dal giovane: *diaspasasthe me* (v.1076).

19 L'omonimia non deve ingannare: nulla ha a che fare questo Clistene macchietta comica con il grande statista della fine del VI secolo, riconosciuto tra i padri della democrazia ateniese.

20 Plutarco, *Alcibiade* 2: «Il suo carattere (*scil.* di Alcibiade) infine, come è tipico per chi si impegna in grandi imprese ed è coinvolto in differenti vicende, rivelò molte incongruenze e mutamenti [...] Una volta, immobilizzato nella lotta, per non cadere avvicinato alla bocca le braccia dell'avversario e stava per mordergli le mani. Quello allora lasciò la presa e disse: "Alcibiade, tu mordi come le donne". E Alcibiade rispose: "No, io mordo come i leoni"».

21 Lisandro è il generale spartano che diresse le ultime operazioni della guerra del Peloponneso fino alla definitiva sconfitta di Atene a Egospotami e all'insediamento dei Trenta nella città.

22 Farnabazo è il satrapo persiano, in quegli anni governatore della Frigia per i territori affacciati sugli stretti, in rivalità con Tissaferne negli stessi anni satrapo della Caria.

ebbero l'ardire di entrare nella casa, ma si disposero tutt'attorno e le diedero fuoco. Quando Alcibiade se ne accorse [...], avvolto nella clamide sulla sinistra e tenendo con la destra il pugnale, si buttò fuori non toccato dalle fiamme. Al suo apparire i barbari si diedero alla fuga, nessuno gli si parò davanti o venne alle mani con lui, lo colpirono da lontano con frecce e dardi. Così egli cadde e Timandra raccolse il suo corpo morto, lo avvolse e lo coprì con le sue tuniche femminili e a spese proprie gli diede una sepoltura splendida e magnifica (Plutarco, *Alcibiade* 39).

Non è il bellissimo Alcibiade, oggetto e soggetto di tutti i desideri, ma è Clistene colui-colei che il Parente travestito da donna crede di vedere nello specchio che Euripide gli mette davanti (vv. 233-235). Ed è Clistene, il travestito più noto della città, che in una scena importante di questa commedia (vv. 574-654), una sorta di scena paratragica con l'annuncio di eventi accaduti nel fuorisceano, può superare i divieti del santuario e spostarsi tra la festa delle donne e i prítani del consiglio cittadino, transitare senza limiti dagli uni alle altre in qualità di informatore, o di delatore, con il compito di rivelare e sventare il piano di Euripide, invisibile alle donne e ai consiglieri, smascherando il Parente infiltrato.

Il paragone con Cirene, la cortigiana ridondante, e la presenza di Clistene sottolineano intorno ad Agatone quel disordine di vita, *taraxis tou biou*, che nelle *Rane*, la più celebre commedia metateatrale e paratragica, sarà assunto in versione estrema dal dio del teatro. In quella più tarda commedia capolavoro che riprende situazioni, moduli drammatici e personaggi di questa delle *Donne alla festa*, Dioniso, deciso a scendere negli Inferi per riportare sulla terra Euripide di cui sente una struggente mancanza, si presenta in cerca di aiuto e di guida alla casa di suo fratello Eracle che nel regno dei morti aveva superato la sua maggiore e ultima prova. E a Eracle sfugge un'incontenibile risata che verosimilmente sollecita o accompagna la risata del pubblico:

ERACLE: Non riesco a non ridere. Mi mordo le labbra, ma rido lo stesso

DIONISO: mio caro, vieni fuori: ho una cosa da chiederti

ERACLE: non riesco a trattenermi dal ridere nel vedere la pelle di leone sulla tunichetta gialla. Che idea è questa? Che ci fanno insieme la scarpa da scena e la clava? In quale parte della terra stai andando?

DIONISO: mi stavo imbarcando...alla volta di Clistene (*Rane* 45-48).

Travestimenti e svestizioni, cambi di parte, trucchi, strumenti di scena, l'eccesso, le false apparenze: Aristofane aveva trovato le parole, i gesti e le immagini per avviare, già in apertura di commedia, dietro il paravento e con il *passe-partout* della comicità, una riflessione critica sul teatro. E del teatro, delle sue seduzioni e delle sue falsificazioni, la prostituta, l'omosessuale travestito da donna e lo sgangherato Dioniso sono le figure, le metafore caricaturali e oscene per alludere criticamente alla forma di comunicazione più potente e, per alcuni, più promiscua e ruffianesca nella *polis* di V secolo.

Osservato da vicino però, liberato dal cumulo degli oggetti, Agatone più che una prostituta appare un *gynnis* e la parola apre un ambito di immaginazione e di pensiero completamente diverso che nulla ha più a che fare con donne artefatte e travestiti strampalati, conduce in una dimensione del tutto estranea alle nostre troppo ricorrenti e disinvolute definizioni di *freak* e *queer*.

Il termine non è affatto diffuso nel vocabolario greco antico e il parente dice di prenderlo a prestito dalla *Licourgia* di Eschilo, una trilogia incentrata sul dio Dioniso cacciato dal re trace Licurgo. Della trilogia non sappiamo molto al di là del breve frammento trasmesso proprio in questa commedia da Aristofane e di alcuni commenti antichi che lo contestualizzano. Leggiamo però le *Baccanti* di Euripide, il capolavoro postumo in cui il più giovane drammaturgo, l'*antistrophos* di Eschilo, come lo aveva definito Dione di Prusa,²³ drammatizza un'analogia cacciata di Dioniso, tentata dal giovane sovrano Penteo a Tebe. La parola *gynnis* non compare nelle *Baccanti* e neppure nel *corpus* euripideo conservato. Tuttavia la battuta con cui Penteo prima si riferisce allo straniero arrivato dall'Oriente di cui diffida e che vuole cacciare

PENTEIO: dicono che è arrivato dalla Lidia uno straniero, un mago, un incantatore; ha boccoli biondi e una chioma profumata, occhi di un azzurro profondo e le grazie di Afrodite (*Baccanti* 233-236).

e poi quella che, al primo incontro, rivolge a quello straniero dissimulato nelle vesti del sacerdote effeminato *thelymorphos* (v.353)

23 Dione di Prusa, importante retore e intellettuale attivo tra I e II secolo d. C., nell'orazione 52.11 riferisce la sua lettura comparata delle tre tragedie dedicate a Filottete da Eschilo, da Euripide e da Sofocle. La definizione di Euripide come *antistrophos* di Eschilo, puntualizzava con il raro qualificativo non solo il rovesciamento di senso che le riscritture euripidee operavano rispetto al modello, ma la simmetria e la risonanza del più giovane drammaturgo nei confronti del più anziano.

che sta traviando le donne, spingendole fuori dalle case e destabilizzando la società

PENTEOTE: Non sei male, straniero [...] hai capelli lunghi e morbidi, non da palestra, ti incorniciano le guance, grondano desiderio; hai la pelle bianca, la proteggi, niente sole, all'ombra, a caccia d'amori con la tua bellezza (*Baccanti* 453-9).

esplicitano i significati di *gymnis* e riecheggiano i termini con cui Euripide, nelle *Donne alla festa* di Aristofane, aveva elogiato Agatone fin dal suo arrivo in scena, la sua pelle bianca e ben rasata, la voce femminile, la delicatezza.²⁴

L'appellativo di *gymnis* e i qualificativi che costellano la parola rara chiarendone il senso tracciano un percorso nella cosiddetta letteratura greca che si avvia con Eschilo, nella *Licourgia*, continua nelle *Donne alla Festa* di Aristofane, attraversa le *Baccanti* di Euripide e ha una tappa molto significativa nel *Simposio* di Platone. A fasi alterne nella sequenza dei testi, il motivo riguarda dapprima Dioniso, poi Agatone, ancora Dioniso e di nuovo Agatone. E, se le *Baccanti* di Euripide possono essere considerate una riscrittura della *Licourgia* di Eschilo, non c'è dubbio che Platone, nel suo dialogo capolavoro, riprenda i fili delle *Donne alla festa*. A distanza di circa trent'anni d'anni dalla commedia e in prossimità della morte di Aristofane, molto probabilmente tra il 385 e il 380, Platone ambienta il suo dialogo su Eros nella casa di Agatone²⁵ –la stessa visitata da Euripide e dal Parente in apertura della commedia– che festeggia la sua vittoria al concorso delle Grandi Dionisie del 416. Tra gli ospiti illustri del padrone di casa è presente anche Aristofane, nel ruolo di un personaggio chiave che mantiene i tratti salienti e i temi capitali di Aristofane autore, e Agatone, bello e desiderato (174 a), con un discorso in prosa ritmata e scandita secondo le regole della retorica seducente e psicagogica di Gorgia, trasferisce su Eros le qualità che Euripide nella commedia di Aristofane aveva riconosciuto a lui: Eros, tra gli dèi, è il più bello, *kalos*, il più giovane, *neos*, il più delicato, *apalos*; è liquido, *hygros*, dunque si insinua e abita nel morbido, *malakon*, delle anime, Eros è poeta (195 d- 196 e).

24 *Donne alla Festa* 190-192, vedi citazione *supra*.

25 Per la datazione vedi l'Introduzione di Bruno Centrone a Platone, *Simposio*, Torino, Einaudi, 2014, pp. LVIII-LX. Sul profilo comico e su quello filosofico di Agatone, vedi Giulia Sissa, *Agathon and Agathon. Male Sensuality in Aristophanes' Theomophoriazusae and Plato's Symposium*, «EuGeStA» 2, 2012, pp. 39-70.

Ora come Dioniso travestito e ridicolo ora come Dioniso effeminato ed enigmatico, Agatone si sovrainprime nei testi al dio del teatro. Nella versione del travestito di orpelli confusivi come pure nella versione del giovane bello, nudo e asessuato, nell'accumulo del manichino o del fantoccio che allude al travestirsi degli attori o nella glabra mancanza di un corpo assoluto, ambiguo e potenzialmente predisposto ad assumere più forme, Agatone dalle *Donne alla festa* in poi condensa in sé la bellezza e i pericoli del teatro, dei personaggi, dei poeti.

Solo un'altra figura regge il confronto e sembra geminata da questa complessità, da questa indefinitezza e continua oscillazione di Agatone, sebbene non si possa sospettare nessuna memoria poetica diretta. Ridondanza e mancanza, femminile e maschile si ritrovano sovrapposte e confuse nel personaggio di Zambinella, al centro della novella *Sarrasine* di Balzac.²⁶

Lo sconosciuto portava un gilet bianco, ricamato d'oro, alla moda di un tempo, e la sua biancheria era di un bianco abbagliante. [...] il cranio cadaverico era nascosto sotto una parrucca bionda di cui gli innumerevoli boccoli tradivano una straordinaria pretenziosità. Del resto, la civetteria femminile di questo personaggio fantasmagorico era suggerita con forza dagli orecchini d'oro che pendevano dalle orecchie, dagli anelli le cui magnifiche pietre brillavano sulle dita ossificate e da una catena d'orologio che scintillava come i brillanti di una collana al collo di una donna.

Il vecchio vestito da donna di Balzac e l'eternamente giovane poeta di Aristofane, figure del tutto indipendenti l'una dall'altra, suscitano il disagio o la fascinazione in coloro che li avvicinano e sembrano incarnare un archetipo.²⁷ A distanza di molti secoli rappresentano e riassumono le funzioni e il senso dell'artista nella sua eccentricità e nella sua capacità di provocazione, nel suo apparire androgino e nel suo non essere né uomo né donna, nello stato in trasformazione dell'adolescenza o in quello della vecchiaia che ha superato le distinzioni di genere. Sulla figura di Zambinella, il ca-

26 Per la novella *Sarrasine* pubblicata nel 1830, vedi Honoré de Balzac, *Oeuvres Complètes*, VI, Paris, La Pléiade, 1950. La citazione è tratta dalle pp. 87-88, la traduzione è mia.

27 Allo stesso archetipo forse rinvia la figura del saltimbanco o del clown magistralmente rintracciata da Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (Paris 1983), tr. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1984, che richiamo fin dal titolo di questo contributo.

strato divenuto la meravigliosa cantante d'opera di cui Sarrasine, lo scultore dal nome femminile, si innamora, sul complicato gioco che Sarrasine e Zambinella intrecciano nel racconto *en abîme* rispecchiandosi e rovesciandosi l'uno/a nell'altro/a, sulla loro sessualità fluida, sulla femminilità che migra tra i due personaggi, hanno detto cose importanti Roland Barthes nel 1970²⁸ e Michel Serres nel 1987.²⁹ Nel racconto di Balzac i due interpreti, con mezzi e parole diverse, hanno perfettamente riconosciuto implicazioni poetiche ed estetiche con ricadute di critica e di denuncia sociale, punte rivolte al conformismo della borghesia in ascesa e alla nobiltà di nuovo legittimata dalla restaurazione, ma sempre più decadente e parassitaria, come gli equivoci conti di Lanty, la cui eccezionale ricchezza dipendeva probabilmente dalle rendite accumulate da Zambinella.

Asessuati, effeminati e androgini, figure dell'origine

Zambinella, come Agatone, nella sua gioventù aveva una bellezza superiore agli esseri umani, era un'opera d'arte, un capolavoro: *c'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'oeuvre* – aveva detto di lei/lui Sarrasine. L'artista, il poeta, la cantante incarnano la bellezza assoluta che cercano di raggiungere con la propria arte, sono l'eccezione, il fantastico. Agatone incarna questa bellezza nelle forme indefinite del *puer* eterno. Zambinella porta le tracce della stessa bellezza assoluta nel suo corpo di *senex* ormai ossificato e cadaverico, anch'esso un corpo essenziale inserito con effetto straniante nella *comédie humaine* che la narrazione balzachiana illustra dal 1816 al 1848.

Tornando alla Grecia, un altro personaggio del tutto fuori scala, Alessandro il Grande, era apparso come *gynnis* ai suoi genitori che avevano cercato di iniziarlo agli amori eterosessuali. Lo racconta Ateneo sulla base di fonti dichiarate, nei *Sofisti a banchetto*,³⁰ trattando di smodati bevitori:

Le sbornie di Alessandro arrivavano a tal punto che andava in giro su un carro tirato da asini [...] è forse questo il motivo per cui non aveva stimoli verso i piaceri amorosi, spiega infatti Aristotele, nei *Problemi di Fisica*, che in tali individui il seme diventa acquoso. [...]

28 Roland Barthes, *S/Z*, (Paris 1970), tr. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973.

29 Michel Serres, *L'Hermaphrodite, Sarrasine sculpteur*, Paris, Flammarion, 1987.

30 Ateneo, per queste notizie su Alessandro il Grande, cita in sequenza: Caristio di Pergamo, *Note di storia* e Ieronimo, *Lettere*, che a sua volta rinvia a Teofrasto.

Olimpiade (*scil.* la madre di Alessandro), anche con il consenso di Filippo, mandò nel suo letto Callissena che era una bellissima cortigiana tessala, cercavano di impedire che fosse un effeminato, *gynnis*, e spesso insisteva con Alessandro perché avesse rapporti sessuali con costei (*Ateneo* X 434 e-435 a).

E dello stesso Alessandro Plutarco, sulla base delle rappresentazioni pittoriche e scultoree, aveva lasciato un ritratto a immagine e somiglianza di Dioniso:

Da Lisippo soltanto riteneva giusto farsi ritrarre. E molti dei successori e degli amici cercavano di imitare la sua inclinazione del collo dolcemente piegato verso sinistra e lo sguardo languido. Apelle invece, dipingendolo nell'atto di brandire il fulmine in mano, non riprodusse il colore della pelle e lo fece più bruno, più scuro. Lui era chiaro, a quel che dicono, e la sua pelle bianca tendeva a chiazzarsi di rosso, specie sul petto e sul volto. Dalla sua pelle emanava un profumo dolcissimo e una fragranza avvolgeva la sua bocca e il suo corpo tutto, al punto che le vesti ne erano impregnate, l'ho letto nelle memorie di Aristosseno. La causa risiedeva nella composizione del suo corpo, aveva una temperatura alta, febricitante, e la fragranza deriva proprio dall'evaporazione degli umori per effetto del calore, secondo Teofrasto... Nel caso di Alessandro, inoltre, il calore corporeo – sembra – lo predisponeva al bere e alla collera (Plutarco, *Vita di Alessandro* 4, 2-7).

Gynnis dunque in Grecia non è una categoria corrente e quando compare nei testi si riferisce a personaggi eccezionali: un dio, Dioniso, e i due uomini che gli somigliano, Agatone che finirà la sua vita alla corte di Macedonia e Alessandro il Macedone. Ma la parola, rara,³¹ individua un motivo decisamente più frequente della parola. Il motivo sotteso ha a che fare con la creatura fantasmata delle origini che ripresentandosi mette in discussione e sfida l'ordine storico, di lunga durata nella cultura greca e fondativo della democrazia ateniese, incentrato sull'opposizione maschile *vs* femminile.

Fu Aristofane, in Grecia, a narrare queste strane e misteriose creature, in tutte le accezioni elencate dai vocabolari antichi, dall'indefinitezza, dall'indeterminazione propria dell'effeminato – quel *gynnis* che non è né uomo né donna, che è solo quello che non è – fino alla pienezza doppia e autosufficiente dell'androgino.

31 Oltre alle occorrenze considerate un'altra sola si trova in Teocrito 22. 69 riferita a Polluce dalle “guance colore del vino”.

Nelle *Donne alla festa* il *gynnis* compare in scena, spettacolarizzata nella sua eccezione, ma pochi anni prima, negli *Uccelli* del 414, Aristofane aveva già affabulato di creature dell'origine, prive di definizione sessuale e dunque sfuggenti all'ordine politico della città storica. E aveva affidato il racconto al Coro degli *Uccelli*, nella sezione anapestica (vv. 640-721) della Parabasi che da sempre viene rubricata come prima teogonia orfica alternativa a quella esiodea.

C'era una volta, in principio, il Caos e la Notte e l'Erebo tenebroso e il Tartaro vasto. Non c'erano né Terra né Aria né Cielo. Negli spazi illimitati dell'Erebo la Notte, ali nere, genera un uovo non fecondato, spinto dal vento, *hyphenemion*.³² Dall'uovo poi, con il passare del tempo, germogliò Eros pieno di desiderio (*potheinos*), splendente di ali d'oro sulle spalle, simile al turbine dei venti. Eros si unì al Caos alato nelle tenebre del Tartaro vasto, covò la nostra stirpe uccellina (*enotteusen*) e la diede per prima alla luce (*Uccelli* 693-699).

Ad Aristofane dunque si deve la prima immagine greca dell'uovo primordiale, comune a molte credenze, come origine assoluta da cui si dischiude Eros dalle ali d'oro, bellissimo, di nuovo senza attributi sessuali distintivi, che condivide i tratti di *Phanes*, lo Splendente, o di *Protogonos*, il primo uomo delle teogonie orfiche più tarde che non disperderanno la pienezza indivisa dell'uovo originario.³³ E ad Aristofane, forse il personaggio più titolato a evocare i miti estranei alla tradizione epica maggiore, omerica e esiodea, Platone affiderà il più grandioso racconto dell'androgino, quello che non sarà più ignorato nella tradizione occidentale. Nel *Simposio*, il dialogo per eccellenza di Agatone, il drammaturgo comico – il poeta dell'uovo, di Eros alato e del *gynnis* – nella veste di invitato e di personaggio tie-

32 Sulle proposte di interpretazione di *hyphenemion* e sulla sua relazione con Eros, vedi Claude Calame, *Eros initiatique et la cosmogonie orphique*, in Philippe Borgeaud (ed.), *Orphisme et Orphé. En l'honneur de Jean Rudhardt*, Librairie Droz, Genève 1991, pp. 227-247.

33 Particolarmente significativo sulla rappresentazione dell'uovo primordiale è il passo tratto da Damascio, *De principiis* 123 (cfr. Paolo Scarpì, *Le religioni dei Misteri I*, fr. A 5b, pp.362-363): «Tempo generò un uovo, frutto di Tempo anche per la presente tradizione [...] La triade intellegibile è l'uovo, la diade delle nature che si trovano in esso, maschile e femminile [...] e, per terzo, un dio dal duplice corpo, dotato di ali d'oro sulle spalle [...]». Nella poesia greca, non necessariamente teocosmogonica, l'uovo si ripresenta come simbolo di una pienezza che può generare l'assoluta bellezza di Elena (cfr. *Cypria*, fr. 9 Bernabé e Apollodoro, *Biblioteca III* 10, 7) o i mostruosi Molionidi, gemelli uniti in un unico corpo a due teste, dotato di quattro mani e quattro gambe (cfr. *Ibico*, fr. 285 Davies), straordinariamente simile all'Androgino descritto e narrato da Aristofane nel *Simposio* platonico.

ne un lungo racconto (189c- 193 d) sugli esseri originari, anch'essi rotondi, perfetti, forti e autosufficienti come la forma sferica e in sé chiusa suggerisce, anch'essi uova e come le uova tagliati in due per volere di Zeus.

Bisogna innanzi tutto che voi conosciate la natura umana e le sue vicissitudini. Infatti anticamente la nostra natura non era quella che è ora, ma ben diversa. All'inizio erano tre i generi degli esseri umani e non due come ora: maschile e femminile, perché c'era anche un terzo genere comune a entrambi e di cui ora resta il nome [...] usato in senso dispregiativo. Inoltre la forma complessiva di ogni essere umano era sferica, con il dorso e i fianchi disposti in cerchio, aveva quattro mani e quattro gambe e due volti in tutto e per tutto simili su un collo cilindrico. Aveva un'unica testa per entrambi i volti posti uno all'opposto dell'altro, quattro orecchie, due organi genitali e tutto il resto come uno potrebbe immaginare sulla base di questi dati. Camminavano dritti come ora in quale delle due direzioni volessero e, come gli acrobati, [...] si muovevano velocemente ruotando. La causa per cui i generi erano tre e di tale natura stava nel fatto che il maschio era in origine progenie del sole, la femmina della terra e il genere che partecipava di entrambi discendeva dalla luna, dal momento che la luna partecipa del sole e della terra. Essi erano dunque sferici e la loro andatura a rotoli, a causa della somiglianza con i loro genitori. Quanto a vigore e a forza erano terribili e avevano pensieri grandiosi [...] e tentarono di dare l'assalto agli dèi. Zeus e gli altri dèi si consultarono sul da farsi: non se la sentivano di annientarli, sarebbero infatti scomparsi anche gli onori e i sacrifici che venivano loro dagli uomini [...]. Così, dopo faticose riflessioni, [...] Zeus tagliò gli uomini in due come quelli che tagliano le sorbe per metterle in conserva o quelli che tagliano le uova con un capello; per ognuno che tagliava ordinava ad Apollo di rigirargli il viso e la metà del collo dalla parte del taglio in modo che, vedendo la propria divisione, l'essere umano fosse più moderato e ordiva di risanare il resto. [...] Ma quando la natura fu tagliata in due, ciascuna metà, desiderando la metà perduta di sé, le andava incontro e si abbracciavano e si intrecciavano l'una all'altra, prese dal desiderio di fondersi, e morivano di fame e di inerzia, per non volere fare nulla separate l'una dall'altra [...] E' dunque da quel tempo remoto che negli esseri umani è connaturato l'eros degli uni per gli altri che ricongiunge l'antica natura e cerca di fare, di due, uno e di riparare la natura umana [...] (*Simposio* 189 d-191 b).

Sapendo di parlare in modo del tutto diverso da chi lo aveva preceduto –l'intellettuale brillante Fedro che sarebbe stato coinvolto

nello scandalo delle Erme del 415, il retore affermato Pausania, il medico Erissimaco–, narrando e non argomentando, con l'intenzione di introdurre o iniziare, *eisegesasthai*, i presenti a conoscere la potenza, *dynamis*, di Eros perché a loro volta si facciano maestri, *didaskaloi*, di altri (189 d), l'Aristofane di Platone, pregando Erissimaco di non deriderlo e di non metterlo in commedia, riprende quel filone di pensiero e di immagini che corre ora sopra ora sotto traccia nelle sue commedie. E lo riprende di nuovo alla presenza di Agatone e in un contesto che approderà, anche stavolta, al tema del teatro nel finale enigmatico in dissolvenza del dialogo: Socrate, mentre i più hanno lasciato la sala o si sono abbandonati nel sonno, costringerà Agatone e Aristofane, i due drammaturghi rimasti svegli con lui, a «convenire che è proprio di uno stesso poeta saper comporre commedia e tragedia e che chi per tecnica è poeta tragico è anche poeta comico» (223 d).

La sequenza dei testi considerati –richiamando intorno al *gynnis* delle *Donne alla festa* l'uovo non fecondato e l'Eros alato degli *Uccelli* e infine l'androgino doppio, pieno e tondo come un uovo del *Simpolio*– impone all'attenzione una costellazione di figure non abbastanza considerata e alcune solidarietà sorprendenti. La prima evidenza che spicca è la familiarità del poeta comico con motivi e temi ricorrenti nel pensiero cosiddetto orfico, di cui è considerato il testimone più antico con l'ornitogonia degli *Uccelli*³⁴ e a cui Platone affida la traduzione dell'ornitogonia della commedia nell'antropogonia del dialogo filosofico. La seconda evidenza è la riproposizione –se seria o parodica è secondario– di questi motivi in contesti che convergono sul tema dell'origine o della rifondazione del mondo e dei rapporti tra gli esseri umani, a cominciare dalle relazioni e opposizioni di genere, come pure sul tema del teatro nel suo rapporto con il mondo, sul teatro come luogo di rispecchiamento dell'esistente o di proiezione utopica.

Sotto il segno del gynnis, gli uomini, le donne e il teatro

Non è esclusiva della cultura greca la correlazione dell'ambito comico con le forme e i modi di un immaginario marginale e alternativo rispetto al pensiero egemone di un periodo e di un contesto.

34 Per l'individuazione puntuale e l'analisi del lessico e dei motivi orfici intessuti nella parabasi degli *Uccelli*, vedi l'ottimo commento di Olimpia Imperio, *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari, Adriatica Editrice, 2004, pp. 332-381.

Michail Bachtin ha messo molto bene in luce nella lunga durata i momenti salienti di questa intersezione in cui i linguaggi verbali e gestuali del riso, l'esca della sessualità e le tecniche del doppio senso costitutive della commedia antica potevano offrire le coperture e le vie franche per linee minoritarie di pensiero o per scoprire il rimosso del pensiero dominante o per porre al pensiero dominante interrogazioni "scabrose". Potrebbe essere questa la funzione di quella strana e antica creatura che in Aristofane ora prende la forma delicata e in divenire dell'effeminato-asessuato e ora quella potente e autoreferenziale dell'androgino. Potrebbe essere, quella strana creatura priva di referenti reali, la forma simbolica fantasticata di un mondo da contrapporre al mondo reale, tale da mettere in causa l'ordine storico e razionale della *polis* e da alimentare, al contempo, la curiosità e la fascinazione per gli ambiti oscurati dalla ragione, per i territori oltre la linea d'ombra che solo la fantasia e l'arte possono esplorare, che solo il teatro può tradurre in immagini e spettacolarizzare. Gli *Uccelli* di Aristofane autore, commedia per eccellenza del volo e dell'utopia, così come il racconto dell'androgino originario, dimezzato per la paura e la volontà di Zeus, di Aristofane personaggio di Platone vanno in questa stessa direzione. Sono stupefacenti narrazioni-rappresentazioni dell'irrapresentabile, inteso non solo come invisibile, ma come ciò che è proibito vedere, un altro mondo, un tabù.

Ma cosa può significare la figura del *gynnis* in apertura di una commedia che, come le altre due a soggetto femminile che ci sono pervenute, sembra esasperare l'opposizione storica, binaria del maschile e del femminile? L'intreccio di *Donne alla festa* non solo pone al centro la differenza e la reciproca tensione tra norma femminile e norma maschile nella città, ma marca la contrapposizione con la precisa separazione degli spazi, collocando gli uomini nel polo politico del consiglio cittadino e le donne nel polo religioso del santuario demetriaco prossimo alla Pince, la collina su cui il consiglio aveva sede. Costruisce due mondi reciprocamente interdetti, attraversati soltanto da Clistene, l'omosessuale vestito da donna che transita liberamente dall'uno all'altro, dall'assemblea degli uomini tenuta sullo sfondo alla festa delle donne, pretesto e luogo dell'azione comica. E illustra ciascuno dei due mondi, con netta predilezione per quello femminile, dando fondo a tutti gli stereotipi della misoginia greca. Elencando e amplificando per numero e colore i luoghi comuni ricorrenti della misoginia anche per bocca delle donne che sembrano avere introiettato le maligne rappresentazioni diffidenti o degradanti in cui gli uomini le hanno calate.

Che ruolo può dunque avere un *gynnis* eccentrico, che afferma la necessità per il drammaturgo di femminilizzarsi per dar voce e corpo a personaggi femminili credibili, nell'avviare un *plot* in cui le donne parlano di sé con gli stessi argomenti degli uomini? In cui le donne non respingono le denunce di Euripide perché false, ma perché troppo vere e rivelatrici delle loro trasgressioni? È sorprendente seguire le voci delle donne di Demetra che, una dopo l'altra e diversamente dall'altra, complottando contro Euripide in una specie di guerra di *gender*, confermano e quasi legittimano la demonizzazione delle donne, riducendole al loro corpo e alle trasgressioni compiute con i corpi e per i corpi. E sorprende anche di più l'intervento corale della Parabasi (vv. 785-845), per definizione una vera e propria rottura dell'illusione scenica in presa diretta sulla contemporaneità, in cui le donne, predisponendosi a parlare bene delle donne fuori dal gioco comico, tornano a ricadere nelle immagini che gli uomini hanno di loro. Come se non avessero altra consapevolezza di sé, come se non percepissero nel discorso degli uomini le proiezioni delle ombre, delle paure e delle fascinazioni che li inquietano. Solo alla fine e alla luce dello scadimento politico e delle malversazioni giustificate in nome del bene comune, le donne scoprono il nucleo forte del proprio ruolo e del proprio senso nella salvaguardia dell'*ethos* smarrito e nella denuncia dell'immoralità maschile e pubblica.³⁵ Troppo poco per un progetto di riscatto, per immaginare un altro mondo possibile:

E ora, nella parabasi, parleremo bene di noi stesse. Le donne sono sempre denigrate da tutti: dicono che siamo un male assoluto per gli uomini, che da noi vengono tutti i mali, le contese, i conflitti, la sedizione, i dolori, la guerra. Ma allora, se siamo un male, se siamo davvero un male perché ci sposate? Perché ci vietate di uscire e anche solo di mettere fuori la testa? Perché volete custodire il malanno con tanto zelo? [...] e se ci affacciamo alla finestra chiunque cerca di guardarselo il "malanno"; e se una per pudore si ritira, ancora meglio tutti desiderano che spunti di nuovo per vederlo, il "malanno". È chiaro che siamo molto migliori di voi [...]. Senza dubbio Cleofonte è peggiore di Salabacco, la prostituta [...]. E c'è forse uno del Consiglio dell'anno passato, uno che ha ceduto ad altri la sua carica, migliore della nostra Consiglia, la saggia? Così ci vantiamo di essere molto migliori degli uomini. Non c'è una donna che salga in città in carrozza, dopo aver rubato una grossa somma di danaro pubblico, una cinquantina di talenti [...].

35 Il tema con evidenti riprese esploderà e diventerà dominante nella commedia di vent'anni dopo, le *Donne all'assemblea* del 392.

Noi potremmo indicare molti uomini
 che si comportano così
 e che inoltre sono più ingordi di noi,
 tagliaborse, buffoni, mercanti di schiavi.
 E senza alcun dubbio, anche nel conservare l'eredità dei padri
 loro sono inferiori a noi.
 Noi abbiamo ancora il fuso e l'asta della rocca,
 le ceste, l'ombrello.
 Tanti dei nostri uomini invece
 hanno perso l'asta della lancia
 e tanti altri l'"ombrello", in battaglia,
 se lo sono gettato alle spalle (*Donne alla festa* 785-829).

Il *gynnis* sarebbe dunque lì per giustificare la separazione binaria dei generi e confermare la sottomissione femminile su cui si incentrano le regole della città? La commedia, parabasi compresa, altro non sarebbe che il riflesso parodico dell'asimmetrica e immutabile società ateniese, della violenza maschile e dell'astuzia ruffianesca³⁶ e servile con cui le donne cercano di aggirarla, con qualche rara punta di invettiva contro la vigliaccheria e la disonestà politica in atto?

Di fatto le *Donne alla festa*, più che un conflitto convenzionale di uomini e donne corrispondenti alla mentalità più diffusa è un geniale gioco di teatro sul teatro con la sua catena di travestimenti che si susseguono e anche si incastrano gli uni negli altri rimandando dagli uni agli altri in una lista che potrebbe prolungarsi all'infinito, modificando il senso di ciascuna vicenda tragica e della vicenda comica che le include. In particolare è un gioco combinatorio sul teatro tragico di Euripide di cui costruisce un dissacrante e strabiliante florilegio, una sorta di appropriazione indebita per citazioni stranianti e deformazioni geniali del *Telefo*, del *Palamede*, dell'*Elena*, dell'*Andromeda*.³⁷

Donne all'assemblea, in ultima analisi, si rivela una finzione comica con una sua coerenza piuttosto scontata di superficie e al contempo la messa in commedia del teatro euripideo con il coinvolgimento dell'autore che contribuisce a decostruire i cliché della fruizione

36 Il motivo del ruffianesimo femminile, come quello del corpo, torna in Otto Weininger, *Sesso e carattere*, vedi in particolare il capitolo XII, *L'essenza della donna e il suo senso dell'universo*.

37 Si va dalle continue oscillazioni del genere grammaticale, ora maschile ora femminile, agli inserti di referenti impropri alla vicenda tragica e pertinenti a quella comica in atto, fino alla ripetitività meccanica di Euripide-Eco che raddoppia le parole del Parente-Andromeda (*Donne alla Festa* 1069-1082)

corrente e a recuperare la dimensione mitica e fantastica, anche fiabesca e inverosimile, talvolta parodica della propria drammaturgia: un'Elena confinata in una landa egiziana desolata, una sorta di oltremondo, e raddoppiata nella bolla d'aria del suo *eidolon*, un'Andromeda in preda al mostro, una bella davanti alla bestia. *Elena*, la nuova e strana *Elena* per il Parente di Euripide (*Donne alla festa* 850), può essere considerata il testo emblematico e il perno di questa operazione comica di svuotamento della tragedia che a sua volta aveva vistosamente svuotato il mito di Elena e della guerra giusta, portando allo scoperto la finzione, le procedure della manipolazione, dello smontaggio e del montaggio drammatico dell'antica vicenda ridotta a pretesto drammaturgico.³⁸

Se Cirene, la prostituta, e Clistene, il travestito che la ripete con *décalage*, potevano apparire la metafora parodica del teatro e dei suoi autori in cerca di spettatori e di consenso, il *gynnis*, effeminato o androgino, conduce in un'altra direzione. Con la sua immagine, fluida, sospesa, non conforme al sistema binario su cui si regge l'ordine privato delle case e quello pubblico della città, nella sua implicita disponibilità alla trasformazione e all'anamorfosi, segnala il relativismo di ogni condizione storicamente determinata e insieme interroga le ragioni e i meccanismi della teatralizzazione, tra vero e falso, tra realismo ed espressionismo.

E se questo *gynnis* incipitario, in cui è possibile riconoscere il ritratto del poeta, di Dioniso, di Agatone, del giovane Euripide, fosse il segno della crisi della tragedia di fine secolo, della crisi del teatro politico e logocentrico? Se fosse spia dell'intenzione parodica e ironica che sovrasta e governa l'intreccio di questa commedia di cui sconfessa per antifrasi il mondo binario, maschile e femminile, portato in scena? Se fosse al contempo il segno di quella ricerca musicale e poetica che sia Agatone, l'eterno *puer*, sia Euripide, il *senex* nostalgico della sua stagione di *puer* imberbe e delicato, hanno intrapreso per rinnovare l'arte del teatro per un pubblico mutato, per un nuovo orizzonte d'attesa? Se fosse il segno di una tensione intellettuale e artistica verso il possibile e il fantastico da recuperare o da conquistare?

38 Sulla "dimensione riflessiva" dell'*Elena* che, procedendo per reduplicazioni di strutture e inserti di motivi e moduli comici, sollecita domande sulla pertinenza della tragedia tradizionale, sulla conoscenza veicolata dal teatro tragico e sul ruolo di Agatone come autore della tragedia nuova, è illuminante il recente saggio di Christine Mauduit, Rossella Saetta Cottone, *Entre tragédie et comédie: une interprétation de la structure dramatique de l'Hélène d'Euripide*, «*Révue des Études Grecques*» 132, 2019, n. 2, pp. 319-340.

Abstract: Lo studio prende le mosse dalla figura del poeta-gynnis, Agatone, con cui Aristofane avvia l'intreccio apparentemente piuttosto convenzionale delle *Donne alla Festa*, una vicenda che esaspera l'opposizione storica, binaria, degli uomini e delle donne nella polis ateniese. La figura sfuggente e metamorfica del poeta effeminato-asesuato che richiama esplicitamente una rappresentazione eschilea di Dioniso, il dio del teatro, conferma fuor di ogni dubbio la familiarità di Aristofane con la sfera orfico-dionisiaca attestata anche nella commedia capolavoro degli *Uccelli* e nel *Simposio* di Platone. L'attenzione di Aristofane per i motivi di questa linea di pensiero, alternativa rispetto al pensiero dominante nella città, ha evidenti implicazioni di critica politica e sociale nei confronti dell'ordine storico costituito e, al contempo, pone il tema del teatro e della poesia. Nel caso particolare di questa commedia, il segno del gynnis, ritratto ambiguo del poeta, interroga le ragioni e i meccanismi della teatralizzazione, tra *mimesis* e deformazione fantastica.

The essay starts from the figure of the poet-gynnis, Agatone, with whom Aristophanes opens the *Thesmophoriazusaes's* seemingly conventional plot, that heightened the men/women historically binary opposition in the Athenian polis. The elusive and metamorphic figure of the effeminate-asexual poet, who explicitly recalls an Aeschilean representation of Dionysus, the god of the theatre, strongly confirms the familiarity of Aristophanes with the Orphic-Dionysian sphere also attested in his masterpiece *The Birds* and in Plato's *Symposium*. Aristophanes' attention for the reasons of this line of thought, an alternative to the dominant thought in the city, has obvious implications of political and social criticism towards the historically established order and, at the same time, poses the topic of theatre and poetry. The gynnis is a poet's ambiguous portrait and, in this particular comedy, it also questions the reasons and working of dramatization between mimesis and fantastic deformation.

Keywords: gynnis, donne e uomini, teatro tragico e comico, società; gynnis, women and men, tragic and comic theater, society.

Biodata: Anna Beltrametti è professoressa di *Letteratura greca* e di *Drammaturgia antica* presso l'Università di Pavia. I suoi interessi sono focalizzati principalmente sulla letteratura del periodo classico, con particolare attenzione per la storiografia e il teatro attico del V secolo, e sulla letteratura ellenistico-imperiale di lingua greca tra I e II secolo d.C. A questo filone di ricerca principale affianca l'attenzione costante per la memoria dei testi greci nelle letterature e nel pensiero moderni e contemporanei (annabelt@unipv.it).

Anna Beltrametti is professor of *Greek Literature* and *Ancient Drama* at the University of Pavia, Italy. She is especially interested in the literature of the classic period, with particular attention to Attic historiography and drama of the V century BC, and Hellenistic-imperial Literature in Greek of I-II century AD. Her research, however, includes constant attention for the memory of ancient Greek texts in modern and contemporary literature and philosophy (annabelt@unipv.it).