



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

AD INFEROS

Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci





N. 02

La collana intende raccogliere i contributi presentati nel contesto delle iniziative organizzate dall'Associazione Culturale Rodopis - Experience Ancient History, da anni impegnata a promuovere lo studio dell'antichità classica grazie ad attività di disseminazione, divulgazione e public engagement rivolte di volta in volta a un pubblico specializzato e generalista, in Italia e all'estero. I volumi hanno per oggetto studi e ricerche relative all'antichità classica e al vicino oriente antico, con un approccio multi- e interdisciplinare, dando spazio tanto ai contributi di giovani ricercatori quanto a quelli di studiosi affermati, italiani e stranieri.



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO



AD INFEROS
Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci

AD INFEROS. Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di Caterina Pentericci

Comitato editoriale

Anna Busetto, Fiorella Fiocca, Marta Fogagnolo, Alessandro Magnani, Lorenza Natale,
Fabio Sassella Sergenti

Progetto grafico

Mattia Gabellini

Referente UUP

Giovanna Bruscolini

PRINT ISBN 9788831205849

PDF ISBN 9788831205825

EPUB ISBN 9788831205832

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:

<https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2024

© Urbino University Press per la presente edizione

Pubblicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche
e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

SOMMARIO

9

PREFAZIONE

Caterina Pentericci

15

MORTI, COPROFAGI E MASSACRATORI: I DEMONI TRA ALDILÀ E VITA QUOTIDIANA NELLA RELIGIONE EGIZIANA

Gabriele Mario Conte

31

L'ADE E IL CRONOTOPO IN ARISTOFANE

Francesco Morosi

45

I TERREMOTI COME VIA PER GLI INFERI: OMERO, L'EPICA LATINA E LUCREZIO

Leonardo Galli

59

CLAUDIO LO "ZUCCONE" ED ENCOLPIO *SCHOLASTICUS*: CATABASI COMICHE NEL MONDO ROMANO

Elisa Migliore

75

L'ULTIMO INCONTRO DI ENEA E DIDONE: VIRGILIO E BUSENELLO A CONFRONTO

Rosanna Cappiello

89

DISCESA AL PARADISO: L'ORFEO EPICUREO DI COLUCCIO SALUTATI

Enrico Piergiacomi

113

LA CATABASI DEGLI EROICI FURFANTI FOLENGHIANI

Chiara Cortese

133

SIENA CITTÀ INFERA IN *TRE CROCIDI* DI FEDERIGO TOZZI

Alberto Fraccacreta

147

UN'ERUDITA CATABASI DANTESCA:
IL RACCONTO ILLUSTRATO “PAPERDANTE” DI MACCHETTO,
PERISSINOTTO, CAGOL
Valentina Rovere

169

ALBERICH TRA PROTEO E ADE NEL *RHEINGOLD* DI WAGNER
Michele Napolitano

L'ADE E IL CRONOTOPO IN ARISTOFANE

FRANCESCO MOROSI

1. Come sia da immaginare l'Ade nelle *Rane* lo spiega lo stesso Aristofane, per bocca di Eracle al principio della commedia (*Ra.* 154-157):

ἐντεῦθεν αὐλῶν τίς σε περίεισιν πνοή,
ὅψει τε φῶς κάλλιστον ὥσπερ ἐνθάδε,
καὶ μυρρινῶνας καὶ θιάσους εὐδαιμόνας
ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ κρότον χειρῶν πολύν.155

*Da lì in poi ti arriverà un soffio di flauti, e vedrai una luce bellissima,
proprio come qui, e piante di mirto, uomini e donne che danzano beati
e un gran rumore di applausi.*¹

Al netto degli aspetti più figurativi e più precisi della descrizione (che certamente in questo punto risente dell'influsso orfico),² ciò che salta all'occhio in questo passo è il nesso ὥσπερ ἐνθάδε, che suggerisce che l'Oltretomba abbia caratteristiche simili al regno dei vivi. Non si tratta di un riferimento sporadico, ma di una strategia poetica deliberata, che nel corso della commedia istituirà un vero e proprio asse di simmetria fra Atene e l'Ade. Come ho provato a dimostrare altrove,³ questa operazione si sostanzia persino di puntuali dati topografici: l'Ade è ad ogni effetto rappresentato *come* Atene – possiede un suo Pritaneo e un suo tempio di Iacco, è attraversato dalle processioni secondo la medesima topografia ateniese. Questa sostanziale simmetria, tuttavia, non riguarda soltanto la *facies* del luogo; essa è, per esempio, estesa alle pratiche sociali: la diobelgia (*Ra.* 139-142), introdotta nell'Ade da Teseo durante il suo viaggio mitico all'Oltretomba; il *basanos*, la pratica ateniese di interrogatorio degli schiavi (*Ra.* 615-630); la *sitesis* nel Pritaneo, che fungerà da scaturigine dell'agone fra poeti. La simmetria, naturalmente, interessa anche, e soprattutto, i comportamenti umani (*Ra.* 80-82):

1 Se non altrimenti specificato, i testi di Aristofane sono citati dall'edizione di Wilson 2007; le traduzioni sono mie.

2 Cfr. Del Corno 1985, *ad* 154-157.

3 Morosi 2021, pp. 310-316.

κἄλλως ὁ μέν γ' Εὐριπίδης πανοῦργος ὃν
κἄν ξυναποδρᾶναι δεῦρ' ἐπιχειρήσειέ μοι·
ὁ δ' εὔκολος μὲν ἐνθάδ', εὔκολος δ' ἔκει.

E poi Euripide, che è un criminale, se c'è da fuggire insieme mi tirerà fuori di qui: quello invece (scil. Sofocle) era un pacifico qui e lo è anche lì.

Di nuovo, il parallelismo fra gli avverbi *ἐνθάδε* ed *ἔκει* suggerisce una perfetta specularità fra i due mondi: come si era qui (da vivi), così si è anche lì (da morti). Ciò fa sì che le abitudini più inveterate dell'Atene ‘di sopra’ si rispecchino in quelle dell'Atene ‘di sotto’: come ad Atene la maggioranza dei cittadini è disonesta, così anche nell'Ade si ripropone la medesima situazione (*Ra.* 782-783), che fra l'altro motiva il successo di Euripide ai danni di Eschilo.

Questa così precisa e diffusa sovrappponibilità, che spesso è sfuggita nella sua portata complessiva all'attenzione della critica, è uno dei fulcri tematici dell'intera commedia: perché la permea fortemente, attraversandola per intero, e perché il dramma si era aperto proprio con un tentativo comico di definizione dello spazio oltretombale, miseramente – e significativamente – fallito (*Ra.* 108-136). Arrivato da Eracle – che insieme a Teseo è uno dei pochissimi eroi del mito ad aver messo piede da vivo nell'Ade – per interrogarlo sulla strada da percorrere, Dioniso scopre che il suo interlocutore si rifiuta di intendere letteralmente l'azione di ‘andare all'Ade’ (come Dioniso vorrebbe invece fare) e insiste nell'interpretarla nel senso metaforico di ‘morire’: mentre Dioniso desidererebbe un itinerario fisico per recarsi nel regno dei morti, Eracle sembra non comprendere le richieste del dio, e gli suggerisce diverse soluzioni per uccidersi.⁴ Il tono della scena è volutamente paradossale: che uno dei pochi eroi ad aver effettivamente messo piede nell'Ade non concepisca la possibilità che esista un itinerario per andare nell'Oltretomba è un'evidente assurdità. L'esito di questo dialogo, tuttavia, è paradossale solo in apparenza: rifiutandosi categoricamente di comprendere la richiesta letterale di Dioniso e insistendo nell'intendere il viaggio

⁴ Che un dio possa morire, naturalmente, è un paradosso; ma pienamente accettabile nelle dinamiche comiche aristofanee, che lo prevedono più di una volta: basti pensare al problema dell'eredità di Zeus negli *Uccelli* (specialmente i vv. 1646-1670), che implica appunto che il padre degli immortali prima o poi muoia.

all’Ade soltanto in senso metaforico, Eracle sta di fatto decostruendo razionalisticamente il complesso di credenze e di racconti che descrivevano i dettagli della vita oltremondana e il luogo dove si credeva che essa si svolgesse. In altri termini, nell’ostinarsi a prendere il viaggio all’Ade come una metafora, Aristofane dimostra che l’Ade stesso è un luogo metaforico, non dotato di una reale esistenza: la caparbia indisponibilità a visualizzare l’Ade come un luogo effettivo, fisicamente raggiungibile e dotato di una sua concreta esistenza, demistifica, seppure in tono comico, il mito stesso dell’Ade. Questa operazione – una delle vette del razionalismo aristofaneo – apre un importante filone tematico e comico per l’intera commedia: se l’esistenza dell’Ade come luogo fisico non è credibile, allora non lo sono nemmeno le usuali descrizioni del luogo che si trovano nei testi letterari precedenti; la commedia deve quindi farsi carico di un ripensamento – naturalmente comico – dell’Ade, e la nuova natura che l’Oltretomba assumerà via via nel corso del dramma sarà uno dei motivi fondamentali dell’intero testo – come vedremo, sarà anche uno dei dispositivi decisivi dell’ideologia della commedia.

Credo che da quanto detto sin qui emerga in modo piuttosto chiaro che il processo di costruzione dello spazio dell’Ade non è, come talvolta è stato suggerito,⁵ un’operazione comica di più basso cabotaggio, che si limita a proiettare su una dimensione completamente lontana alcune caratteristiche del contesto di riferimento più ravvicinato (in questo caso di Atene). Non si tratta, cioè, di una semplice, e puntiforme, espansione comica, volta a suscitare qua e là il riso come effetto del riconoscimento di dettagli familiari in un ambito estraneo: si tratta, invece, di un’operazione diffusa e coerente di creazione di un nuovo spazio, che fa perno esattamente sulla simmetria fra due luoghi diversi eppure contigui. Per questo fa fede, mi pare, un passo tanto sottile quanto significativo, collocato poco dopo l’arrivo nell’Oltretomba di Dioniso e Xantia (*Ra.* 549-578). Alla porta del palazzo di Plutone, Dioniso, ancora travestito da Eracle, è riconosciuto da due ostesse, con cui l’eroe ghiottone aveva un grosso debito. Per rivalersi di quello che scambiano per Eracle, le due fanno ricorso a una pratica piuttosto diffusa nell’antichità, la richiesta di protezione a un *prostataς*, ovvero a un patrono locale che ad Atene come altrove aveva il compito di difendere gli interessi dei me-

5 Cfr. e.g. Del Corno 1985, *ad Ra.* 764 a proposito del Pritaneo.

ci, che come noto non erano considerati cittadini *optimo iure*. Nell'Ade, le due ostesse godono dello *status* di meteci, in quanto arrivate ad abitare da stranieri una terra straniera (il regno dei morti); tuttavia, i patroni locali ai quali si raccomandano, Cleone e Iperbolo, sono due noti politici... ateniesi. In altre parole, Aristofane parodia una forma giuridica che perteneva ad abitanti stranieri, suggerendo quindi che l'Ade sia un luogo fisicamente e sostanzialmente diverso da Atene; d'altro canto, declina questa forma giuridica con una colorazione chiaramente ateniese. Sussiste insomma un chiaro confine fra il mondo dei morti e quello dei vivi (al punto che i viventi che si stabiliscono nell'Aldilà sono considerati ‘stranieri’); tuttavia, entrambi i mondi sono esemplati a immagine e somiglianza di Atene.

2. Il processo con cui Aristofane forgia il suo ‘nuovo’ Ade secondo il modello ateniese è, ancora, un processo perfettamente razionale: poiché l’Olretomba è abitato da anime che prima erano vive, il regno dei morti altro non sarà che una versione simmetrica del regno dei vivi. Naturalmente, non mancano punti (specialmente di natura meta-teatrale) della commedia in cui venga suggerita una più o meno esplicita similitudine fra l’Ade e l’Atene contemporanea, in una sorta di rispecchiamento dei vizi, politici, sociali e culturali, contemporanei. Tuttavia, nella gran parte delle sue occorrenze (e nella ideologia fondamentale, esplicitata fra l’altro nella parabasi) il regno dei morti è una versione *precedente* del regno dei vivi: poiché accoglie anime di uomini vissuti in un’epoca precedente, raffigura quello che Atene e gli Ateniesi *erano* nel passato.⁶ L’Ade costruito da Aristofane può essere dunque definito un ‘cronotopo’.

Il concetto di cronotopo fu mutuato nel campo dell’ermeneutica dalle scienze matematiche a opera di Michail Bachtin, in un fortunato saggio del 1937-1938 sul romanzo, e indica appunto «l’interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali», «la fusione dei connotati spaziali e tem-

6 Per quanto logica, la scelta di Aristofane non è affatto scontata: l’Aldilà, tanto nella mentalità comune quanto nella letteratura greca antica, poteva assumere molte forme diverse, da quelle più tradizionali a quelle orfiche (su cui cfr. e.g. Edmonds 2004, pp. 46-55), sino a versioni comiche, certamente note ad Aristofane, che facevano dell’Ade una forma di *Schlafaffenland* (come nel caso dei *Minatori* di Ferecrate e, forse, dei *Friggitori* dello stesso Aristofane: cfr. Farioli 2001, pp. 92-104 e pp. 116-126; Franchini 2020, pp. 94 ss. sui *Minatori*; Pellegrino 2015, pp. 291-309 e Bagordo 2020, pp. 41-111 sui *Friggitori*). Per un quadro dell’Ade letterario da Omero al V secolo a.C., si veda utilmente Cousin 2012.

porali in un tutto dotato di senso e di concretezza».⁷ Esempio chiaro di cronotopo è il giardino dei ciliegi dell'omonima *pièce* di Čechov:

(guarda il giardino dalla finestra) *Oh, la mia infanzia, la mia purezza!*
Dormivo in questa stanza, da qui contemplavo il giardino, e tutte le mattine la felicità si svegliava insieme a me. Allora era tutto come oggi, non è cambiato proprio nulla! (Ride dalla gioia) *Tutto, tutto bianco! Il mio caro giardino! ... Se solo potessi togliermi dal petto e dalle spalle questo peso enorme, che mi schiaccia, se solo riuscissi a dimenticare il mio passato!*⁸

Guardando il giardino – uno spazio – la protagonista vagheggia la propria infanzia – un tempo –, e il desiderio di dimenticare il proprio passato corrisponde alla necessità di vendere il giardino: il tempo (in questo caso il passato) si concretizza in uno spazio, e lo spazio combacia con il tempo.

L'Ade aristofaneo corrisponde per ampi tratti a questa descrizione, e alla definizione di Bachtin. Di quest'ultima, mi pare di particolare interesse la «concretezza» che la fusione di spazio e tempo viene ad assumere nel cronotopo. La concretezza è infatti anche la cifra dell'intera drammaturgia aristofanea,⁹ che è capace di dare consistenza concreta – e teatralmente efficace – a concetti astratti. Molto spesso, questo potere allegorico si esercita nello spazio e per suo tramite: si veda per esempio il Pensatoio delle *Nuvole*, un luogo storicamente inesistente che dà concretezza drammaturgica a una nozione astratta come l'esclusività di una conoscenza misterica. L'operazione che Aristofane compie con l'Ade va esattamente in questa direzione: il regno dei morti è infatti una formidabile trovata per dare esistenza drammaturgica a un concetto astratto, il passato. Per mostrare il

7 Bachtin 1979, p. 231. Naturalmente, l'applicazione di un concetto novecentesco a un testo antico è un'operazione ermeneutica non scontata, che si scontra con la storicità dei processi culturali e artistici. Tuttavia, proprio nella sua incommensurabilità storica con l'oggetto che deve descrivere, essa può dare risultati interpretativi molto validi e scientificamente fondati, mostrando peraltro l'esistenza di importanti linee di continuità stilistica, letteraria e concettuale fra autori e momenti della storia della letteratura molto distanti fra loro. In particolare, il cronotopo si sta correttamente imponendo come concetto critico anche negli studi sulle letterature antiche: per limitarsi al teatro classico, si veda per esempio Revermann 2008 (sul cronotopo nelle *Eumenidi*); per un'analisi più ampia, cfr. da ultimo Bierl 2017.

8 Atto I. Il testo del *Giardino dei ciliegi* è citato nella traduzione di Martini 2017.

9 Questo è ormai ampiamente chiaro alla critica, sin dai lavori di Hans-Joachim Newiger (in particolare Newiger 1957). Cfr. anche Dover 1958, p. 235: «... if “allegory” is used, as it has commonly been used since the eighteenth century, to mean simply the personification of qualities, acts, and situations, Aristophanes is pre-eminently an allegorical dramatist».

tempo, Aristofane lo mette nello spazio: l'Ade delle *Rane* è contemporaneo al tempo dell'azione (che a sua volta si suppone contemporanea al tempo della messa in scena),¹⁰ ma poiché è abitato soltanto da anime defunte è anche precedente al tempo dell'azione.

L'Ade non è un caso isolato nel *corpus* delle commedie superstiti: è infatti possibile individuare, con altrettanta chiarezza, almeno un altro crono-topo aristofaneo, che opera secondo strategie e con finalità comparabili. Al termine dei *Cavalieri*, il Salsicciaio produce un miracoloso ringiovanimento di Demo (*Eq.* 1321 καλὸν ἐξ αἰσχροῦ πεποίκα), e insieme al vecchio ringiovanito compare in scena anche l'Atene del passato (*Eq.* 1323-1330):¹¹

- | | | |
|-----|--|------|
| Αλ. | ἐν ταῖσιν ιστεφάνοις οίκει ταῖς ἀρχαίαισιν Ἀθήναις. | 1325 |
| Χο. | πῶς ἂν ἴδοιμεν; ποίαν <τιν> ἔχει σκευήν; ποῖος γεγένηται; | |
| Αλ. | οἵς περ Ἀριστείδη πρότερον καὶ Μιλτιάδῃ ξυνεσίτει. | |
| | δύψεσθε δέ· καὶ γὰρ ἀνοιγνυμένων ψόφος ἥδη τῶν προπυλαίων.
ἄλλ· ὄλολύξατε φαίνομέναισιν ταῖς ἀρχαίαισιν Ἀθήναις
ταῖς θαυμασταῖς καὶ πολυύμνοις, ἵν’ ὁ κλεινὸς Δῆμος ἐνοικεῖ. | |
| Χο. | ὦ ταὶ λιπαραὶ καὶ ιστέφανοι καὶ ἀριζήλωτοι Ἀθῆναι,
Δείξατε τὸν τῆς Ἑλλάδος ἡμῖν καὶ τῆς γῆς τῆσδε μόναρχον. | 1330 |

- | | |
|-------------|--|
| SALSICCIAIO | <i>Abita nell'Atene antica, cinta di violette.</i> |
| CORO | <i>Potremmo vederlo? Che abbigliamento porta? Com'è diventato?</i> |
| SALSICCIAIO | <i>Com'era prima, quando pranzava con Aristide e Milziade. Ma lo vedrete: si sente già il suono dei Propilei che si aprono. Osannate l'Atene antica che compare, magnifica e cantata in molti inni, dove abita il nobile Demo.</i> |
| CORO | <i>Splendida Atene, cinta di violette e molto invidiata! Mostri il signore della Grecia e di questa terra.</i> |

Anche in questo caso, il passato – che qui viene magicamente riatto – si incarna in uno spazio, anch'esso interessato dal processo di ringiovanimento del protagonista: la Atene del finale dei *Cavalieri* è definita non solo da determinate caratteristiche spaziali, ma anche da altrettanto importanti caratteristiche temporali – è l'Atene di Aristide e Milziade, di un'epoca ormai perduta.

10 Fanno fede per questo le molte infrazioni della finzione scenica e i conseguenti interventi meta-teatrali (cfr. e.g. *Ra.* 274-276).

11 Sul finale dei *Cavalieri*, ora si può vedere Napolitano 2017.

Naturalmente, fra questo passo dei *Cavalieri* e l'Ade delle *Rane* esistono differenze formali e drammaturgiche importanti: nella commedia del 424 il cronotopo si produce grazie a un effettivo processo di inversione cronologica, che ringiovanisce oltre al protagonista anche l'intera città (per un evidente legame fra i due soggetti), mentre nelle *Rane* il cronotopo è in un certo senso perennemente disponibile, perché dislocato nello spazio rispetto ad Atene – l'Ade, dunque, è un passato che può essere visitato, senza necessità di operare una metamorfosi cronologica del proprio presente. I due cronotopi presentano però anche una sostanziale e importante somiglianza: a differenza di altri Oltretomba letterari (si pensi soltanto a quello dantesco), il cronotopo di Aristofane non è esattamente ciò che Philip Hardie ha definito, con riferimento all'Aldilà dell'epica, «a kind of worldwide web of the past», che accoglie le anime di «anyone who ever lived, anywhere in the world».¹² Sia nel caso dell'Atene ringiovanita dei *Cavalieri* sia nel caso dell'Ade delle *Rane*, infatti, il passato che si incarna nel luogo è una specifica generazione ateniese, un'epoca ben precisa: quella che nei *Cavalieri* è individuata tramite due dei suoi protagonisti Aristide e Milziade (v. 1325), e che nelle *Rane* trova il perfetto rappresentante in Eschilo.¹³

Questa generazione è spesso menzionata da Aristofane nelle sue commedie, e a essa vengono fatti appartenere i protagonisti e i cori di molti drammi aristofanei: a Maratona hanno combattuto Demo (*Eq.* 781-782), gli abitanti di Acarne che compongono il coro degli *Acarnesi* (*Ach.* 179-181), Filocleone e i vecchi dicasti delle *Vespe* (1075-1090); da par loro, i vecchi del Semicoro maschile della *Lisistrata* si vantano di aver combattuto battaglie ancora più antiche (l'assedio di Lipsidrio, vv. 667-669, e il tentato colpo di stato di Cleomene I di Sparta, vv. 273-280). Di solito si apprezza poco lo speciale anacronismo contenuto in questa auto-rappresentazione dei vec-

12 Hardie 2004, p. 143.

13 Naturalmente Eschilo appartiene a una generazione successiva a quella di Milziade, mentre è sostanzialmente contemporaneo di Aristide. In ogni caso, il legame di Eschilo con Maratona e la generazione che vi combatté emerge molto chiaramente dalla biografia del poeta, a quanto si racconta egli stesso combatte a Maratona (*Vita* 1, 10 ss.), e può essere ovviamente esteso alla poesia eschilea tutta – avvertita come appartenente a un'epoca passata –, come fa, anche se tramite una battuta, Aristofane (*Ra.* 1296-1297, con Del Corno 1985 e Sommerstein 1996): è anzi possibile che le informazioni sulla partecipazione di Eschilo alle Guerre Persiane siano state influenzate, se non addirittura desunte, da valutazioni stilistiche e contenutistiche sulla poesia eschilea (Lefkowitz 1978, pp. 464-465 e 1981, pp. 69-70).

chi aristofanei:¹⁴ per testi andati in scena negli ultimi due decenni del V sec. a.C., i vecchi dovevano essere come minimo più che ottantenni (se non, nel caso di *Lisistrata*, ultra-centenari!), un'età certo non comune nell'Atene dell'epoca. La scelta di Aristofane, dunque, non è all'insegna del realismo, e può essere spiegata, credo, più ancora che come il tentativo di rappresentazione comica di una vecchiaia esagerata, come una scelta ideologica. Fa fede a questo proposito l'appropriazione dei valori dei Maratonomachi da parte del Discorso Migliore nelle *Nuvole* (985-986): ἀλλ' οὖν ταῦτ' ἐστὶν ἐκεῖνα / ἐξ ὧν ἄνδρας Μαραθωνομάχας ἡμὴ παιδευσις ἔθρεψεν («*Ma sono proprio questi i valori con cui la mia educazione ha cresciuto i guerrieri di Maratona!*»). In un'opposizione valoriale fra un passato degno e perduto e un presente rampante ma degenerato, la generazione di Maratona incarna un'epoca d'oro della politica ateniese (da ogni punto di vista: militare, economico, sociale, culturale), evidentemente da rimpiangere se confrontato con un periodo fosco di crisi. L'età dei vecchi aristofanei, dunque, è un'età ideologica più che biologica: essi rappresentano un passato glorioso, che non solo l'Atene contemporanea non pare in grado di onorare come si deve (altro cliché aristofaneo), ma che, soprattutto, non pare in grado di attingere nuovamente.

Questa preferenza ideologica per Maratona e per la sua generazione, naturalmente, non è solo di Aristofane o degli autori dell'*archaia*, ma è assai diffusa nella retorica ateniese coeva (cfr. e.g. Th. 6, 82-83, nel corso del dibattito sulla spedizione a Siracusa). In alcuni casi, addirittura, la nostalgia per il passato glorioso di Atene diventa un desiderio di presenza, come in questo discorso che Dionigi di Alicarnasso attribuisce al sofista Trasimaco (D.H. *Dem.* 3, 17-21 = *Thrasym.* 85 B 1 D.-K.):

Ἐβουλόμην μέν, ὃ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, μετασχεῖν ἐκείνου τοῦ χρόνου τοῦ παλαιοῦ καὶ τῶν πραγμάτων, ἥντικα σιωπᾶν ἀπέχρη τοῖς νεωτέροις, τῶν τε πραγμάτων οὐκ ἀναγκαζόντων ἀγορεύειν καὶ τῶν πρεσβυτέρων ὄρθως τὴν πόλιν ἐπιτροπευόντων.

Ateniesi, vorrei appartenere all'epoca antica e alle sue imprese, quando ai giovani era sufficiente tacere, poiché le loro gesta non li obbligavano a parlare pubblicamente e i più anziani governavano la città rettamente.

14 L'eccezione più rilevante mi pare Olson 2000, *ad Ach.* 180-181.

Osserva Barry S. Strauss che questo discorso di Trasimaco sembra proporre non soltanto un ritorno a un vecchio regime, ma anche a un regime di vecchi:¹⁵ il vagheggiamento dei tempi andati e dei valori che ora non appartengono più ai giovani lascia immaginare l'utopia politica di un regime governato con metodi e strumenti del passato. Le conclusioni di Trasimaco trovano riscontro proprio nella commedia di Aristofane e nel suo uso di una strategia poetica che può essere ricondotta al concetto di cronotopo bachtiniano. Aristofane dà infatti corpo al desiderio di Trasimaco: non porta i suoi contemporanei a vivere nell'epoca antica, ma riporta i protagonisti dell'epoca antica a vivere nel presente.

Se la gloria di Atene è stata raggiunta solamente in un'epoca passata, la soluzione alla crisi contingente è recuperare gli strumenti di governo di quell'epoca, tornare al passato: secondo l'istanza iper-letterale, ‘allegorica’, della commedia aristofanea, tornare al passato significa metterci letteralmente piede, o risuscitarlo.¹⁶ La diagnosi della situazione socio-politica ateniese fatta da Aristofane è stabilmente fondata su una brutale opposizione binaria fra passato glorioso e presente decaduto: la soluzione è quindi trovare un modo per ripristinare i bei tempi andati. Anche, e forse soprattutto, per questo la commedia di Aristofane è una commedia di vecchi: la frustrazione iniziale che il protagonista anziano soffre ha certo a che fare con una condizione individuale e sociale, ma è anche la rappresentazione simbolica di uno stato politico, che ha costretto all'obsolescenza un'era di gloria; così, la «rivoluzione personale»¹⁷ che l'eroe comico riesce a imprimere alla propria vicenda corrisponde sovente anche all'inatteso ripristino di una condizione politica ed economica precedente. L'eroismo comico aristofaneo ha la straordinaria capacità di fare assurgere la necessità individuale a condizione collettiva: la trasformazione dell'io dell'eroe (il suo trionfo, il suo ringiovamento...) finisce per riassumere in sé una

15 Strauss 1993, specialmente p. 182.

16 Lo stesso spunto si trova in un altro testo molto discusso dell'*archaia*, i *Demi* di Eupoli, anch'essi fondati sull'*anabasis* di alcuni grandi protagonisti della politica ateniese del passato (due dei quali, Aristide e Milziade, sono proprio i rappresentanti dell'epoca antica individuati anche da Aristofane nei *Cavaliere*): «Nei *Demi* questo processo trasformativo sembrerebbe realizzarsi in conseguenza di un'interpretazione iperletterale ... del programma che inaugura la vague ‘archeologica’ dei ‘nuovi’ costituzionalisti» (Telò 2007, p. 84).

17 L'espressione è di Grilli 2020, p. 123, cui rimando per una teorizzazione più completa del tempo come strumento e simbolo di potere nel conflitto intergenerazionale messo in scena da Aristofane.

sacrosanta rivoluzione sociale e/o politica.¹⁸ La vittoria del vecchio è dunque anche la vittoria delle istanze del passato.

Questo è particolarmente vero nelle due commedie in cui è osservabile il meccanismo del cronotopo. Ad esempio, la vittoria di Demo, per sua stessa natura rappresentante del popolo ateniese (e dunque della comunità tutta di Atene) corrisponde a, e riassume, la trasformazione di Atene: di pari passo con il ringiovanimento del personaggio va il ripristino della politica ateniese del passato – che il vecchio Demo torni giovane significa anche, per Atene, ritornare ai *glory days* di Milziade e Aristide. Questa dinamica è illustrata con chiarezza dal coro delle *Rane* nel corso della parabasi (specialmente i vv. 718-737): gli Ateniesi si comportano con i cittadini onesti come con il vecchio e il nuovo conio, trascurando le monete antiche (*τάρχαῖον νόμισμα*, v. 720), di sicuro valore, e preferendo τὸ καινὸν χρυσίον, monete realizzate di recente ma con conio peggiore. Di nuovo, Aristofane propone l’opposizione binaria fra un passato ricco di valore e un presente impoverito. E, di nuovo, la soluzione prospettata è un ritorno al passato (*Ra.* 734-735):

ἀλλὰ καὶ νῦν, ὄνόητοι, μεταβαλόντες τοὺς τρόπους
χρῆσθε τοῖς χρηστοῖσιν αὖθις.

Ma adesso almeno, razza di sciocchi, cambiate i vostri modi, e utilizzate di nuovo le persone di valore.

In questi due versi è ben compendiata, credo, la concezione del tempo della commedia aristofanea: l’invito a μεταβάλλειν τοὺς τρόπους, da un lato, sembra alludere a una prospettiva lineare, e futuribile; l’avverbio αὖθις, dall’altro lato, rinvia a un *revival* del tempo che fu. Queste due tendenze, apparentemente contraddittorie, sono entrambe ben presenti all’azione comica: che si propone di rivivificare un passato di appagamento, realizzandolo in un presente nuovo.¹⁹

18 Grilli 2021, p. 134: «[L]a fisionomia del gruppo è infatti risemantizzata in rapporto all’individualità del personaggio focale, che non è più debole come nell’antefatto ma ha acquisito finalmente una posizione che gli consente di esprimere forza e assertività».

19 Su questa dinamica, cfr. Grilli 2020-2021 e Paduano 2007. Per queste ragioni credo che, nel caso delle utopie aristofanee, non si possa mai stabilire un preciso discriminio fra «*the creation of a new Athens*» e «*a resurrection of the old*», come vuole Hubbard 1997, p. 24 a proposito dei *Cavalieri*. Anche le commedie più incentrate sul recupero del passato includono questo tempo ritrovato in un progetto nuovo, a tutti gli effetti ‘presente’.

La prospettiva contemplata dal coro delle *Rane* è offerta alla città nel suo complesso, ed è una prospettiva *politica*, che riassume un'opzione ideologica da sempre radicata nella commedia aristofanea: poiché il meglio di Atene è ormai alle sue spalle, l'unica alternativa alla decadenza è il ripristino dell'*illud tempus*. In questo senso, il cronotopo è lo strumento drammaturgico più efficace, che traduce in termini teatralmente fattivi una posizione politica astratta: presentando ad Atene un'altra Atene, l'Atene di Aristide e di Eschilo,²⁰ Aristofane non si limita a suggerire un – impietoso, dal suo punto di vista – confronto fra due epoche, ma trasforma un auspicio astratto in azione teatrale: tornare a fidarsi delle persone di valore significa letteralmente risuscitarle, e riportare il popolo ateniese ai fasti del passato significa ringiovanirlo, e con esso ringiovanire Atene. Niente come il cronotopo riassume meglio l'ideologia della commedia aristofanea.

Per precisare ancor meglio la strategia del cronotopo nel contesto ideologico in cui si muove Aristofane, un'ultima osservazione può essere fatta, di comparazione con la tragedia e il suo cronotopo. Mi servirò di uno dei casi più evidenti e interessanti, l'Atene delle *Eumenidi* di Eschilo.²¹ Anche in quel caso, al pubblico ateniese è presentata un'Atene del passato, e anche in quel caso il cronotopo occorre a illustrare un'opzione ideologica. Nel caso dell'Atene dell'*Orestea*, ci troviamo davanti a un mito di fondazione, che con grande abilità fonde due piani ben distinti, quello mitico (la vicenda degli Atridi) e quello storico (la fondazione dell'Areopago, le basi dei rapporti fra Atene e Argo). Fondendosi, i due livelli forniscono l'uno il fondamento ideologico all'altro: l'istituzione dell'Areopago porta a conclusione una vicenda minacciata da una spirale infinita di vendetta; il mito conferisce all'Areopago un fondamento a-storico, che in un certo senso proietta l'istituzione, proprio in quegli anni sottoposta a una forte pressione politica di riforma, in un quadro di cristallizzazione. *Stricto sensu*, il cronotopo eschileo non differisce di molto da quello aristofaneo: entrambi rappresentano un'Atene passata, della cui storia essi mostrano frammenti particolarmente significativi. In entrambi i casi, il passato è certamente ide-

20 Sull'equivalenza ideologica fra un uomo politico e un poeta è appena necessario dilungarsi: naturalmente, nella prospettiva aristofanea, la poesia ha un peso nella vita della città uguale e altrettanto diretto quanto quello dell'azione politica propriamente detta.

21 Sull'utilità del modello del cronotopo per l'interpretazione delle *Eumenidi*, cfr. Revermann 2008 e Morosi – Paduano c.d.s., cap. 3 dell'Introduzione.

alizzato: il cronotopo eschileo stabilisce un'autorità divina da cui discende la necessità del potere di Atene, e il cronotopo aristofaneo proietta in un'epoca antica tutti i possibili valori. Ciò che fa la differenza è il più generale contesto temporale, e ideologico. La tragedia di Eschilo è progettata al futuro drammatico, e quindi al presente degli spettatori (basti contare la frequenza di espressioni come ἐς τὸ πᾶν, *per sempre*): il cronotopo ha dunque una funzione giustificativa – nell'attribuire alle origini mitico-religiose della città e delle sue istituzioni precise posizioni politiche, Eschilo mira a eternare (verso il futuro, ma anche verso il passato) un assetto temporalmente definitivo – un assetto *presente* –, per il quale si inventa un'origine mitica. Un passato idealizzato è mobilitato per celebrare e cementare il presente. La prospettiva comica opera al contrario: il presente degenerato invita a uno sguardo verso il passato, ed è proprio la lente del passato a problematizzare, e a manipolare, il presente. Il cronotopo aristofaneo non invita a una stabilità ideologica, ma al contrario obbliga a un radicale ripensamento: la visione ideale e nostalgica di un passato perfetto chiama a una contestazione impietosa delle strutture contemporanee, e a una loro ricostruzione nella prospettiva della realizzazione del *Machtwille* dell'eroe comico, che deforma e riforma la comunità di riferimento del protagonista. Una ricostruzione che ha certamente radici nel passato (*αὐθίς*), ma che indica una strada per il futuro.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin 1979 = Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, 1979 (Mosca 1975).
- Bagordo 2020 = Andreas Bagordo (ed.), *Aristophanes. Skenas katalambanousai – Horai (fr. 487-589)*, Heidelberg, 2020 (“KomFrag”, 10.8).
- Bierl 2017 = Anton Bierl, *The Bacchic-Chor(a)ic Chronotope: Dionysus, Chora and Chorality in the Fifth Stasimon of Sophocles’ Antigone*, in A. Bierl – M. Christopoulos – A. Papachrysostomou (edd.), *Time and Space in Ancient Myth, Religion and Culture*, Berlin-Boston, 2017, pp. 99-144.
- Cousin 2012 = Catherine Cousin, *Le monde des morts. Espaces et paysages de l’Au-delà dans l’imaginaire grec d’Homère à la fin du Ve siècle avant J.-C.*, Paris, 2012.
- Del Corno 1985 = Dario Del Corno (ed.), *Aristofane. Le Rane*, Milano, 1985.
- Dover 1958 = Kenneth J. Dover, *Aristophanic Studies, Review to Newiger 1957*, «CR» 8.3/4 (1958), pp. 235-237.
- Edmonds 2004 = Radcliffe G. Edmonds III, *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes and the ‘Orphic’ Gold Tablets*, New York, 2004.
- Farioli 2001 = Marcella Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano, 2001.
- Franchini 2020 = Enzo Franchini (ed.), *Pherekrates frr. 85 – 163: Pherekrates, Krapataloi – Pseudherakles*, con la collaborazione di M. Napolitano (fr. 155), Heidelberg, 2020 (“KomFrag” 5.3).
- Grilli 2020 = Alessandro Grilli, *Funzioni simboliche del tempo nelle Vespe*, in C. Catenacci – M. Di Marzio (edd.), *Le Vespe di Aristofane. Giornate di studio in ricordo di Massimo Vetta*, Pisa-Roma, 2020, pp. 113-133.
- Grilli 2020-2021 = Alessandro Grilli, *Forme del gamos comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica*, in A. Grilli – F. Morosi (edd.), *Il mondo di Aristofane. Forme e problemi della commedia attica antica*, «Dioniso» 10-11, Pisa, 2020-2021, pp. 141-223.
- Grilli 2021 = Alessandro Grilli, *Aristofane e i volti dell’eroe. Per una grammatica dell’eroismo comico*, Pisa, 2021.
- Hardie 2004 = Philip Hardie, *In the Steps of the Sybil: Tradition and Desire in the Epic Underworld*, in G.W. Most – S. Spence (edd.), *Re-Presenting Virgil. Special Issue in Honor of Michael C.J. Putnam*, «MD» 52, Pisa-Roma, 2004, pp. 143-156.

- Hubbard 1997 = Thomas K. Hubbard, *Utopianism and the Sophistic City in Aristophanes*, in G. Dobrov (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London, 1997, pp. 23-50.
- Lefkowitz 1978 = Mary R. Lefkowitz, *The Poet as Hero: Fifth-Century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction*, «CQ» 28 (1978), pp. 459-469.
- Lefkowitz 1981 = Mary R. Lefkowitz, *The Lives of Greek Poets*, London, 1981.
- Martini 2017 = Mauro Martini (ed.), *A. Čechov. Capolavori*, Torino, 2017².
- Morosi 2021 = Francesco Morosi, *Lo spazio della commedia. Identità, potere e drammaturgia in Aristofane*, Roma, 2021.
- Morosi – Paduano c.d.s.: Francesco Morosi – Guido Paduano (edd.), *Eschilo. Eumenidi*, Pisa, c.d.s.
- Napolitano 2017 = Michele Napolitano, *I finali di Aristofane, tra utopia e disincanto*, in G. Mastromarco – P. Totaro – B. Zimmermann (edd.), *La commedia attica antica. Forme e contenuti*, Lecce, 2017, pp. 321-341.
- Newiger 1957 = Hans-Joachim Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München, 1957.
- Olson 2000 = S. Douglas Olson (ed.), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford, 2000.
- Paduano 2007 = Guido Paduano, *Tempo lineare e ringiovanimento in Aristofane*, in G. Petrone – M.M. Bianco (edd.), *I luoghi comuni della commedia antica*, Palermo, 2007, pp. 9-25.
- Pellegrino 2015 = Matteo Pellegrino (ed.), *Aristofane. Frammenti*, Lecce, 2015.
- Revermann 2008 = Martin Revermann, *Aeschylus' Eumenides, Chronotopes, and the 'Aetiological Mode'*, in M. Revermann – P. Wilson (edd.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, 2008, pp. 237-261.
- Sommerstein 1996 = Alan H. Sommerstein (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Warminster, 1996.
- Strauss 1993 = Barry S. Strauss, *Fathers and Sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*, London, 1993.
- Telò 2007 = Mario Telò (ed.), *Eupolidis Demi*, Firenze, 2007.
- Wilson 2007 = Nigel G. Wilson (ed.), *Aristophanis Fabulae*, 2 voll., Oxford, 2007.