

Euripide e Aristofane: un caso di rivalità poetica? (*Acarnesi, Tesmoforiazuse, Baccanti, Rane*)*

From an analysis of the intertextual links between *Thesmophoriazusae* and *Acharnians*, *Bacchae* and *Thesmophoriazusae*, *Frogs* and *Bacchae*, the hypothesis is made of a competition of drama genres which, discussing the distinction between comedy and tragedy, sanctioned by the organization of drama competitions in Athens as well as by later philosophical tradition, would confront comic poet Aristophanes and tragic poet Euripides. The issue of this rivalry, which strongly implicates audience judgment, could be found again in a struggle for supremacy in the mastery of theatrical techniques, beyond the differences of dramatic genres.

Stando agli studi recenti consacrati al teatro attico, il fenomeno della rivalità tra poeti, quale poteva esprimersi in un contesto competitivo come quello dei concorsi drammatici di Atene, riguarda quasi esclusivamente la commedia.

Secondo un'oscillazione delle interpretazioni che riflette gli orientamenti dominanti nella critica, o si ritiene che i conflitti poetici di cui i testi comici portano la traccia traducano una conformità alle leggi del *genere*¹, nel contesto festivo che gli è proprio, oppure si pensa che essi riflettano una realtà di collaborazioni e di inimicizie

* Una prima versione di questo testo è stata presentata al convegno *Sur la philologie: en hommage à Jean Bollack*, organizzato da Philippe Rousseau all'Università di Lille3, il 23-25 ottobre 2008, e pubblicata in *Kultur&Gespenster*, Ausgabe 10, *Literarische Hermeneutik*, Textem-Verlag, Hamburg 2010, pp. 235-51 (nel testo italiano che presento qui la parte introduttiva risulta ampiamente sviluppata). Il testo greco di riferimento per le *Tesmoforiazuse* è quello di AUSTIN – OLSON (2004), per le *Rane* quello di DOVER (1993), e per le *Baccanti* quello di DI BENEDETTO (2004) che riprende talora discostandosene l'edizione di DIGGLE (1994). Del medesimo Di Benedetto abbiamo riproposto anche la traduzione. Le traduzioni delle *Tesmoforiazuse* sono mie, quelle delle *Rane* di DEL CORNO (1985).

¹ Si veda ad esempio HEATH (1990, 152): «Anything put on stage in a comedy would become public property and be absorbed into the repertoire, so that all comic poets contributed to it; and all drew on it, although each would aim to give a new and original twist to the material which he borrowed, so that the repertoire constantly evolved. If this was so, then any poet could lay claim to originality [...] and any rival could make a counterclaim of plagiarism». Cf. ROSEN (1988; 2000).

tra poeti²: nel primo caso, le rivendicazioni di originalità e la maldicenza nei confronti dei rivali sarebbero esse stesse convenzionali; nel secondo, esse testimonierebbero di litigi reali, nati dalle contingenze della competizione drammatica, o in seno a collaborazioni strette divenute conflittuali.

Conciliando l'opposizione tra le istanze del genere e quelle del riferimento storico, le letture intertestuali³ hanno mostrato che la competizione è un aspetto vitale della poesia comica, che prenda la forma della paracommedia⁴, della costruzione riflessiva di biografie poetiche che rispondono le une alle altre⁵, o ancora di variazioni successive attorno ad un repertorio di *gags*⁶. In questo gioco, ciò che conta sarebbe l'interazione tra ripetizione e innovazione, genere e individuo⁷. La rivalità tra commediografi deriverebbe, di fatto, dal carattere intrinsecamente "allusivo" della commedia, e in ultima analisi dalle leggi del genere, che incoraggia il conflitto e allo stesso tempo lo regola⁸.

² Si rimanda al dibattito sull'esordio segreto della carriera di Aristofane (per cui vedi MASTROMARCO [1979] e HALLIWELL [1980]), a quello sulla collaborazione conflittuale tra Aristofane ed Eupoli (per una messa a punto con bibliografia relativa KYRIAKIDI [2007, 101ss.]), e a quello sulla rivalità tra Cratino e Aristofane (LUPPE [2000], con bibliografia relativa).

³ L'approccio intertestuale è stato inaugurato negli anni '90 del secolo scorso dagli studi sulla parabasi di HUBBARD (1991).

⁴ SIDWELL (1994; 1995).

⁵ BILES (2002), e più recentemente BAKOLA (2008), la quale indaga la maniera in cui Aristofane, Eupoli e Cratino si appropriano di temi e funzioni della presentazione della persona poetica quale essa si era andata codificando nella poesia arcaica «to show how certain dominant strands of archaic lyric self-positioning were adapted by them to respond to the new intellectual and cultural conditions as well as the new agonistic circumstances of the fifth century» (p. 2).

⁶ Così, secondo RUFFEL (2002, 142), bisogna parlare di "retorica della competizione comica" a proposito del gioco intertestuale che consiste nel superare l'avversario (*capping-game*) a partire da un repertorio di *gags* ricorrenti (*running gag*): «The capping-game, clearly, is a double-edged one. It could be open to a variety of attacks, and as such required constant consolidation and renegotiation. Both the explicit and the implicit claims for comic innovation, and the destructive criticism of the claims of the opposition, were a means of establishing a comic brand and a comic persona. [...] Ambitious metatheatrical claims are reinforced by sophisticated intertextual appropriations and manipulations. Aesthetics and politics are intertwined, and comic ingenuity becomes a double for the political contributions of individual and genre».

⁷ *Ibid.* p. 141.

⁸ Ancora RUFFEL (2002, 141): «Each new instance in a new context caps but equally depends upon the earlier deployment of the gag». Cf. BILES (2002, 170): «The intertextuality of these plays primarily depends on poetic biography». Secondo SIDWELL (1994; 1995), l'intertestualità era veicolata piuttosto dalle maschere dei personaggi, che riproducevano in modo caricaturale i

L'ipotesi, che cercherò di sostanziare in queste pagine, di una rivalità *intergenerica* tra Aristofane ed Euripide, si pone, quanto ad essa, al di fuori dell'orizzonte teorico disegnato dalle teorie del genere, per interrogare direttamente la natura della creazione drammatica nell'Atene di fine V secolo, alla luce dei rapporti complessi tra i protagonisti della vita teatrale – i poeti, il pubblico – e il contesto della competizione nel quale detto teatro fioriva.

Ora, l'ipotesi di un conflitto tra autori tragici e comici si scontra con dei pregiudizi radicati profondamente nelle abitudini di lettura dei filologi moderni i quali, fondandosi sulle codificazioni aristoteliche, hanno rifiutato a lungo di ammettere che la tragedia, genere per definizione "nobile", potesse rivolgersi alla commedia, caratterizzata come essa è dalla "bassezza" delle sue rappresentazioni⁹: se i riferimenti della commedia alla tragedia, attraverso la parodia, non ponevano alcuna difficoltà teorica, il movimento contrario era semplicemente inimmaginabile¹⁰. Tuttavia, negli ultimi trent'anni, l'idea secondo cui le relazioni tra i due generi siano molto più complesse di quanto si fosse pensato inizialmente ha fatto la sua strada, e un dibattito è stato aperto quanto alla presenza possibile di elementi comici nella tragedia, in particolare in quella di Euripide, la quale si distingue per una pronunciata tendenza alle sperimentazioni formali¹¹. Per schematizzare le opzioni interpretative, possiamo mettere da un lato coloro che minimizzano le differenze costitutive tra i due generi e pensano che Euripide abbia aperto le porte della tragedia al comico¹², e dall'altro coloro

volti dei poeti rivali nella competizione. L'esistenza delle maschere-ritratto, su cui si basa l'interpretazione di Sidwell, è tuttora oggetto di controversia. Si vedano, in proposito, ANDRISANO (1997-2000) e TAMMARO (2006).

⁹ Cf. JOUANNA (1998, 163-66), che analizza le ragioni epistemologiche del ritardo col quale gli studi sulla presenza del comico nella tragedia greca si sono imposti nel panorama scientifico contemporaneo.

¹⁰ Il dibattito su questi temi è stato al centro del convegno internazionale CorHaLi (Cornell, Harvard, Lille), *La tragédie d'Aristophane*, che ho organizzato con Fabienne Blaise all'Università di Lille3, il 12-14/06/2003. Una parte degli interventi presentati in tale occasione è stata pubblicata a cura di CALAME (2004).

¹¹ In tale quadro, le tragedie più studiate sono state: *l'Alceste*, *le Baccanti*, *lo Ione*, *l'Elena* e *l'Oreste*.

¹² Si vedano gli studi di riferimento di WINNINGTON-INGRAM (1969, 127-42); KNOX (1979, 150-274); ZEITLIN (1980, 51-77); SEGAL (1995, 46-55). In tale ambito di ricerca va menzionato inoltre il lavoro ormai classico di SEIDENSTICKER (1982), il quale ha applicato al teatro antico, e a quello di Euripide in particolare, la nozione di "tragicommedia", elaborata dai teorici moderni per rendere conto di certe forme di ibridazione tra commedia e tragedia riscontrabili nella letteratura e nel teatro moderni, e di cui i drammi di Shakespeare offrono numerosi esempi. Per

che rifiutano tale idea, insistendo sullo scarto insormontabile tra la tragedia, chiusa nell'universo del mito, e la commedia, rivolta verso la realtà sociale e l'attualità politica¹³. Constatiamo come l'orizzonte della critica si trovi limitato dalle categorie del genere¹⁴, le quali tendono a relativizzare la portata delle innovazioni di cui le commedie e le tragedie in nostro possesso forniscono valida testimonianza¹⁵, permettendoci di cogliere proprio nella *καινότης*, la "novità"¹⁶, l'elemento che meglio caratterizza quel teatro, sottomesso, come esso era, al giudizio (*κρίσις*) dei giudici (*κριταί*) che sancivano i vincitori ai concorsi drammatici¹⁷.

Attraverso questo studio desidero approfondire la riflessione sulla competizione nel teatro attico, cercando di mostrare che le interferenze tra generi drammatici

una raccolta di studi recenti si veda MEDDA – MIRTO – PATTONI (2006), e ancora più recentemente MUREDDU – NIEDDU – NOVELLI (2010).

¹³ Si rimanda in proposito agli studi di TAPLIN (1986, 163-74; 1996, 188-202, con la "risposta" di Gredley). Cf. BASTA DONZELLI (2000, 63-69).

¹⁴ Così, anche quando si ammette la presenza di elementi comici nella tragedia euripidea, il fenomeno viene analizzato in termini di appropriazione di un genere da parte dell'altro. Si rimanda, ad esempio, alle analisi di ZEITLIN (1981) e di BOWIE (1993) sulle *Tesmoforiazuse* come difesa ufficiale del genere comico contro le intromissioni nella commedia da parte di Euripide, o ancora allo studio di SEGAL (1995) dal titolo eloquente: *'The comic catastrophe': an essay on euripidean comedy*.

¹⁵ Si noti che recentemente anche Taplin è ritornato parzialmente sulle sue posizioni, mettendo in evidenza la "fluidità" del mito tragico, non meno imprevedibile dell'intrigo comico, perché, come quello, sottomesso all'invenzione dei poeti tragici (*Antiphanes, Antigone and the fluidity of tragic myth*, conferenza tenuta all'ENS di Parigi, nell'ambito del seminario diretto da Monique Trédé, il 13 novembre 2009).

¹⁶ La rivendicazione della *καινότης* del poeta è un tema dominante nella tradizione poetica greca, sin dall'epoca arcaica. In Aristofane esso è molto ricorrente, in particolare nelle parabasi. Si rimanda in proposito al commento dei passi significativi in IMPERIO (2004, 297-99), che fornisce anche una lista di occorrenze negli altri poeti comici. Nelle *Rane*, al v. 890, *καινός* è un attributo dell'arte di Euripide, per non dimenticare la *καινή Ἑλένη* di Euripide, che il personaggio del Parente si propone di interpretare nelle *Tesmoforiazuse* (v. 850). Il carattere fortemente innovativo del teatro euripideo, che si accompagna ad una critica aspra dei miti proposti dagli altri poeti tragici, è stato messo in evidenza in diversi studi. Si veda, ad esempio, ZEITLIN (1980) a proposito dell'*Oreste* e della sua rivisitazione dell'*Orestea* eschilea.

¹⁷ Come evidenziato da NAGY (1990, 402), il giudizio spinge i poeti alla competizione nell'innovazione. Così, l'arte teatrale dei Greci è un'arte di giudizio e di innovazione. L'ipotesi che cerco di sostanziare di un conflitto tra generi drammatici implica la valorizzazione del giudizio del pubblico, accanto a quello dei giudici. Sul punto ritornerò nel seguito. Per delle considerazioni analoghe, ma relative al solo ambito comico, cf. PLATTER (2007, 34s.), e più recentemente BAKOLA (2008, 2s. e *passim*).

possono essere ricondotte ad una rivalità poetica storicamente situabile tra autori tragici e comici¹⁸, la quale si articola in un gioco virtuoso di risposte da un dramma all'altro¹⁹. Credo, infatti, che le *Rane* costituiscano l'ultimo atto di un conflitto tra Aristofane ed Euripide²⁰, e che in quanto tali esse rispondano alle *Baccanti*, che contengono a loro volta una risposta alle *Tesmoforiazuse*²¹. La posta in gioco delle *Rane* non è dunque, a mio parere, un conflitto tra Eschilo ed Euripide, tra tragedia antica e tragedia nuova, ma uno scontro aperto tra Aristofane ed Euripide²². La polemica riguarda l'arte del rivale, la sua pertinenza estetica e politica e parla il linguaggio del teatro: l'interpretazione dell'attore, l'azione, la messinscena, in una ricerca virtuosa della *καινότης*, la "novità", che è anche "singolarità", e "invenzione": drammaturgica, linguistica, musicale. Questa volontà di essere nuovi, per stupire, meravigliare, interrogare, li ha condotti sulla strada del confronto, poi del conflitto aperto, nel campo unico del teatro. Questo è il terreno dell'incontro e al contempo l'origine della controversia. Il teatro li attira l'uno verso l'altro, poiché entrambi ne esplorano le risorse, quelle della commedia come quelle della tragedia, e ciò facendo si riconoscono; e il teatro li separa, poiché è nel suo orizzonte che riscoprono le loro differenze, certo riconducibili al genere, ma riflessivamente, in quanto ciascuno dei due pretende di interpretare le forme tradizionali in modo nuovo e al contempo contesta la novità dell'altro²³.

¹⁸ Tali dialoghi polemici tra generi, e, in particolare, del genere nobile col genere basso, sono ben attestati nella poesia arcaica. Si veda l'interpretazione dell'episodio di Tersite nell'*Iliade* data da NAGY (1994, cap. 14), e i commenti dello stesso NAGY (1994, cap. 12) intorno al dialogo tra Pindaro e Archiloco; cf. GENTILI (1989², cap. 7).

¹⁹ Come cercherò di mostrare, il testo contiene gli elementi che permettono (al lettore come già allo spettatore consapevole) di cogliere la presenza di una rivalità drammatica; esso rinvia all'arte dell'avversario, la addita e se ne dissocia.

²⁰ L'ipotesi è già stata argomentata da CANTARELLA (1974). Al suo studio avremo modo di fare più ampio riferimento nelle pagine seguenti. Cf. TASINATO (2003), che giunge a conclusioni molto simili nell'ambito di un'analisi delle influenze del pensiero di Gorgia sulla composizione delle *Baccanti*. Nel seguito avremo altre occasioni di fare riferimento al suo studio.

²¹ Rinvio alla mia analisi delle *Baccanti* come risposta alle *Tesmoforiazuse* (SAETTA COTTONE [2010]).

²² Cf. *ibid.*

²³ Significativo, in proposito, lo studio di ZANETTO (2006), il quale mostra come l'immaginario della rivalità in commedia sia il medesimo «sia quando la competizione coinvolge altri esponenti del genere comico sia quando ha di mira, invece, il genere rivale, la tragedia. Nella prospettiva agonistica del poeta comico, tragedia e commedia sono due campi di un'unica partita» (p. 308).

Di una rivalità *intergenerica* in nome della *καινότης* si tratta dunque secondo la mia ipotesi, una rivalità che, senza obliterare lo scarto innegabile tra l'universo della commedia e quello della tragedia, permette di oltrepassarlo, in quanto riposa su una ricerca comune puramente drammatica. Così, se Aristofane attacca Euripide direttamente, con i diversi mezzi della parodia e della caricatura (il poeta divenuto personaggio comico), Euripide risponde con nuove interpretazioni dei miti, riferendosi alla commedia del rivale in modo indiretto, attraverso il trattamento dei temi drammatici, la costruzione dell'azione e le riprese lessicali più puntuali. Nello scambio che ne segue, le forme proprie del genere del rivale diventano l'oggetto principale di una polemica riflessiva, la cui posta in gioco può essere ritrovata nella conquista di un primato nel campo dell'arte teatrale, che ingloba i generi senza misconoscerli.

È vero che l'idea di una separazione tra i due generi drammatici trova abbondanti conferme, innanzitutto presso i filosofi greci, che codificavano un uso in vigore nel V secolo: concorsi distinti, attori distinti e autori distinti, *pace* Socrate (Platone, *Simposio* 223d); allo stesso tempo, il destinatario di questi spettacoli, il pubblico del teatro di Dioniso, era unico, in quanto gli stessi spettatori assistevano successivamente alle competizioni tragiche e comiche²⁴.

Se il contesto formale dei concorsi separava i due generi, la realtà sociale del teatro li riuniva. Ed è in questo perimetro che Aristofane ed Euripide si sono incontrati, associati da una *καινότης* che li rendeva estremamente popolari, separati da profonde divergenze quanto al loro ruolo di *ποιηταί* e di *σοφοί*.

L'ipotesi che guida la mia lettura è dunque che il motore di questa rivalità sia stata la conquista di una supremazia nell'arte teatrale, sotto lo sguardo benevolo del solo e unico dio del teatro.

Il dio della tragedia e della commedia

Dioniso dunque.

La sua presenza al teatro non era dettata semplicemente dal carattere rituale delle feste drammatiche che gli erano consacrate. I miti del dio erano rappresentati spesso,

²⁴ Possiamo ricordare in proposito il passo della parabasi degli *Uccelli* 785ss. dove il coro vanta l'utilità delle ali per lo spettatore che, annoiato dalle rappresentazioni tragiche, volesse rientrare a casa giusto per fare uno spuntino, aspettando l'inizio degli spettacoli comici. Per la discussione critica sul testo, con bibliografia relativa, si rinvia a IMPERIO (2004, 426-28).

sia sulla scena tragica che sulla scena comica, come mostrano molti titoli e frammenti di drammi perduti²⁵. D'altra parte, l'identificazione tra Dioniso, l'autore comico e l'eroe comico è abbastanza ricorrente nel teatro di Aristofane, e costituisce una traccia importante della persistenza, nella commedia, di elementi tradizionali (mitici e rituali) derivati dall'universo dionisiaco²⁶. Un caso della tradizione vuole infine che due *pièces* che trattano di un soggetto dionisiaco siano molto vicine cronologicamente: le *Baccanti* e le *Rane*. Alcuni accostamenti sono stati tentati, sulla base di un certo numero di analogie lessicali, e di convergenze tematiche e strutturali.

Per riassumere schematicamente il dibattito in materia, possiamo mettere da un lato coloro per cui le analogie lessicali e tematiche sono il segno di un dialogo poetico²⁷. E coloro per cui le analogie lessicali devono essere ricondotte alle analogie tematiche, in particolare mitiche, che accomunano i due drammi²⁸. Se scegliamo la prima soluzione, il problema che si pone, evidentemente, è di stabilire a cosa rispondono le *Rane*. In altre parole, è l'interpretazione che diamo delle *Baccanti* che condiziona la nostra interpretazione delle *Rane*. Così, secondo Carrière, un anti-conversionista²⁹, le *Rane* contesterebbero la critica del dionisismo che si nasconde nelle *Baccanti*. Secondo Cantarella, al contrario, l'ambiguità delle *Baccanti* riflette l'ambivalenza costitutiva del dio dell'ubriachezza, dell'estasi e dell'irrazionale, che Aristofane cerca di neutralizzare nelle *Rane*, opponendogli un dio miserabile e fin troppo umano. La mia lettura si distingue dalle precedenti, in quanto parte dall'ipotesi che le *Baccanti* contengano una risposta alla caricatura di Euripide al centro delle *Tesmofoziaze*³⁰. In tale quadro, il

²⁵ Si rimanda al materiale raccolto da DOVER (1993, 37ss.).

²⁶ Sul punto WHITMAN (1964, cap. II: *Comic Heroism*); cf. RIU (1999, 29, 33).

²⁷ Si rimanda agli studi di CARRIÈRE (1966); CANTARELLA (1974); CORBATO (1990); TASINATO (2003).

²⁸ DOVER (1993, 37ss.); RIU (1999, 115-41).

²⁹ Per la storia del dibattito sulla presunta "conversione" alla religione dionisiaca da parte di Euripide, di cui le *Baccanti* sarebbero la testimonianza, si rimanda a BOLLACK (2006, 46ss).

³⁰ Per un'analisi più ampia dell'ipotesi rinvio a SAETTA COTTONE (2010). Il conflitto che cerco di ricostruire si estende dunque su un periodo di circa 6 anni, un periodo marcato, alla sua fine, dalla morte di Euripide in Macedonia (avvenuta nell'inverno tra il 407 e il 406 a.C.). Le *Rane*, rappresentate un anno dopo la scomparsa del poeta tragico (nel 405), risponderebbero alla *Baccanti*, composte in Macedonia e coronate da una vittoria postuma ad una data non conosciuta (generalmente collocata tra il 406 e il 400 a.C.). Ripercorrendo il dibattito sulla data di rappresentazione delle *Baccanti*, CANTARELLA (1974, 291-303) sostiene con argomenti convincenti che, quale che fu la data effettiva della rappresentazione, il testo della tragedia dovette giungere ad Atene insieme alla notizia della scomparsa del poeta tragico e circolava nell'ambiente artistico e intellettuale ateniese già prima della messinscena della tragedia. I

personaggio di Dioniso non è il dio della religione misterica, e nemmeno quello del teatro, poiché è prima di tutto il dio del teatro euripideo. Più precisamente, credo che nei tre drammi, gli elementi mitici e rituali tratti dall'universo dionisiaco siano incaricati di rappresentare l'orizzonte di pratiche tra le quali si situa l'arte dell'autore, nell'ambito dello scontro che lo oppone al suo rivale: l'iniziazione di Dioniso nelle *Rane* risponde molto direttamente all'iniziazione di Penteo nelle *Baccanti*, che deve a sua volta essere letta come una risposta all'iniziazione del Parente ai misteri della tragedia di Euripide, al centro delle *Tesmoforiazuse*. La conoscenza riservata al personaggio che viene introdotto nel rituale rappresentato sulla scena è di ordine poetico e rinvia al conflitto tra i due poeti. Il carattere intertestuale di queste attualizzazioni del rituale è reso manifesto dalle analogie tematiche e strutturali che legano i tre drammi. La parodia verbale, più puntuale, permette di confermare il carattere intenzionale della ripresa. A questo aggiungerei la presenza ricorrente del vocabolario della *mimesis* drammatica, che si riferisce esplicitamente al lavoro dell'attore che interpreta il suo ruolo sulla scena.

Ecco dunque gli elementi dell'azione attraverso i quali la disputa poetica ha potuto essere intessuta: la presenza scenica di Dioniso, un coro a carattere rituale più o meno vicino al dio, un abito femminile e un personaggio che, indossando il detto abito, assume il ruolo dell'attore in un *play-within-the-play*. In ognuno dei tre drammi, la relazione che si stabilisce tra questi elementi illustra un modo particolare di produrre l'illusione al teatro, la *mimesis*³¹. La soluzione presa in considerazione dall'uno è corretta dall'altro. L'oggetto della disputa è la definizione di ciò che Euripide fa con il teatro. Ciò di cui si tratta è la sua natura poetica.

Atto I: Tesmoforiazuse

Euripide è forse un poeta comico, come la parodia delle *Tesmoforiazuse* ha fortemente insinuato? Di fatto, in questa commedia, Euripide si trova assimilato all'immagine

numerosi passaggi paralleli che connettono le *Baccanti* e le *Rane*, e che lo studioso analizza al seguito di CARRIÈRE (1966), sembrano apportare una conferma sostanziale a questo dato congetturale.

³¹ La nozione di *mimesis*, che viene introdotta nel vocabolario teatrale proprio da Aristofane (*Thesm.* 156), non va intesa nel senso platonico di "imitazione" di un modello, ma piuttosto nel senso di "interpretazione" di un ruolo da parte dell'attore. Sul punto si rimanda al paragrafo seguente, ed inoltre a SAETTA COTTONE (2003).

dell'autore comico, attraverso la ripresa di elementi tematici, drammaturgici e parodici tratti dagli *Acarnesi*³². Enumero:

- 1) Euripide subisce un processo a causa del suo linguaggio maldicente;
- 2) per difendersi dall'accusa di cui è vittima, egli chiede aiuto ad un poeta tragico;
- 3) quest'ultimo gli fornisce il costume necessario alla sua difesa;
- 4) la parodia del *Telefo* ha un ruolo molto importante nella difesa del poeta (vv. 466ss.), che un avvocato volontario decide di assumere (si vedano in particolare i vv. 211-14, 216s.).

A ben guardare, nella trasposizione, il modello subisce una trasformazione significativa. Il poeta accusato degli *Acarnesi* (Aristofane) non agiva sulla scena. Egli era solo evocato dal protagonista e dal coro, attraverso una serie di «*décrochages énonciatifs*», «stacchi enunciativi»³³ aventi la funzione di assimilare l'«io» dei locutori presenti sulla scena all'«io» della figura autoriale. In tal modo, l'intrigo faceva allusione ad una realtà seconda – storica o fittizia, non possiamo saperlo – nella quale si situava il racconto delle disavventure del poeta. L'azione del protagonista (Diceopoli) veniva così a coincidere con l'azione dell'autore (Aristofane), allo stesso modo in cui il suo «io» si confondeva con l'«io» dell'autore quale la commedia lo costruiva. Diceopoli diventava l'avvocato del poeta presso il suo pubblico. Nelle *Tesmoforiazuse*, invece, il ruolo dell'autore perseguitato e quello del protagonista difensore sono interpretati da due attori che condividono la funzione del protagonista in seno all'intrigo. Aristofane cita se stesso per insinuare che il suo rivale ha cambiato genere drammatico. Euripide imita l'immagine dell'autore degli *Acarnesi*. Una tale rappresentazione mette in discussione il suo teatro parodico e politico. Che smetta dunque di presentarsi come un maestro dell'illusione. Più nessuno gli crede. Nemmeno le protagoniste delle sue tragedie, le donne, che hanno deciso di fargli un processo, per sanzionare le maldicenze che egli rivolge loro nelle sue tragedie.

³² Ho cercato di sostanziare questa ipotesi in tre studi (SAETTA COTTONE [2003; 2004; 2005]).

³³ La nozione di «*décrochages énonciatifs*» è stata applicata allo studio della commedia antica da CALAME (1989), nel suo articolo sull'utilizzazione della maschera da parte degli attori e del coro comici, in riferimento agli slittamenti enunciativi (come quelli dall'«io» del personaggio all'«io» dell'attore) che, secondo la prospettiva delineata, sarebbero favoriti dalla mobilità della maschera.

Eccolo nel prologo, seguito dal suo attore (il Parente)³⁴. Cerca la casa di Agatone, che lo aiuterà a uscire dalla brutta situazione nella quale si è cacciato. Ha bisogno di un sostituto che difenda la sua causa, e Agatone è la riserva ideale, tenuto conto del suo aspetto femminile oltre che della sua retorica raffinata. Il fatto che Agatone assuma qui il ruolo che negli *Acarnesi* era il suo (in quanto era proprio Euripide che negli *Acarnesi* soccorreva Diceopoli), non fa che sottolineare la sua trasformazione: qualcun altro ha preso il suo posto di poeta tragico, amministratore del travestimento e maestro dell'illusione, poiché lui stesso si trova al posto del poeta comico. L'apparizione del giovane poeta, *in performance*³⁵ (vv. 101-109), accresce il contrasto tra il carattere paracomico³⁶ del personaggio Euripide e il carattere paratragico del personaggio Agatone: egli compone un canto per un coro di fanciulle, interpretando successivamente il ruolo della coreuta e quello del coro. Per di più, è caratterizzato da un'ambivalenza sessuale sconvolgente, che colpisce i sensi e suscita le reazioni più svariate in coloro che gli stanno vicini. Di fatto, è un nuovo Dioniso. E il Parente lo sottolinea, attraverso una puntuale parodia verbale degli *Edoni* di Eschilo, dove il dio aveva probabilmente un ruolo importante (vv. 134-37, cf. Aesch. fr. 61 Radt). Per difendersi dalle aggressioni del vecchio Parente, Agatone enuncia allora dei propositi incoerenti sulla sua arte³⁷, che definisce *mimesis*. Secondo lui, il buon poeta deve allo stesso tempo farsi donna (attraverso il costume e i comportamenti) se vuole comporre un dramma femminile³⁸, e non può che essere femminile se vuole creare belle cose (vv.

³⁴ Il carattere tutto metateatrale dell'azione delle *Tesmoforiazuse* è stato analizzato in modo approfondito da BONANNO (1987).

³⁵ Basandosi sugli scoli, la maggior parte dei commentatori ritiene che Agatone interpreti sulla scena il canto che compone, assumendo sia il ruolo della corifea che quello del coro. Cf. MAZON (1904, 127ss.); RUSSO (1984², 71).

³⁶ Ci rifacciamo alla nozione di paracommedia definita da JOUANNA (1996, 175s.) come parodia della commedia da parte della commedia stessa.

³⁷ Cf., in particolare, i vv. 149-56: «è necessario infatti che l'uomo poeta assuma / modi adatti ai drammi che vuol comporre. / Ora, se uno compone drammi femminili, / il suo corpo deve partecipare dei modi femminili [...] Se invece uno compone drammi maschili, nel suo corpo / c'è l'occorrente; ciò che non possediamo, / l'imitazione lo procaccia», con i vv. 159-67: «del resto è indegno dell'arte vedere un poeta / rozzo e peloso; considera / il celebre Ibico, Anacreonte di Teo / ed Alceo, i quali diedero sapore all'armonia: / portavano la mitra e ondeggiavano alla maniera degli Ioni. / E Frinico – hai sentito parlare di lui – / era bello e si vestiva bene. / Per questo erano belli anche i suoi drammi: / infatti è necessario comporre in modo conforme alla propria natura» (traduzione nostra).

³⁸ Si veda in particolare il v. 148, dove Agatone afferma: «Io porto l'abito adeguato al mio proposito» (ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνῶμη φορῶ), per difendere la sua scelta di trasformarsi, attraverso il travestimento, nel personaggio femminile che egli sta interpretando sulla scena.

146-67)³⁹. La femminilità del poeta è dunque quella dell'attore che sta interpretando il suo personaggio di compositore-interprete, e allo stesso tempo, la sua opera non può che imitare la sua natura. La duplicità del discorso di Agatone riflette in effetti la duplicità interna all'arte di Dioniso, divisa in se stessa tra un'anima comica e un'anima tragica: l'illusione che viene prodotta al teatro è forse frutto dell'artificio, come l'attore comico non smette mai di sottolineare, oppure è la conseguenza di una somiglianza naturale tra l'attore e il suo personaggio? Si tratta di due modi opposti di considerare l'interpretazione attoriale, che possono in certi momenti trovare una conciliazione quasi-divina, come nel personaggio di Agatone: la sua ambivalenza naturale⁴⁰ rinvia all'ambivalenza della sua teoria e viceversa.

Con il suo discorso, Agatone fornisce le "istruzioni per l'uso" del travestimento che presta al Parente, difensore volontario di Euripide. Sappiamo che al momento del processo il Parente non seguirà le sue istruzioni, e invece di interpretare la donna, conformemente all'abito color zafferano che indossa, interpreterà Telefo, come il protagonista degli *Acarnesi*, difensore dell'autore perseguitato. Sarà il suo modo di tradire Euripide e di denunciare la loro comune appartenenza all'universo della commedia.

Atto II: Baccanti

Il carattere "metateatrale" delle *Baccanti* è stato messo in luce in molti studi importanti⁴¹. L'invincibile potere di Dioniso, il patrono dell'arte drammatica, significa probabilmente l'invincibile potere del teatro, la sua forza di persuasione, e l'intrigo

³⁹ I due pensieri sono riconducibili all'idea, che li sottende entrambi, di una identità necessaria tra l'apparenza del poeta creatore e i caratteri della sua opera, un'idea che si trova espressa anche nella scena degli *Acarnesi* che descrive la visita di Diceopoli a casa di Euripide (vv. 410-13), e in vari luoghi delle *Rane*. L'analogia tra questi luoghi è stata evidenziata tra gli altri da ARRIGHETTI (1987, 152ss.); essa potrebbe riposare su un'evocazione comica delle origini della tragedia, quando il poeta era anche attore e interpretava il ruolo del protagonista, un ricordo che Agatone con la sua *performance* ha probabilmente contribuito ad attualizzare.

⁴⁰ La femminilità e la bellezza di Agatone, quale Aristofane lo rappresenta, riproducono con ogni probabilità i caratteri del personaggio storico, quale è possibile dedurre dalle fonti in nostro possesso. Sul punto LÉVÊQUE (1955, cap. II, 35-53).

⁴¹ Si rimanda in particolare a SEGAL (1997²); FOLEY (1980); AUGER (1983); VERNANT – VIDAL-NAQUET (1986, 237-70); BIERL (1991).

orchestrato dal dio ne fornisce una dimostrazione⁴². D'altra parte, la possibilità che la dimensione autoriflessiva di questa tragedia debba essere situata nell'ambito di una risposta alle *Tesmoforiazuse* non è mai stata veramente considerata, anche se un editore del testo come Di Benedetto non esita ad ammetterla a proposito di certi passaggi, come la scena del travestimento di Penteo⁴³. I filologi si interessano piuttosto allo statuto "bastardo" di una tragedia che deroga alle leggi del genere, per via dei suoi elementi satirici e comici⁴⁴. In tale quadro, la scena di Cadmo e Tiresia e quella del travestimento di Penteo sono un oggetto privilegiato di studio.

Eppure, il Dioniso delle *Baccanti* sembra proprio rispondere all'Euripide delle *Tesmoforiazuse*. Nella sua commedia, Aristofane aveva in effetti suggerito che Euripide non poteva più essere contato nel numero dei poeti tragici, poiché aveva cambiato natura, e che a partire da quel momento era meglio contarlo tra i suoi colleghi, i poeti comici. Non solo, per rendere la sua caricatura ancora più efficace, gli aveva opposto un Agatone scintillante, bello e doppio come il dio del teatro, nel ruolo del salvatore generoso che solo avrebbe potuto farlo uscire dalla sua situazione disperata. La risposta di Euripide non si presta ad equivoci: egli riconcilia la polarizzazione instaurata da Aristofane tra la propria rappresentazione come poeta comico e quella che fa di Agatone un novello Dioniso, costruendo la sua tragedia attorno alla figura onnipotente del solo e unico Dioniso, il suo, ritornato sulla scena, ancora una volta, per affermare il potere della sua arte, un'arte superiore che oltrepassa i due generi e al contempo li ingloba (il dio fa tutto, la tragedia come la commedia, Penteo come Cadmo e Tiresia, le Tebane come le Lidie). Il vero dio è lui, non certo l'Agatone delle *Tesmoforiazuse*, e Euripide non ha bisogno di avvocati che difendano la sua innocenza, poiché il suo dio lo difende perfettamente con la sua arte, doppia come quella del suo autore. Attraverso queste riattualizzazioni conflittuali, certe caratteristiche del dio, al centro delle rappresentazioni mitiche, possono esprimersi diversamente, per mezzo del teatro. Un Dioniso nuovo risponde all'altro⁴⁵, per mostrare in che modo l'autore del dramma intende interpretare la duplicità che è al cuore del suo teatro. Così, se

⁴² Vedi SEGAL (1997²) che sottolinea le influenze gorgiane della tragedia.

⁴³ DI BENEDETTO (2004, 41, 140).

⁴⁴ Per l'accostamento con il dramma satiresco si veda SANSONE (1978). Per l'analisi degli "elementi comici" si rimanda a SEIDENSTICKER (1978) e SEGAL (1997², 254ss.), i quali vedono in essi il segno di una trasformazione del genere tragico, o, in alternativa, il riflesso della natura ambivalente di Dioniso, che abolisce i limiti tra i generi. Per una messa a punto critica del dibattito in materia si rimanda a BASTA DONZELLI (2006).

⁴⁵ Punto di vista opposto in RIU (1999, 53-55).

L'ambivalenza di Agatone dipendeva dalla contraddizione irriducibile tra arte e natura che caratterizzava la sua caricatura come improvvisatore, l'ambivalenza del Dioniso euripideo si iscrive nella natura stessa del dio, che ingloba tutte le differenze. Dioniso non deve ricorrere al travestimento per trasformarsi, perché può essere ciò che vuole, naturalmente (vv. 54s.: ὄν οὐνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάξας ἔχω μορφὴν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν, «è per questo che ho preso un aspetto mortale e la mia forma divina l'ho cambiata in natura d'uomo»)⁴⁶. Questo perché, secondo il suo punto di vista, l'aspetto e la natura sono una sola e medesima cosa⁴⁷, l'ambivalenza estetica essendo solo un aspetto particolare della sua duplicità naturale. Per questo motivo, nelle *Baccanti*, la *mimesis* non si trova dal lato del poeta-*performer*, come nella caricatura di Agatone, ma dal lato dei personaggi che il dio regista manipola a suo piacimento. Se Agatone ricorre alla *mimesis* per assomigliare al suo personaggio, Dioniso, invece, crea un personaggio che gli assomiglia, un uomo dall'aspetto di donna (vv. 821-35) – rinvio in proposito alla definizione che il coro dà di Penteo nel quarto stasimo: τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολῶ, «colui che si addobba in veste femminile» (v. 980), utilizzando un qualificativo, γυναικόμιμος, che si riferisce molto probabilmente al carattere comico del travestimento⁴⁸. Così, se l'Agatone dionisiaco di Aristofane prende come modello il suo personaggio, rendendosi in tal modo ridicolo, il Dioniso di Euripide crea un personaggio ridicolo, di cui è il modello irraggiungibile⁴⁹.

⁴⁶ I due versi sono stati spesso giudicati come una ripetizione e un pleonasmo, e per questo corretti. Cf. DODDS (1960², *ad l.*). In effetti, Dioniso si trasforma a suo piacimento in ciò che vuole, conformando sia il suo aspetto che la sua natura profonda ai personaggi che decide di incarnare.

⁴⁷ Sul punto cf. AUGER (1983, 58).

⁴⁸ Come sottolinea VELOSO (2004, 741s.), il termine γυναικόμιμος si riferisce qui al vestito e non a Penteo, contrariamente a quanto sembrano suggerire le traduzioni correnti («se travestissant d'une robe de femme» [Grégoire], «woman-aping» [Else], «woman-dressed» [Sörborm]). Difatti, l'aggettivo mette l'accento sullo strumento di un'imitazione (*mimos* > *mimeisthai*) il cui oggetto è la donna. Si tratta probabilmente di un travestimento come quelli utilizzati dagli attori al teatro (comici in particolare).

⁴⁹ Per questo punto si rimanda a AUGER (1983, 69s.), che mostra come, una volta travestito, Penteo assomiglia sia alle donne della sua famiglia che a Dioniso stesso. La studiosa sottolinea che Penteo è presentato come doppio del dio non solo visualmente ma anche dal punto di vista del rito rappresentato, lo *sparagmòs*, dove Dioniso può essere la vittima (in proposito, cf. DARAKI [1980, 131-57] e DETIENNE [1998², 161ss.]), oltre che attraverso il suo accostamento, particolarmente insistente a partire dall'episodio del travestimento, con l'animale (cf. WINNINGTON-INGRAM [1997², 80]) e con il bambino (cf. DARAKI [1980, 151]).

La novità del dio del teatro rispetto alla sua cattiva caricatura si manifesta con maggiore evidenza nella relazione che egli intrattiene con il suo mestiere di drammaturgo. Se Agatone interviene sulla scena solo per definire il campo della sua arte e prestare il suo travestimento, limitandosi a conservare la funzione del protettore della tragedia, come un dio distante e lontano, Dioniso, al contrario, diventa regista, iniziato ai misteri del dio e dio egli stesso. Il primo affida il suo travestimento con il ruolo del regista ad Euripide, "il poeta comico", che seguirà il protagonista dell'intrigo (il Parente) da dietro le quinte, mentre il secondo assume il ruolo del regista e resta accanto al suo personaggio fino alla fine. Le differenze che ho appena sottolineate tra la messinscena del Parente da parte di Agatone (che si sottrae) e la messinscena di Penteo da parte di Dioniso, hanno delle conseguenze importanti sui comportamenti dei due personaggi nel corso degli intrighi di cui diventano protagonisti. L'autonomia del Parente nei confronti del suo regista è grande: egli si propone di difendere la causa di Euripide all'assemblea, e al momento di prendere la parola davanti alle altre donne, preferisce interpretare Telefo; insomma, invece di comportarsi da donna, conformandosi al travestimento di Agatone che indossa, si comporta come il protagonista degli *Acarnesi*, Diceopoli, che parodia Telefo⁵⁰. La paracommedia prende così il posto della paratragedia, e il carattere paracomico del personaggio Euripide viene finalmente svelato (cf. il paragrafo precedente)⁵¹. Penteo, al contrario, è spinto ad andare sulla montagna da Dioniso, e diventa una facile preda delle Menadi contro tutte le sue aspettative. L'autonomia del Parente è in effetti opposta alla dipendenza di Penteo nei confronti di Dioniso. Così il Parente, nella sua qualità di attore comico, compie perfettamente il destino comico di Euripide, di cui Aristofane ha fatto l'*alter ego* di se stesso, mentre invece Penteo, nella sua qualità di personaggio tragico, compie

⁵⁰ Per un'analisi dei rapporti intertestuali tra le *Tesmoforiazuse* e gli *Acarnesi*, in particolare attraverso la parodia del *Telefo* euripideo, si rinvia a JOUANNA (1996); SAETTA COTTONE (2004); PLATTER (2007, cap. 5).

⁵¹ Le considerazioni che sviluppo qui riguardano la prima parte della commedia, quella che si conclude con la parabasi, e non possono essere estese alla seconda parte della commedia, dove Euripide assumerà pienamente il ruolo del regista tragico, cercando di dirigere le interpretazioni dei ruoli di Elena e di Andromeda, nei quali il Parente si troverà impegnato. Un'analisi supplementare meriterebbe lo studio della relazione tra la prima parte della commedia, che si basa sulla paracommedia (il cui modello, come ho cercato di mostrare nelle pagine precedenti, si trova negli *Acarnesi*), e la seconda parte della commedia, che si basa sulla paratragedia (con le parodie successive di *Palamede*, *Elena* e *Andromeda*, per cui si rinvia ancora a BONANNO [1987]).

perfettamente il destino tragico di Dioniso, il cui riconoscimento deve passare attraverso la mancanza di riconoscimento di un oppositore.

In tale quadro, il percorso compiuto da Penteo, che comincia il suo viaggio come aspirante spettatore di depravazione⁵², e finisce per essere trasformato in vittima incosciente di questo stesso spettacolo, risponde direttamente alle *Tesmoforiazuse*. Il processo contro Euripide, il "poeta comico", aveva origine proprio nel contenuto del suo insegnamento: le donne sono delle puttane. E la figura dello spettatore pervertito dal suo teatro era proprio al centro dell'accusa lanciata contro di lui dalle donne, all'assemblea (vv. 395-99). Nella risposta, l'oppositore del dio di Euripide diventa uno spettatore ossessionato dalla depravazione femminile, che vede Afrodite laddove si nasconde Dioniso (vv. 222-25, 233-38, 457-59, 684-88, 957s., 1060), e non capisce nulla della natura doppia di questa nuova divinità, allo stesso tempo tragica e comica. Per questo, prima di essere sacrificato, egli è trasformato in oggetto di ridicolo. In effetti, egli diventa protagonista di tragedia attraverso la commedia. L'errore di interpretazione del re svela l'errore di interpretazione di Aristofane. Il teatro di Euripide al quale il rito iniziatico si propone di rendere giustizia non fa parte dell'universo di Afrodite, né di quello della commedia, ma dell'universo del Dioniso al contempo unico e doppio. Il dio nuovo otteneva in tal modo il suo giusto riconoscimento, e con lui il suo autore, e la cattiva caricatura di Aristofane veniva smentita.

Atto III: Rane

Ma Aristofane non è d'accordo con la posizione espressa nelle *Baccanti*, e lo dice chiaramente nelle *Rane*, per riaffermare il punto di vista delle *Tesmoforiazuse*, e cacciare definitivamente Euripide dall'Olimpo della tragedia. E difatti è proprio contro Euripide che scrive le *Rane*, anche se, introducendo nel prologo un Dioniso pazzo di Euripide, cerca di farci credere il contrario. Le contraddizioni che, secondo la critica, caratterizzano questa commedia non sono delle vere contraddizioni. La prima di esse riguarda l'esito arbitrario dell'intrigo: se Dioniso scende negli Inferi per recuperare

⁵² Numerosi sono gli studi e le osservazioni sull'importanza del tema della visione nella trama delle *Baccanti*. Si veda in particolare: SEGAL (1997²); AUGER (1983); TASINATO (2003); RIZZINI (2007).

Euripide che è appena morto, perché alla fine egli lascia Euripide tra i morti, e ritorna con Eschilo?⁵³ Cercherò di abbozzare rapidamente le mie ipotesi sull'argomento.

Credo che la prima parte della commedia, fino alla parabasi, si proponga di costruire un Dioniso comico contro il Dioniso tragico delle *Baccanti*, nel quadro di uno schema iniziatico che risponde allo schema iniziatico delle *Baccanti* (ciò spiega il fatto che le analogie lessicali e tematiche che uniscono i due drammi siano concentrate nella prima parte della commedia)⁵⁴. Così, i giochi di travestimento di Dioniso parodiano il mito del riconoscimento del dio quale Euripide lo racconta nella sua tragedia. Non credo dunque che vi siano delle contraddizioni tra il tema della prima parte della commedia (la ricerca di Euripide da parte di Dioniso) e il conflitto poetico che oppone Euripide ed Eschilo, nella seconda parte. L'oggetto polemico delle due parti della commedia è sempre lo stesso: Euripide, l'autore delle *Baccanti*.

Come il testo indica chiaramente (vv. 759-86), il conflitto poetico è stato voluto da Euripide, che aspira al trono della tragedia. La rappresentazione di Euripide nell'Ade come un poeta ossessionato dal proprio riconoscimento personale non fa che confermare il carattere polemico di questa commedia che risponde alle *Baccanti* (secondo la lettura che ho appena esposto). Il giudizio finale, con la scelta di Eschilo e l'espulsione di Euripide, è assolutamente coerente con il resto della commedia che parodiando le *Baccanti* si propone di cacciar via Euripide dall'universo della tragedia. Si tratta di un colpo *post mortem* e allo stesso tempo di una conferma delle *Tesmoforiazuse*.

Di fatto, il Dioniso di Aristofane pone anche lui la questione della sua alterità, ma in modo molto diverso rispetto a quello di Euripide. Se cambia, non è per realizzare un intrigo scritto in anticipo, al fine di ottenere un giusto riconoscimento. Da un lato, le sue capacità di previsione sono di gran lunga inferiori rispetto a quelle del suo omologo tragico. Dall'altro, le motivazioni della sua azione sono apparentemente molto più prosaiche: egli ama appassionatamente Euripide, morto da poco, e vuole ricondurlo alla vita, affinché la città abbia il suo poeta, tanto più che altri valorosi poeti sono morti o hanno disertato Atene (vv. 66-86). La sua prima metamorfosi è, in effetti, subordinata alla realizzazione di questo desiderio quasi sessuale: per raggiungere gli Inferi valorosamente si è messo, letteralmente, nella pelle di Eracle, e intende seguire le sue tracce, come un *habitué* dell'aldilà. Egli si reca dunque a casa di Eracle, affinché il dio gli indichi il cammino. In tale contesto, il vocabolario della *mimesis* fa nuovamente

⁵³ Sulle incongruenze comiche nella commedia aristofanea, si veda SÜSS (1954).

⁵⁴ Si rinvia in proposito a CORBATO (1990) e a TASINATO (2003).

la sua apparizione. Difatti, è col termine *mimesis* che Dioniso spiega il suo travestimento ad Eracle, come già Agatone. Ma questa volta, l'interlocutore del dio è anche il modello del travestimento oggetto del discorso (vv. 108-15):

ἀλλ' ὄνπερ ἔνεκα τήνδε τὴν σκευὴν ἔχων
ἦλθον κατὰ σὴν μίμησιν ἵνα μοι τοὺς ξένους
τοὺς σοὺς φράσειας, εἰ δεοίμην, οἷσι σὺ
ἔχῳ τόθ' ἠνίκ' ἦλθες ἐπὶ τὸν Κέρβερον,
τούτους φράσον μοι, λιμένας, ἀρτοπάλια,
πορνεῖ', ἀναπαύλας, ἐκτροπάς, κρήνας, ὁδοὺς,
πόλεις, διαίτας, πανδοκευτρίας, ὅπου
κόρεις ὀλίγιστοι.

Dion. Ascolta dunque perché sono qui in questa tenuta, travestito a tua immagine. Dovresti dirmi, nel caso che io ne abbia bisogno, chi furono i tuoi ospiti quando sei andato a prendere Cerbero; e indicarmi anche i porti, i fornai, i bordelli, le soste, i bivi, le fontane, le strade, le città, gli alloggi, le ostesse – dove ci sono meno cimici.

Τήνδε τὴν σκευὴν ἔχων... κατὰ σὴν μίμησιν, «in questa tenuta [...] travestito a tua immagine»: la preposizione *κατὰ* con l'accusativo esprime qui la conformità e l'adeguamento del travestimento (*σκευή*), che "imita" il modello indicato dal pronome personale (*σὴν*): «di te»; cf. Dover [1993, *ad l.*]). La causa mimetica del travestimento è a sua volta ricondotta ad una storia conosciuta, quella del viaggio agli Inferi compiuto da Eracle per rapire Cerbero. Il travestimento e la visita da Eracle hanno, dunque, una sola e unica ragione: Eracle è allo stesso tempo il modello e il precedente, ai quali Dioniso desidera conformarsi (cf. Del Corno [1985, *ad l.*]), come un attore tragico, che imita un personaggio in seno ad un intrigo conosciuto in anticipo. Sottolineo, *en passant*, l'importanza del vocabolario della via e dell'iniziazione, probabilmente di ispirazione pitagorica, che caratterizza il linguaggio di Eracle, nei versi che seguono immediatamente quelli che abbiamo appena letto⁵⁵. Il carattere eminentemente poetico dell'iniziazione alla quale Dioniso si prepara è dunque affermato, ancora prima che egli incontri gli Iniziati, dopo la traversata della palude. Ma torniamo al testo. Arrivato alle porte degli Inferi con lo schiavo Xantia, Dioniso incontra il coro principale della commedia, composto da coloro che, in vita, sono stati iniziati ai misteri di Eleusi (vv. 154-63). Il coro celebra Demetra in un canto, riferendosi al contempo al suo ruolo drammatico⁵⁶ come gruppo di Iniziati e alla sua funzione teatrale come coro di

⁵⁵ Sul punto, si veda RASHED (2009, par. 3: *Les Grenouilles et le Phédon*).

⁵⁶ Il coro riproduce probabilmente degli elementi importanti del rito, come l'invocazione a Iacco, il dio che durante la celebrazione dei Misteri veniva trasportato dal suo santuario ad Atene fino ad Eleusi. Sul punto, DOVER (1993, 55ss.).

commedia⁵⁷. Ed è molto probabilmente a partire dalla sua funzione di coro che enuncia cinque versi, di un'importanza strategica, credo, per comprendere il senso del percorso iniziatico al quale Dioniso sarà sottomesso prima di penetrare nell'aldilà (vv. 389-93):

καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἰ-
πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ
τῆς σῆς ἐορτῆς ἀξίως
παίσαντα καὶ σκώψαντα νι-
κήσαντα ταινιοῦσθαι.

E che io dica molte cose ridicole e molte altre serie, e che dopo le risa e le beffe dovute alla tua festa io sia coronato vittorioso.

Molte ipotesi sono state fatte per spiegare la relazione che il coro stabilisce qui tra γέλοια e σπουδαῖα, παίζειν⁵⁸ e σκώπτειν. Dover, nell'introduzione del suo commento, sottolinea come tale affermazione potrebbe adattarsi a qualsiasi coro comico⁵⁹. Credo invece che essa annunci molto precisamente il comportamento di Dioniso nelle scene seguenti, e al contempo risponda alle *Baccanti*: la miscela di serio e di faceto che è presa in considerazione qui si oppone alla miscela di comico e di tragico che il regista delle *Baccanti* amministra sapientemente al fine di vendicarsi del suo detrattore. La chiave si trova ai vv. 522s.:

ἐπίσχες, οὔτος, οὐ τί που σπουδὴν ποεῖ,
ὅτιή σε παίζων Ἡρακλέα νεσκεύασα;

Ehi tu, fermati. Non l'avrai presa sul serio? L'ho fatto per ridere, di camuffarti da Eracle. Smetti di fare lo scemo.

La replica si riferisce alla scena che si è appena svolta. Se in un primo tempo Dioniso aveva costretto Xantia ad indossare il suo travestimento da Eracle, adesso vuole recuperarlo: gli aveva lasciato la sua parte, quando Eaco lo aveva aggredito con un fiume di insulti; ma la situazione è cambiata, poiché Eaco è andato via e un servo di

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ La nozione del παίζειν domina tutto il canto, e deve essere collegata sia al ruolo drammatico del coro che alla sua funzione teatrale. Cf. DOVER (1993, 58-59).

⁵⁹ Come sottolinea DOVER (1993), l'opposizione tra serio e faceto, *geloion* e *spudaion*, trova riscontro in altri luoghi della letteratura greca (senz'altro frequente in Platone), e, d'altronde, la rivendicazione di saper prodigare insegnamenti utili alla città è ricorrente nella commedia aristofanea, in particolare nella bocca del coro (cf. *Rane* v. 686, *Acarnesi* vv. 656-58).

Plutone è apparso per invitare Xantia divenuto Eracle ad un banchetto copioso. Per questo Dioniso pretende adesso di riappropriarsi del suo travestimento.

Nei versi in questione, l'espressione σπουδὴν ποεῖ si oppone chiaramente al participio παίζων e al contempo i due termini sono associati, come nella canzone del coro. Il participio παίζων è a sua volta legato all'aoristo ἐνεσκεύασα, che indica il travestimento.

Lo σπουδὴν ποεῖ si riferisce all'interpretazione magistrale della parte di Eracle in cui Xantia si è appena prodotto per approfittare del banchetto al quale è stato invitato; il παίζων, invece, precisa il senso dell'aoristo ἐνεσκεύασα: è per ridere che Dioniso ha affidato il suo travestimento a Xantia. Per questo egli può pretendere che gli sia restituito nuovamente. L'opposizione, al cuore dei due versi, tra serio e faceto rinvia, con ogni evidenza, all'opposizione tra due modi diversi di interpretare una parte al teatro, grazie al travestimento. Due modi inconciliabili, rievocati dal coro, nell'ode e nell'antode che commentano gli scambi di travestimento tra Dioniso e Xantia (vv. 534-48a; 589-604b): il primo consiste nell'assumere pienamente il travestimento, il secondo nell'assumerlo solo a metà, attraverso degli slittamenti continui dal personaggio, legato al travestimento, al ruolo teatrale, che appartiene all'attore indipendente. L'indipendenza dell'attore comico nei confronti del travestimento e del personaggio colloca la commedia in una posizione di exteriorità rispetto alla tragedia, e fa la sua superiorità. Di questa superiorità l'attore è totalmente responsabile, liberato dall'autore e dal regista⁶⁰. Ed eccoci nuovamente confrontati alla dialettica tra l'interpretazione dell'attore tragico e quella dell'attore comico, che Agatone era riuscito a conciliare così bene nel suo personaggio ambivalente e contraddittorio. Combinando i due elementi opposti in una risposta riflessiva e parodica, Aristofane riesce ancora una volta a produrre il riso e a prendere in giro il suo rivale, Euripide. Il miscuglio di serio e di faceto che il Dioniso delle *Rane* propone agli spettatori, nel suo ruolo di attore protagonista, risponde al miscuglio di commedia e di tragedia che il regista delle *Baccanti* somministra ai personaggi del suo intrigo. Il mago non è l'autore onnipotente, che realizza la sceneggiatura del suo riconoscimento producendo la tragedia attraverso la commedia, ma l'attore protagonista, che gioca con la sua alterità rispetto all'attore tragico per riuscire a dominare l'intrigo. Ciò equivale a dire che la questione del suo riconoscimento passa in secondo piano di fronte ai suoi desideri capricciosi e

⁶⁰ L'importanza del πρωταγωνιστής, l'attore protagonista, nella drammaturgia aristofanea, e il suo rapporto con le forme del teatro non scritto (o d'improvvisazione) all'origine della commedia antica è stata messa in evidenza da LANZA in molti studi importanti (ad es.: 1988; 1997, 192-94).

fantasiosi. Eccolo re della scena, di una scena mobile, imprevedibile e piena di sorprese, ma di cui finisce sempre e malgrado tutto per mantenere il controllo. In realtà, Dioniso non inventa l'intrigo, lo affronta. E in questo combattimento accetta tutto, cambiando travestimento e avviso secondo le circostanze⁶¹. Per questo il supplizio che subisce per dimostrare che è un dio consiste nel dover restare immobile, mentre Eaco lo riempie di botte. Seguendo una legge del 'contrappasso' *ante litteram* egli è costretto, per una volta, a resistere al bisogno incontenibile di muoversi, di cambiare, di evadere da se stesso. Questo è il prezzo che deve pagare per poter essere ammesso negli Inferi, dove spera di ottenere il suo bene. Così, l'iniziazione di Dioniso⁶² risponde a quella di Penteo, come quella del protagonista di commedia risponde a quella del protagonista di tragedia, e come le *Rane* rispondono alle *Baccanti*. Lo scopo dichiarato dell'una è la realizzazione del "piano" dell'attore comico, mentre l'altra si propone di condurre al riconoscimento del dio regista. In entrambi i casi, il rito conduce, riflessivamente, ad una conoscenza più vera della tragedia euripidea, e nello stesso tempo risolve praticamente il conflitto al cuore dei due intrighi.

Così, il conflitto tra l'intrigo mitico, quale Dioniso lo aveva immaginato all'inizio del suo viaggio (Eracle che scende negli Inferi per rapire Cerbero = Euripide), e la realtà del mito che si materializza sulla scena comica (le apparizioni da incubo durante il viaggio, un Euripide ossessionato dal suo riconoscimento) rinvia al conflitto, al cuore dell'intrigo delle *Baccanti*, tra l'interpretazione del menadismo data da Penteo sin dall'inizio della tragedia e la realtà del rito celebrato sulla montagna. Il Dioniso protagonista comico riesce a risolvere questo conflitto cambiando travestimento e

⁶¹ Secondo HABASH (2002), il Dioniso delle *Rane* è proprio il dio del teatro, ed è in quanto tale che nel corso dell'azione egli assume tutte le funzioni possibili come partecipante alla sua festa: eroe comico, coreuta, spettatore, giudice e patrono della tragedia alle feste Lenee. La studiosa ritiene che in tal modo il personaggio di Dioniso conferisca unità ad una commedia apparentemente disorganica, e che attraverso di lui Aristofane affermi la sua poetica. Secondo il punto di vista che cerco di difendere qui, i cambiamenti di funzione del personaggio di Dioniso potrebbero anch'essi essere spiegati col progetto di mantenere il dio nel suo ruolo principale di protagonista (che questo ruolo corrisponda effettivamente alla distribuzione delle parti tra gli attori, come è verosimile che avvenga nella prima sezione della commedia, dove il dio era interpretato dall'attore protagonista, o che si debba piuttosto pensare ad un protagonismo "morale", come quello assunto dal personaggio di Dioniso, diventato giudice dell'agone poetico, nella seconda parte della commedia).

⁶² Per lo studio degli elementi rituali presenti nella prima parte della commedia si rinvia a LADA-RICHARDS (1999, cap. 2).

pensiero per restare re della scena. Così egli afferma la sua natura al contempo comica e parodica, fatta di γέλοιοι and di σπουδαῖον, e finisce per scegliere Eschilo.

C.N.R.S. - *Université de Paris IV*

ROSSELLA SAETTA COTTONE
rossella.sc@free.fr

riferimenti bibliografici

ANDRISANO 1997-2000

A.M. Andrisano, *Ar. Eq. 37ss. (Una preghiera al pubblico)*, «Museum Criticum» XXXII-XXXIII 81-92.

ARRIGHETTI 1987

G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa.

AUGER 1983

D. Auger, *Le jeu de Dionysos. Déguisements et métamorphoses dans les Bacchantes d'Euripide*, «Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie» I 57-80.

AUSTIN – OLSON 2004

C. Austin – S.D. Olson (eds.), *Aristophanes. Thesmophoriazuseae*, Oxford.

BAKOLA 2008

E. Bakola, *The Drunk, the Reformer and the Teacher: agonistic poetics and the construction of persona in the comic poets of the fifth century*, «Cambridge Classical Journal» LIV 1-29.

BASTA DONZELLI 2000

G. Basta Donzelli, *Euripide tra commedia e tragedia*, in M. Cannatà Fera – S. Grandolini (a cura di), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G.A. Privitera*, Napoli, 63-69.

BASTA DONZELLI 2006

G. Basta Donzelli, *Il riso amaro di Dioniso. Euripide, Baccanti, 170-369*, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *Kômôidotragôidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, 1-17.

BIERL 1991

A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*, Tübingen.

BILES 2002

Z.P. Biles, *Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes*, «AJPh» CXXIII 169-204.

BOLLACK 2001

J. Bollack, *Poésie contre poésie*, Paris.

BOLLACK 2006

J. Bollack, *Dionysos et la tragédie*, Paris.

BOLLACK – BOLLACK 2005

J. Bollack – M. Bollack (éds.), *Euripide. Les Bacchantes*, Paris.

BONANNO 1987

M.G. Bonanno, *Paratragodia in Aristofane*, «Dioniso» LVII 135-67.

BOWIE 1993

A.M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.

CALAME 1989

C. Calame, *Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la Comédie Ancienne*, «Revue de l'histoire des religions» CCVI/4 357-76.

CALAME 2004

C. Calame, *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*, «Études de lettres» IV.

CANTARELLA 1974

R. Cantarella, *Dioniso fra Baccanti e Rane*, in J.L. Heller (ed.), *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in honour of A. Turyn*, Urbana-Chicago-Londres, 291-303.

CARRIÈRE 1966

J. Carrière, *Sur le message des Bacchantes*, «AC» XXXV/1 118-39.

CORBATO 1990

C. Corbato, *Dalle Baccanti euripidee alle Rane di Aristofane*, «Paideia» XLV 45-50.

DARAKI 1980

M. Daraki, *Aspects du sacrifice dionysiaque*, «Revue de l'Histoire des Religions» CXCVII 131-57.

DEL CORNO 1985

D. Del Corno (a cura di), *Aristofane. Le Rane*, Milano.

DETIENNE 1998²

M. Detienne, *Dionysos mis à mort (1977)*, Paris.

DI BENEDETTO 2004

V. Di Benedetto (a cura di), *Euripide. Le Baccanti*, Milano.

DIGGLE 1994

J. Diggle (ed.), *Euripidis Fabulae III*, Oxford.

DODDS 1960²

E.R. Dodds (ed.), *Euripides. Bacchae* (1944), Oxford.

DOVER 1993

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

FOLEY 1980

H. Foley, *The Masque of Dionysos*, «TAPhA» CX 107-33.

GENTILI 1989²

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica* (1984), Roma-Bari.

HABASH 2002

M. Habash, *Dionysos' Roles in Aristophanes' Frogs*, «Mnemosyne» LV/1 1-17.

HALLIWELL 1980

S. Halliwell, *Aristophanes' Apprenticeship*, «CQ» XXX 33-45.

HEATH 1990

M. Heath, *Aristophanes and Some of His Rivals*, «G&R» XXXVII 143-58.

HUBBARD 1991

Th. Hubbard, *The Mask of Comedy. Aristophanes and the intertextual Parabasis*, Ithaca-Londres.

IMPERIO 2004

O. Imperio, *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari.

JOUANNA 1996

J. Jouanna, *Structures scéniques et personnages: essai de comparaison entre les Acharniens et les Thesmophories*, in P. Thiery – M. Menu (éds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse mars 1994, Bari, 253-68.

JOUANNA 1998

J. Jouanna, *Le sourire des Tragiques grecs*, in M. Trédé – Ph. Hoffmann (éds.), *Le rire des Grecs*, Paris, 161-76.

KNOX 1979

B. Knox, *Euripidean comedy*, in *Word and Action*, Baltimore-Londres, 150-274.

KYRIAKIDI 2007

N. Kyriakidi, *Aristophanes und Eupolis: zur Geschichte einer dichterischen Rivalität*, Berlin-New York.

LADA-RICHARDS 1999

I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford.

LANZA 1988

D. Lanza, *Lo spazio scenico dell'attore comico*, in L. de Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di studio, Trento 28-30 marzo, Firenze, 179-91.

LANZA 1997

D. Lanza, *Lo Stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino.

LÉVÊQUE 1955

P. Lévêque, *Agathon*, Paris.

LUPPE 2000

W. Luppe, *The Rivalry between Aristophanes and Kratinos*, in D. Harvey – J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies on Athenian Old Comedy*, London, 15-20.

MASTROMARCO 1979

G. Mastromarco, *L'esordio segreto di Aristofane*, «QS» X 153-96.

MAZON 1904

P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris.

MEDDA – MIRTO – PATTONI 2006

E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *Kômôidotragôidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa.

MUREDDU – NIEDDU – NOVELLI 2010

P. Mureddu – G.F. Nieddu – S. Novelli, *Tragico e comico nel dramma attico e oltre: intersezioni e sviluppi parateatrali*, Amsterdam.

NAGY 1990

G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore-London.

NAGY 1994

G. Nagy, *Le Meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque* (1979), Paris.

PLATTER 2007

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

RASHED 2009

M. Rashed, *Aristophane et les Socrate du Phédon*, «Oxford Studies in Ancient Philosophy» XXXVI 107-36.

RIU 1999

X. Riu, *Dionysism and Comedy*, Lanham.

RIZZINI 2007

I. Rizzini, *Le Baccanti o l'ossessione della visione*, in A. Beltrametti (a cura di), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, memorie, spettacoli*, Como-Pavia, 107-62.

ROSEN 1988

R. Rosen, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta.

ROSEN 2000

R. Rosen, *Cratinus' Pytine and the Construction of the Comic Self*, in D. Harvey – J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies on Athenian Old Comedy*, London, 23-29.

RUFFELL 2002

I. Ruffell, *A Total Write-off. Aristophanes, Cratinus, and the Rhetoric of Comic Competition*, «CQ» LII 138-63.

RUSSO 1984²

C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro* (1962), Firenze.

SAETTA COTTONE 2003

R. Saetta Cottone, *Agathon, Euripide et le thème de la mimésis poétique dans les Thesmophories d'Aristophane*, «REG» CXVI/2 445-69.

SAETTA COTTONE 2004

R. Saetta Cottone, *La parodie du Télèphe entre les Acharniens et les Thesmophories. L'échec du Parent*, «Methodos» IV, <http://methodos.revues.org/document160.html>.

SAETTA COTTONE 2005

R. Saetta Cottone, *Euripide, il nemico delle donne. Studio sul tema comico delle Tesmoforiazuse di Aristofane*, «Lexis» XXIII 131-56.

SAETTA COTTONE 2010

R. Saetta Cottone, *Penthée spectateur de tragédie. Les Bacchantes et la réponse aux Thesmophories*, in D. Thouard – Ch. König (éds.), *Qu'est-ce que c'est la philologie?*, *Hommages à Jean Bollack*, Villeneuve d'Ascq, 201-21.

SANSONE 1978

D. Sansone, *The Bacchae as Satyr-Play?*, «ICS» III 40-46.

SEGAL 1997²

Ch. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae* (1982), Princeton.

SEGAL 1995

E. Segal, *'The comic catastrophe': an essay on euripidean comedy*, in *Stage Direction. Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, London, 46-55.

SEIDENSTICKER 1978

B. Seidensticker, *Comic Elements in Euripides' Bacchae*, «AJPh» XCIX 303-20.

SEIDENSTICKER 1982

B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia*, Göttingen.

SIDWELL 1994

K. Sidwell, *Aristophanes' Acharnians and Eupolis*, «C&M» XLV 71-115.

SIDWELL 1995

K. Sidwell, *Poetic rivalry and the caricature of comic poets: Cratinus' Pytine and Aristophanes' Wasps*, «BICS» suppl. LXVI 56-80.

SÜSS 1954

W. Süß, *Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes*, «Rheinisches Museum» LXXXVII 115-59, 229-54, 289-316.

TAMMARO 2006

V. Tammaro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *Kômôidotragôidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pisa, 249-61.

TAPLIN 1986

O. Taplin, *Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis*, «JHS» CVI 163-74.

TAPLIN 1996

O. Taplin, *Comedy and the Tragic*, in M. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford, 188-202 (con la risposta di Gredley).

TASINATO 2003

M. Tasinato, *Sulle tracce d'un antico duello: le Baccanti di Euripide a tenzone con le Rane di Aristofane*, «Simplegadi. Rivista di filosofia interculturale» XXI 3-26.

VELOSO 2004

C.W. Veloso, *Aristóteles Mimético*, São Paulo.

VERNANT – VIDAL-NAQUET 1986

J.P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. II, Paris.

WHITMAN 1964

C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA).

WINNINGTON-INGRAM 1969

R.P. Winnington-Ingram, *Euripides, poetes sophos*, «Arethusa» II 127-42.

WINNINGTON-INGRAM 1997²

R.P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae* (1948), Bristol.

ZANETTO 2006

G. Zanetto, *Tragodia versus trugodia: la rivalità letteraria nella commedia attica*, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *Kômôidotragôidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, 307-25.

ZEITLIN 1980

F. Zeitlin, *The Closet of Masks: Role-playing and Myth-making in the Orestes of Euripides*, «Ramus» IX 51-77.

ZEITLIN 1981

F. Zeitlin, *Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' Thesmophoriazuse*, in H.P. Foley (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, 169-217.