

Le donne, il teatro e il potere politico nelle *Donne all'assemblea* di Aristofane*

Mimesis, change of look (*opsis*) and behavior (*ethos*), allows adopting temporarily a *physis* other than one's own. But, normally, *mimesis* is a purely theatrical technique. In the *Ecclesiazusae*, *mimesis* enters the Assembly. In other words, by playing the male, the women of Aristophanes do theatre in the meeting place and so, in a sense, they change the meeting place into a theatre. What are they looking like during their metatheatrical *coup d'État*?

Le donne si vestono da uomini nelle *Donne all'assemblea*. Loro obiettivo è quello di impadronirsi del potere con un colpo di stato per così dire numerico. Infatti il *nomos* ateniese vietava l'accesso all'Ecclesia a chiunque non avesse una *physis* conforme a quella del cittadino ateniese, cioè quella di un maschio adulto. L'idea comica del dramma presentato da Aristofane alle Lenee del 391 a.C. consiste nel raggirare di questo *nomos* approfittando del *topos* secondo cui il confine fra la *physis* maschile e quella femminile ad Atene era incerto per la decadenza morale degli uomini. Il piano delle congiurate consiste dunque nell'impiego delle tecniche della *mimesis* teatrale per cambiare provvisoriamente la loro *physis* di donne, imitando quella dei maschi. L'Ecclesia è senz'altro aperta all'intero corpo civico, ma la sua capacità di accoglienza è limitata ai primi sei mila cittadini che si presentano¹. Ciò permetterà alle donne che interpretano gli uomini di introdursi in massa nell'Ecclesia prima dell'arrivo di coloro la cui *physis* ne fa i legittimi membri e permette anche di escluderli per numero² e non con la forza come avevano fatto i protagonisti del *Putsch* del 404. Con la maggioranza in questa Ecclesia che, come ogni Ecclesia, è sovrana, le donne potranno poi votare la modifica della legge (*nomos*) che permetterà loro di ritrovare la propria *physis* di donne.

* Una versione differente di questo saggio è stata pubblicata in greco (ORFANOS [1994]). La traduzione italiana è a cura di Leonardo Fiorentini.

¹ HANSEN (1976, 130-34).

² Ar. *Eccl.* 383-88.

In forza di questa nuova legge, il potere ad Atene è legalmente attribuito alle donne³ (Ar. *Eccl.* 455s.):

ἐπιτρέπειν γε τὴν πόλιν
ταύταις.

Appunto di affidare a loro lo stato⁴.

Esse potranno ormai rendere operativo il loro programma che, come avevano detto nel prologo della commedia (vv. 1-284), consiste nell'amministrare la città con lo stesso buon senso di cui danno prova amministrando la casa.

Il tema comico delle *Donne all'assemblea* è quindi la *mimesis*. La *mimesis*, il cambiamento esteriore e di comportamento, che permette di adottare provvisoriamente una *physis* diversa dalla propria, è un processo abituale del teatro. Nella finzione delle *Donne all'assemblea*, la *mimesis* è trasferita nell'Ecclesia. In altre parole, interpretando gli uomini, le donne di Atene fanno teatro nell'Assemblea. Mi occuperò in questa sede delle condizioni sceniche di questo trasferimento: quanti anni hanno le congiurate delle *Donne all'assemblea*? Quanti anni hanno gli uomini che decidono di imitare?

1. *Prima del travestimento*

Come è noto, gli attori e i coreuti del teatro antico sono uomini. Per interpretare il proprio ruolo, essi dovevano dunque avere degli accessori la cui principale funzione era quella di dissimulare la loro reale *physis*, prima di dar inizio alla *mimesis*, fosse essa credibile o meno. Nel caso delle *Donne all'assemblea*, questi accessori nascondono la *physis* maschile degli attori e dei membri del coro comico, attribuendo loro un'apparenza femminile. Prima di esaminare l'età dei finti uomini che votano la ginecocrazia nell'Ecclesia, potrebbe essere utile precisare l'età di queste donne. Cominciamo col descriverle. La commedia si apre con una scena che coinvolge Prassagora e due personaggi femminili che non hanno nome: una vicina e una terza

³ Il colpo di stato è legale, Aristofane sembra insistere su questo punto: tredici su quarantadue occorrenze di *nomos* ("legge" o "costume") si trovano nelle *Donne all'assemblea*, tredici negli *Uccelli* e le sedici restanti nelle altre commedie.

⁴ Le traduzioni delle *Donne all'assemblea* sono di Dario del Corno in VETTA (1989).

donna⁵. L'aspetto di queste ultime sembra conforme, in parte, alla convenzione per cui gli attori comici portavano, oltre ai rigonfiamenti del ventre e delle natiche tipici di ogni attore comico, anche una maschera completamente bianca, quando recitavano un ruolo femminile, per segnalare il genere del personaggio e per distinguerli dai ruoli maschili⁶.

Ho detto "in parte conforme" perché sia la protagonista sia una delle due altre donne hanno un mantello maschile (*himation*), mentre un'altra almeno ha le calzature (*embades*) del marito⁷. Questo abbigliamento delle tre donne è la messa in atto di una decisione presa durante una riunione di congiurate alla festa femminile delle Scire (vv. 18 e 59), il che implica che il tempo della rappresentazione non coincide col tempo drammatico (le Scire erano una festa estiva, mentre le Lenee cadevano nel mese di Gamelione, in gennaio).

Ognuna con un bastone (che è un oggetto tipico dei personaggi maschili) e con una barba posticcia, le tre donne discutono nel corso della scena iniziale su ciò che debbono fare. Il coro che compare progressivamente a partire dal v. 30 partecipa alla discussione⁸. Le donne che lo compongono hanno più o meno lo stesso aspetto delle due donne che parlano con la protagonista.

Tuttavia, l'apparenza di Prassagora stessa non è uguale a quella delle altre donne. L'attore che pronuncia l'ode alla lucerna non ha tutti gli oggetti di cui abbiamo appena parlato. Laura Stone, che ha studiato le indicazioni testuali sul costume degli attori comici, nota che Prassagora stessa sottolinea questa mancanza dicendo, al v. 539:

ἐγὼ δὲ λεπτή κάσθενής.

Io sono magra e debole.

Del resto, anche Cremete, quando la vede all'Assemblea, la prende per un "bel ragazzo" (vv. 427s.):

⁵ Secondo VETTA (1989, *ad vv.* 30-56), che attribuisce questi versi al Corifeo, pensando che, prima della parodo, parlino solo Prassagora e due donne. *Contra* COULON (1923, *ad loc.*).

⁶ STONE (1980, 127-43; qualche eccezione: pp. 132s.). Il rigonfiamento si chiamava probabilmente *σωμάτιον*.

⁷ *Ar. Eccl.* 36: ὑποδουμένη. Si tratta della Donna I, secondo la distribuzione di VETTA (1989). Le donne del coro mettono le loro *embades* dopo il v. 269, ad eccezione di Melistiche: VETTA (1989, *ad v.* 46).

⁸ Secondo VETTA (1989, *ad vv.* 30-56), le donne del coro appaiono nell'orchestra a cinque piccoli gruppi. Cf. RUSSO (1962, 344-66).

μετὰ τοῦτο τοίνυν εὐπρεπῆς νεανίας
λευκός τις ἀνεπήδησ' ὁμοῖος Νικία.

Bene, dopo s'avanza svelto un bel giovane, tutto bianco di pelle, proprio come Nicia.

Più avanti torneremo sul senso esatto di questa descrizione oltre che sul senso dell'eccezione costituita da Prassagora in relazione alla regola generale dell'aspetto dei personaggi comici.

Tutte le donne viste finora hanno una caratteristica che le accomuna: l'età. Hanno tutte venticinque/trentacinque anni, un'età in cui una donna ateniese (cioè una figlia di Ateniese sposata con un Ateniese) ispira rispetto per la prima e forse l'ultima volta nella propria vita. Da un lato, gli Ateniesi pensavano che una donna di questa età fosse adulta (per quanto un'eterna fanciulla possa sperare di esserlo) senza aver ancora cessato d'essere attraente. Il dinamismo e l'intensità d'azione spiegati dalle donne (vv. 211s.; 221-38), la loro sessualità (vv. 8-11, 37-39; 225) ma anche la preoccupazione di mostrarsi delle capaci amministratrici (vv. 89; 92; 215-17) sono chiari segni del fatto che si tratta di donne appartenenti esclusivamente a questa età. Allo stesso tempo, per la protagonista, un elemento ulteriore conferma questa impressione: la gelosia di Blepiro, suo marito, che ha paura d'essere ingannato, vecchio com'è, da questa donna che egli ha fatto l'errore di sposare (vv. 332s.; 338; 522s.).

Ecco la situazione fino alla parodo. Ma cosa succede dopo che tutte le donne si travestono da uomini?

2. *Travestite da vecchi?*

Sembrerebbe che il gruppo di donne di cui abbiamo parlato non cambi solo di sesso ma anche d'età. Esistono molti indizi nel testo della commedia che permettono di constatarlo:

a) le istruzioni che impartisce Prassagora alle altre donne (vv. 276-79):

ταῖς βακτηρίαις
ἐπερειδόμεναι βαδίζετ' ἄδουσαι μέλος
προσβυτικόν τι, τὸν τρόπον μιμούμεναι
τὸν τῶν ἀγροίκων.

Dovete camminare appoggiandovi al bastone, e intanto cantare una di quelle canzoni che sanno i vecchi, imitando le maniere dei contadini.

Nonostante Prassagora non avesse giustificato l'indicazione con la necessità di cambiare età oltre che sesso alla sue compagne, l'abitudine dei vecchi di camminare cantando è abbastanza costante nell'universo comico da far sì che un personaggio che canta camminando appoggiato a un bastone sia immediatamente decodificato dal pubblico come un vecchio⁹. E, anche se l'impiego della *bacteria* era più diffuso di quanto la commedia possa far capire, nel teatro di Aristofane, i bastoni sono attribuito dei vecchi come dei giovani che intendono imitare i costumi spartiat¹⁰. Poiché quest'ultima categoria non ha nulla a che vedere con la prevedibile trama delle *Donne all'assemblea*, si può immaginare legittimamente che la modalità secondo la quale gli attori si servivano delle proprie *bacteriai* fosse in linea col *melos presbytikon* che è stato richiesto loro d'intonare: ne faranno allora uso in qualità di anziani.

b) Ai vv. 285-310, la parodo, o piuttosto la *chorou metabasis* – secondo la terminologia di Polluce utilizzata da Vetta – segna il passaggio del coro dall'orchestra del teatro di Dioniso alla Pnice. Leggendo, ci si rende conto che le donne hanno effettivamente seguito le istruzioni di Prassagora¹¹. È possibile distinguere tre parti nel canto della parodo: innanzitutto la Corifea incita le donne a dirigersi alla Pnice. Le donne hanno ora la propria barba posticcia, attaccata alle loro maschere bianche di donne, in ottemperanza all'ordine che Prassagora ha impartito loro al v. 273. Portano anche sulle spalle gli *himatia* dei mariti (vv. 275s.). In un secondo momento (vv. 289-99), i membri del coro si incalzano l'un l'altro ad accelerare il passo verso la Pnice, utilizzando come elemento attrattivo il triobolo che spetta loro se arriveranno in tempo all'assemblea¹² e la necessità di onorare il giuramento fatto alle altre donne partecipando al voto decisivo (vv. 297-99):

ὡς
ἄν χειροτονῶμεν
ἅπανθ' ὀπόσ' ἄν δέη
τὰς ἡμετέρας φίλας.

Per votare, approvando tutto quanto vorranno le nostre amiche.

⁹ USSHER (1973, ad vv. 276-79).

¹⁰ In realtà, l'uso della *bacteria* era più diffuso: USSHER (1973, ad vv. 74s.).

¹¹ Come VETTA (1989, ad vv. 280-82), penso che il coro non fosse diviso. *Contra*: VAN LEEUWEN (1905, ad vv. 300-10) e, differentemente, USSHER (1973, ad vv. 285-310).

¹² Sul *misthos ekklesiastikos*, vd. HANSEN (1987, 50-52) e VANNIER (1985).

Infine, la terza e ultima parte della parodo (vv. 300-10) è consacrata all'evocazione nostalgica del buon tempo prima di Agirrio, quando il popolo non aveva bisogno di un compenso per partecipare all'Assemblea.

Dall'inizio alla fine, ogni cosa in questa parodo corrisponde esattamente alla *mimesis* chiesta da Prassagora. Si tratta in effetti di un *melos presbytikon*. Come scriveva Massimo Vetta¹³, «questa canzonetta, piena di lodi e immagini parodiche del buon tempo antico, è comica anzitutto perché totalmente *démodée* e ben coerente col vantato conservatorismo delle donne». In un'epoca in cui era necessario stimolare lo spirito civico dei cittadini ateniesi con un indennizzo quale il *misthos ekklesiastikos*, immaginare che il Tesmoteta pretendesse che i cittadini arrivassero alla Pnice «molto prima dell'alba coperti di polvere» (vv. 290s.) per essere ammessi all'Ecclesia è un'evidente esagerazione, destinata a far ridere per la propria inverosimiglianza. E le donne, nella *mimesis* voluta da Prassagora, finiscono per adottare un *habitus* di vecchi rimbambiti.

c) Il nome di uno di questi finti uomini del coro apparteneva davvero a un Ateniese di età avanzata. Si tratta di Dracete (v. 294), un nome raro, ma che si ritrova nella *Lisistrata* (v. 254). Non c'è dubbio che nella commedia del 411 il nome appartenesse a un vecchio, perché con questo nome la corifea si rivolgeva a uno dei membri del semicoro dei vecchi. Il *komoidoumenos* difficilmente sarà il medesimo personaggio storico (vecchio nel 411, avrebbe infatti vent'anni in più), ma il nome, un po' vecchiotto, era senz'altro associato all'età avanzata.

d) Nella terza parte della parodo, il coro cita un altro vecchio esemplare, Mironide, stratego nel 457-456, cioè cinquantacinque o cinquantasei anni prima della data delle *Donne all'assemblea*. Mironide era già stato evocato in un contesto analogo – come modello di coraggio e di perizia militare – dal semicoro dei vecchi della *Lisistrata* (vv. 801-803). Se si tiene conto del fatto che tanto nella *Lisistrata* quanto nelle *Donne all'assemblea*, l'impiego dell'esempio suggerisce l'idea secondo cui il personaggio che lo evoca è vissuto nella stessa epoca di quello, allora i vecchi delle *Donne all'assemblea* avevano più di ottant'anni. In commedia, la nostalgia di ricordi remoti è un segno tipico dei vecchi rimbambiti¹⁴. Ma, il ricordo di una realtà storica così lontana rende il segnale ancora più evidente, anche se lo spettatore non è in grado di calcolare

¹³ VETTA (1989, ad vv. 291s.).

¹⁴ Cf. Ar. *Nub.* 985s.; *Vesp.* 236-40; *Lys.* 271-85. Questa nostalgia ironica è stata interpretata come un segno del conservatorismo di Aristofane da KASSIES (1963, 48-62) e BYL (1977).

con esattezza l'età che ciascuno doveva avere per poter ricordare fatti così lontani nel tempo¹⁵.

e) La metrica ci offre l'ultimo indizio, per quanto debole: all'inizio della parodo (vv. 285-88), il metro impiegato nell'esortazione del Corifeo è il tetrametro giambico catalettico, che in Aristofane segnala normalmente, il passo dei vecchi.

Alla luce di questi indizi appena esaminati, si può trarre, credo, una conclusione: che almeno nella parodo, quale che fosse la sua messa in scena, il coro delle *Donne all'assemblea* sembra adeguarsi alle indicazioni di Prassagora, che aveva chiesto alle donne di imitare non degli uomini genericamente, bensì degli uomini anziani¹⁶.

3. *Travestite da giovani?*

Quanto abbiamo appena detto mostra come le congiurate abbiano tentato di seguire le istruzioni di Prassagora. Ne sono state infine capaci? Vedremo ora come queste attrici metateatrali siano state percepite dal proprio pubblico sulla scena e dal pubblico in teatro.

a) La protagonista

Abbiamo già sottolineato come Prassagora non sembri un vecchio agli occhi degli uomini della Pnice, bensì un giovanotto (vv. 427s.):

μετὰ τοῦτο τοίνυν εὐπρεπῆς νεανίας
λευκός τις ἀνεπήδησ' ὁμοῖος Νικία.

Bene, dopo s'avanza svelto un bel giovane, tutto bianco di pelle, proprio come Nicia.

Abbiamo anche visto come questo aspetto elegante fosse paradossale per un personaggio comico, essendo ogni personaggio comico per definizione grottesco. Questa impressione di Cremete sembra dar ragione all'idea di Prassagora secondo la quale c'è un'affinità naturale fra la donna e l'oratore (vv. 110-14):

¹⁵ Cf. Ar. *Ach.* 211-18. Nella commedia del 425, i coreuti dovrebbero avere più di ottanta anni se fosse vero che erano stati giovani al tempo di Phaillos, durante le guerre persiane. Cf. ORFANOS (2006, 68-70).

¹⁶ HÄNDEL (1963, 27); *contra* PERUSINO (1968, 43-45).

Γυν. Α' Καὶ πῶς γυναικῶν θηλύφρων ξυνουσία
δημηγορήσει;
Πραξ. Πολὺ μὲν ἄριστά που.
Λέγουσι γὰρ καὶ τῶν νεανίσκων ὅσοι
πλεῖστα σποδοῦνται, δεινοτάτους εἶναι λέγειν·
ἡμῖν δ' ὑπάρχει τοῦτο κατὰ τύχην τινά.

Donna I. E come farà un consesso di donne dai femminili pensieri a parlare al popolo?

Prass. Non c'è di meglio, credimi. Si dice così anche dei ragazzi: più si fanno sbattere, più sono bravi a parlare. E la stessa cosa succede a noi, per fortuna.

O, per parafrasare il ragionamento della protagonista: "i migliori oratori sono dei *neaniskoi* omosessuali passivi. Per fortuna (*kata tychen tina*) le donne hanno la stessa *physis* di questi oratori perché ne condividono lo stesso atteggiamento sessuale e per certi versi l'aspetto. Dunque le donne sono bravi oratori"¹⁷.

Eva Cantarella ha mostrato che la parola *neaniskos* non è tecnica ma appartiene alla lingua d'uso degli Ateniesi. Può indicare bambini o ragazzi di età compresa fra quindici e venticinque/trent'anni¹⁸. Qui il senso è meno vago, perché i *neaniskoi* in questione possono prendere la parola nell'Ecclesia, dunque hanno almeno vent'anni, l'età in cui si può entrare nella Pnice¹⁹. Visto che il comportamento sessuale dell'*eromenos* implicava una sorta di sottomissione alla volontà del proprio *erastes*, attitudine opposta alla concezione del cittadino ateniese libero²⁰, è naturale che l'ingresso nella maturità sia legato all'abbandono da parte del giovane della sessualità passiva con l'adozione della sessualità attiva, e questo anche dopo che il carattere

¹⁷ Qualunque sia il valore storico, letterario e filosofico di questo famoso parallelo, cf. Plat. *Symp.* 192a 1-7: καὶ εἰσιν οὗτοι βέλτιστοι τῶν παίδων καὶ μειρακίων, ἅτε ἀνδρειότατοι ὄντες φύσει. Φασὶ δὲ δὴ τινες αὐτοὺς ἀναισχύντους εἶναι, ψευδόμενοι· οὐ γὰρ ὑπ' ἀναισχυντίας τοῦτο δρῶσιν ἀλλ' ὑπὸ θάρρους καὶ ἀνδρείας καὶ ἀρρενωπίας, τὸ ὅμοιον αὐτοῖς ἀσπαζόμενοι. Μέγα δὲ τεκμήριον· καὶ γὰρ τελεωθέντες μόνοι ἀποβαίνουσιν εἰς τὰ πολιτικὰ ἄνδρες οἱ τοιοῦτοι. «Si tratta dei migliori tra i bambini e i ragazzi, perché per natura sono più virili. Alcuni dicono, certo, che sono degli spudorati, ma è falso. Non si tratta infatti per niente di mancanza di pudore: no, è il loro ardore, la loro virilità, il loro valore che li spinge a cercare i loro simili. Ed eccone una prova importante: una volta cresciuti, i ragazzi di questo tipo sono i soli a mostrarsi veri uomini e a occuparsi di politica».

¹⁸ CANTARELLA (1988, 48-58); BRYANT (1907) riteneva che la loro età fosse compresa fra diciassette e ventitré anni.

¹⁹ Vd. PÉLÉKIDIS (1962, 103-17).

²⁰ DOVER (1978, 100-109) e CANTARELLA (1988, 45).

iniziatico della pederastia era stato dimenticato²¹. Eva Cantarella ha mostrato che il passaggio a un ruolo sessuale attivo non era effettivo prima dell'età di venticinque anni circa. In quel momento il giovane era nel corso di un passaggio, non era più un *pais* ma nemmeno un *neos*. Agli occhi della collettività, durante questo periodo, il giovane uomo forse non aveva smesso di essere seducente come partner passivo²². Ecco perché vent'anni è senz'altro l'età legale per votare all'assemblea e prendervi la parola, ma l'età effettiva era superiore ai venticinque anni.

La conseguenza di questo pregiudizio consisteva nel fatto che i politici più dinamici che tentavano di imporsi alla tribuna prima dell'età canonica di venticinque anni erano visti con parecchio sospetto dai cittadini²³. È dunque a un tale *neaniskos*, un tale giovane, che Prassagora si paragona e paragona anche le compagne: troppo grande per essere un bambino o un adolescente, troppo giovane per essere accettato come oratore.

L'aspetto giovanile della protagonista dopo il suo travestimento da uomo si conferma col fatto che Cremete la considera «un bel giovane (*euprepès*) [...], come Nicia». Stando a Davies²⁴, Nicia secondo è nato probabilmente poco prima della morte del nonno omonimo (nel 413). Nel 391, Nicia aveva dunque un'età compresa fra venti e venticinque anni. L'apprezzamento sul fisico di un giovane di questa età non può far pensare ad altro che alla sua seduzione quale *eromenos*; ciò che, a prima vista, sembrava essere un apprezzamento, è chiaramente uno *psogos*²⁵. Che si tratti di un giovane ambizioso, impaziente di lanciarsi nella carriera politica come Alcibiade, o di un aristocratico, Nicia è annoverato nella categoria degli oratori precoci, *komoidoumenoi* prediletti da Aristofane. In quanto tale, egli funziona come il *tertium comparationis* permettendo agli spettatori di immaginare l'inimmaginabile: Prassagora, dunque, con la sua *mimesis* assomiglia a un giovane che può essere ancora oggetto delle fantasie pederastiche di un Ateniese.

Questa caratteristica sembra di grande importanza, perché è l'esito di un trattamento speciale del personaggio da parte di Aristofane. Infatti, Prassagora è paragonabile a un giovane dopo il suo travestimento perché è *lepte*, cioè senza

²¹ Sul carattere iniziatico della pederastia greca, vd. SERGENT (1984, 64-71) e DURUP-CARRÉ (1986).

²² CANTARELLA (1988, 51-53).

²³ Basta considerare Eup. fr. 104 K.-A.; Plat. Com. fr. 202-205 K.-A.; Ar. Eq. 877; Nub. 1089-97; Vesp. 1068-70. Cf. DOVER (1978, 135-53).

²⁴ DAVIES (1971, 406).

²⁵ Cf. USSHER (1973, ad vv. 427-30); HENDERSON (1991², 215); VETTA (1989, ad vv. 427s.).

rigonfiamenti. Perché Prassagora sia ciò che il suo nome indica, cioè, «capace di agire nella dimensione pubblica», Aristofane non solo le sottrae l'elemento grottesco ma pare anche conferirle bellezza. Il pregio principale, l'abilità retorica, si trova sottolineata da questa assimilazione a un *kalos* famoso²⁶, tanto più che in quest'epoca tendono a confondersi lo standard di bellezza femminile e quello di bellezza efebica, come ha mostrato Kenneth Dover²⁷.

Il sillogismo dei vv. 110-14 è, credo, il sostrato logico dell'intera commedia. Il buon esito del piano di Prassagora è reso possibile soltanto dalla permeabilità del confine fra queste due categorie: le donne e i giovani uomini.

b) Cittadini – ciabattini

Cosa succede con le altre donne? Si potrebbe immaginare che, al contrario della protagonista, le complici riescano nella propria *mimesis* e che, agli occhi degli spettatori, le donne sembrino dei vecchi, come Prassagora aveva richiesto (vv. 276-79) e come lei stessa aveva lasciato intendere durante la parodo. Ora, non solo il testo non fornisce alcuna indicazione di una qualche distinzione fra i personaggi, ma, soprattutto, esiste una prova del contrario: le loro maschere. Come si è visto, ciò che distingue una donna da un uomo nell'orchestra comica, oltre a costumi e accessori, è la maschera: le maschere femminili sono bianche e nulla nel testo mostra che nelle *Donne all'assemblea* le cose stiano diversamente. Malgrado i propri sforzi per divenire più scure, le congiurate mantengono il proprio convenzionale colorito. Infatti, ai vv. 63s., la vicina di Prassagora dichiara che «ogni volta che mio marito andava in piazza, mi ungevo tutto il corpo e stavo il giorno intero al sole». Questa tecnica che le donne avevano evidentemente deciso di seguire durante le Scire (v. 59 ὅσα Σκίροις ἔδοξεν), non ha sortito i risultati sperati. Agli occhi degli uomini le donne hanno sempre la carnagione chiara. Effettivamente, Cremete descrive il raduno delle donne travestite da uomini come «una gran folla, come non è mai successo: erano venuti in massa alla Pnice». E aggiunge (vv. 385-87):

Καὶ δῆτα πάντες σκυτοτόμοις ἠγάζομεν

²⁶ Vd. ROTHWELL (1990, 26-44 e 82-92). A questo proposito, si deve ricordare che i ruoli femminili erano recitati da attori probabilmente giovani; vd. HARRIOTT (1986, 155). La convenzione che permetteva che un uomo recitasse un ruolo di donna non è mai stata contestata nel teatro greco; vd. MCLEISH (1980, 153s.).

²⁷ DOVER (1978, 68-73).

ὄρῳντες αὐτοὺς. Οὐ γὰρ ἀλλ' ὑπερφυῶς
ὡς λευκοπληθῆς ἦν ἰδεῖν ἠκκλησία.

A vederli, li abbiamo presi tutti per ciabattini. In effetti, era una cosa straordinaria: l'assemblea era piena di gente bianca²⁸.

Come al v. 432, dove Cremete parla di *skytotomikon plethos* («la massa dei ciabattini»), il pallore evoca i calzolari che lavorano per tutto il giorno all'ombra delle proprie botteghe. Uno scolio alla *Pace* cita un proverbio che va nella stessa direzione, invertendo il rapporto causa-effetto: «gli uomini pallidi non sono capaci di far nulla tranne i ciabattini», cioè di praticare un lavoro non apprezzato²⁹, se si segue un'altra espressione proverbiale, che ci è tramandata da uno scolio alla *Retorica* di Aristotele: «anche i ciabattini lo sanno!»³⁰. La ragione del disprezzo per questa attività artigianale, dopo tutto abbastanza tecnica e non meno rigorosa di altri mestieri, era senz'altro il colorito degli artigiani. Infatti, obbligati a lavorare all'ombra per proteggere la propria merce, sono il contrario del contadino virile, abbronzato e in buona salute: la giustapposizione delle due categorie sostituisce il *chiaroscuro* in molti quadri della società ateniese. Il miglior esempio si trova forse nell'*Etica nicomachea*: «come si potrà accomunare il ciabattino al contadino?»³¹. Antitesi del contadino, il calzolaio rappresenta la *polypragmosyne* della popolazione urbana, di quella massa politicamente iperattiva e potenzialmente pericolosa, pronta a investire l'assemblea con la stessa rapidità con cui prende il proprio posto sui banchi delle triremi, e opposta all'*hesychia* del cittadino ideale, proprietario di terre, oplita per difendere la proprietà e sufficientemente istruito per capire quando ciò è necessario. Senz'altro sto estrapolando e schematizzando, ma si veda comunque Platone *Repubblica* (443c-d, trad. M. Vitali): «E infatti, Glaucone, noi avevamo intravisto, e per questo ci è stato tanto utile, come uno schema generale della giustizia (εἶδωλόν τι τῆς δικαιοσύνης), e ci era parso che esso consistesse nel principio per cui chi è portato da natura a fare il ciabattino (τὸν μὲν σκυτοτομικὸν φύσει), è bene faccia il ciabattino e nient'altro (σκυτοτομεῖν καὶ ἄλλο μηδὲν πράττειν), e chi a fare il falegname, faccia il falegname, e così per tutte le altre attività».

Non c'è dubbio: le congiurate delle *Donne all'assemblea* indossano maschere bianche da donna. Tali maschere, dopo il loro travestimento da uomini, concedono loro

²⁸ Λευκοπληθῆς è un neologismo di Aristofane: vd. MAWET (1982).

²⁹ *Schol. ad Ar. Pax* 1310: οὐδὲν ἀνδρῶν λευκῶν ἔργον εἰ μὴ σκυτοτομεῖν.

³⁰ *Schol. ad Aristot. Rhet.* 1408a 35: τοῦτο καὶ οἱ σκυτοτόμοι γινώσκουσιν.

³¹ Aristot. *EN* 1243b 30: πῶς γὰρ κοινωνήσει γεωργῶ σκυτοτόμος...;

L'aspetto di cittadini artigiani democratici ad oltranza (ὑπερφυῶς), la minacciosa massa (πληθός) della democrazia trionfante.

c) Le donne e la barba

Ora cerchiamo di vedere come le donne stesse percepiscono il proprio travestimento, come lo vivono. All'inizio della *pièce*, uno dei personaggi anonimi si lamenta con Prassagora, che le ha appena sottratto la parola in quanto è impermeabile alle maniere maschili. L'abitudine cui la complice di Prassagora non riesce a rinunciare è nient'altro che la pretesa passione delle donne per il vino, l'alcolismo che imputano loro gli uomini. Bere vino significa dichiararsi donne. Affinché la *mimesis* degli uomini riesca, bisogna dunque che le donne si astengano provvisoriamente. L'idea di rinunciare al consumo di vino, perché gli uomini non si rendano conto che si tratta di donne, le è di fatto insopportabile. Ecco come esprime la propria amarezza e la propria delusione (vv. 145s.):

Νῆ τὸν Δί' ἤ μοι μὴ γενειᾶν κρεῖττον ἦν·
Δίψη γάρ, ὡς ἔοικ', ἀφασανθήσομαι.

Meglio se non mi cresceva la barba, per Zeus: finirò per diventare secca dalla sete!

A dispetto delle proprie difficoltà di adattamento, l'amica di Prassagora si cala perfettamente nei panni del proprio personaggio metateatrale, perché percepisce la barba sul proprio mento e ne parla come se le fosse davvero cresciuta. È il senso del verbo *geneian* come correttamente traduce Dario del Corno *ad loc.* Se la barba agevola l'accesso all'Ecclesia, non è solo in quanto segno inequivocabile di appartenenza al genere maschile, ma anche di maturità.

Infatti, il verbo *geneio* appartiene al lessico delle classi d'età. Sinonimo di *geneiazo* significa «diventare uomo adulto»³². A differenza di *geneiasko* – che significa «cominciare ad avere la barba» dunque «diventare adolescente»³³ – *geneio* corrisponde meglio alla fine del processo e significa talora «avere la barba di un uomo adulto». Una fonte segnala anche il momento in cui ciò accade: quando l'individuo si avvicina al

³² LSJ⁹ s.v. γενειάω I (= γενειάζω, *get a beard, come to man's estate*).

³³ Le forme iterative γενειάσκω e ἡβάσκω sono state legate alla crescita degli adolescenti: vd. Plat. *Symp.* 181d.

venticinquesimo anno di età, momento in cui la peluria si stabilizza e il processo di crescita regolare delle barba è alla fine (gli Ateniesi non si radevano)³⁴.

La congiurata si lamenta dunque di essersi lasciata crescere la barba, e si lamenta di essersi privata del vino per accedere allo stato di *ekkleiazon*, allo stato di uomo con l'età giusta per salire sulla tribuna dell'Ecclesia. Quando nella sua protesta si rivolge a un'altra donna e non agli uomini, non ci insegna nulla dell'età che il suo travestimento da uomo le conferisce agli occhi degli uomini veri. Ciò che ci insegna, invece, è che la congiurata interpreta il suo ruolo di uomo, che si appropria completamente della personalità che lo anima. Il travestimento, che all'inizio aveva lo scopo di ingannare gli uomini, per le donne diventa una sorta di "seconda natura": non sono più *ekkleiazousai* ma *ekkleiazontes*.

d) Le donne e la lotta

Ultimo elemento del percorso sulla *mimesis* femminile è la reazione di Prassagora allorché la vicina le chiede che cosa abbia intenzione di fare nel caso in cui gli arcieri tentino di allontanarla dalla tribuna con la forza (vv. 259s.):

ἐξαγκωνιῶ
ὦδί· μέση γὰρ οὐδέποτε ληφθήσομαι.

Mani sui fianchi, così! In cintura non riusciranno mai a prendermi.

Prassagora si serve qui di un'immagine della sfera della palestra. I verbi *exankonizo* e *meson lambano* appartengono al lessico tecnico della disciplina. È fuori da ogni dubbio che l'immagine principale abbia a che fare con la sfera erotica³⁵. Ciò nonostante, lo spettatore si stupisce di ascoltare una donna che usa questo vocabolario: il deittico *hodi* (v. 260) mostra che la protagonista realizza il gesto di cui parla³⁶. Una volta ancora, una donna di questa commedia si serve di un'immagine che mostra come sia assolutamente compresa nel ruolo che è chiamata a interpretare nel suo travestimento da uomo.

³⁴ *Schol. ad Aristot. Rhet.* 1369b 2: ἀεὶ γὰρ γενειῶσιν οἱ ἄνθρωποι ὡσαύτως ἦτοι κατὰ τὸν εἰκοστὸν πέμπτον ἐνιαυτόν: «gli uomini hanno tutti la barba nello stesso momento, cioè al venticinquesimo anno di età». Cf. Philostr. *Ep.* 1, 14, 4.

³⁵ Cf. Ar. *Ach.* 273-76; LENDLE (1957); POLIAKOFF (1982, 40-53; 104); HENDERSON (1991², 156); TAILLARDAT (1965, 102).

³⁶ Vd. VETTA (1989, *ad v.* 256); USSHER (1973, *ad v.* 259); LENDLE (1957).

Conclusione

Per quanto il testo ci lasci intendere nella parodo che la *mimesis* delle donne le farà apparire come vecchi, è evidente che in seguito gli spettatori vedranno dei giovani. E tuttavia, se i veri uomini riusciti a introdursi nell'Ecclesia, e così anche gli spettatori del teatro di Dioniso, vedevano negli sconosciuti che si sono impadroniti della tribuna e della Pnice degli uomini giovani, come si spiega la contraddizione che sorge fra questa impressione e l'atteggiamento senile tenuto nella parodo? Ritengo che questo contrasto sia volontario e ricercato dal poeta. Il portamento da anziani delle donne durante la parodo (l'andatura lenta, le frasi da vecchi) è uno stravolgimento comico delle convenzioni sceniche, un modo di far ridere delle risorse del teatro facendole funzionare in maniera incongrua, uno *sketch* piuttosto che una scena organicamente inserita nella struttura della *pièce*. Invece, la scelta di travestire le donne da giovani uomini è decisamente funzionale, ed è dettata, a mio avviso, da una somiglianza profonda fra queste due categorie sociali. Al contrario delle altre *pièces* femminili, dove il poeta sfrutta la presenza delle donne in relazione a svariati culti pubblici, per dar loro un ruolo centrale nel corpo civico fittizio³⁷, nelle *Donne all'assemblea* Aristofane quasi non fa uso di questo espediente (la festa femminile delle Scire non è che lo sfondo del complotto che determina l'azione scenica). Necessariamente, nella *pièce*, le donne hanno bisogno di un modello da imitare che sia esterno a loro stesse e al loro genere, per realizzare il progetto comico di conquistare il potere politico ad Atene³⁸. Tra i modelli disponibili di *mimesis* ce n'è uno che conviene loro di gran lunga: sono i giovani che gli Ateniesi chiamavano *neaniskoi* e la cui età era compresa fra i venti e i venticinque anni o poco più. I punti comuni che facilitano la *mimesis* di questo gruppo sono sia fisici – la carnagione e la forma di viso e corpo – sia sociali – alla posizione sociale di eterne fanciulle che è quella delle donne ateniesi, corrisponde il sospetto che allontana i giovani dalla tribuna dell'assemblea popolare, per quanto fossero cittadini di diritto. Sospetto che è dovuto al fatto che la pederastia quale iniziazione permetteva di assimilare i giovani a donne sottomesse sessualmente e socialmente.

Le donne in questa commedia sono prigioniere di un circolo vizioso, ideologico e politico. Per costituirsi come gruppo politico e agire nello spazio pubblico, le donne non hanno altra scelta che quella di prendere a prestito le caratteristiche dei giovani

³⁷ È il caso delle *Tesmoforiazuse*, ma anche della *Lisistrata*: secondo LEWIS (1955), seguito da SOMMERSTEIN (1980) e LORAUX (1984², 189-96) il personaggio di Lisistrata è stato ispirato da Lisimaca, sacerdotessa di Atena Poliade.

³⁸ Sulle donne di Aristofane in generale, vd. TAAFE (1993).

uomini. Le rappresentazioni sociali del giovane ne fanno nel migliore dei casi un effeminato, nel peggiore un omosessuale. Non potendo trasformarsi in uomini adulti, le donne conservano nel loro ruolo metateatrale un'alterità che le caratterizzava in rapporto all'universo maschile prima che esse decidessero di controllarlo. Relegate in questa marginalità per così dire congenita, malgrado l'audacia del loro colpo di Stato, le donne finiscono per trasformarsi in donne di casa³⁹ piuttosto che in potenti sovrane di un improbabile universo ginecocratico⁴⁰.

C'è un senso politico in questo gioco teatrale sul travestimento, in questo circolo vizioso messo in scena? Certo l'Assemblea ateniese è squalificata nelle *Ecclesiazuse*, il teatro restando l'unica assemblea legittima del popolo (ultimo giudice delle sorti della città) e contemporaneamente luogo d'esercizio dell'arte salvifica del poeta comico, a cui dispiace molto che Atene non sia più quella in cui alle assemblee si andava spontaneamente⁴¹. Ma l'elogio autoreferenziale dell'attività teatrale non è un messaggio politico ma un *topos* del teatro comico!

Université de Toulouse - Le Mirail

CHARALAMPOS ORFANOS
orfanos@univ-tlse2.fr

³⁹ Cf. SAÏD (1979).

⁴⁰ Sulla ginecocrazia nelle rappresentazioni sociali ateniesi, vd. VIDAL-NAQUET (1991³, 267-88).

⁴¹ VILLACEQUE (2008, 406-13), citando Ar. *Eccl.* 183. Cf. ZEITLIN (1999, 168).

riferimenti bibliografici

BRYANT 1907

A. Bryant, *Boyhood and Youth in the Days of Aristophanes*, «HSPh» XVIII 73-122.

BYL 1977

S. Byl, *Les vieillards dans les comédies d'Aristophane*, «AC» XLVI 52-73.

CANTARELLA 1988

E. Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Roma.

COULON 1923

V. Coulon (éd.), *Aristophane, tome V, L'Assemblée des femmes, Ploutos*, trad. par H. van Daele, Paris.

DAVIES 1971

K.J. Davies, *Athenian Propertied Families 600-300 B.C.*, Oxford.

DOVER 1978

K.J. Dover, *Greek Homosexuality*, London.

DURUP-CARRÉ 1986

S. Durup-Carré, *L'homosexualité en Grèce antique: tendance ou institution?*, «L'Homme» XCVII-XCVIII 371-77.

HÄNDEL 1963

P. Händel, *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg.

HANSEN 1976

H.M. Hansen, *How Many Athenians Attended the Ecclesia?*, «GRBS» XVII 115-34.

HANSEN 1987

H.M. Hansen, *The Athenian Assembly in the Age of Demosthenes*, Oxford.

HARRIOTT 1986

R.M. Harriott, *Aristophanes, Poet and Dramatist*, London.

HENDERSON 1991²

J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy* (1975), Oxford.

KASSIES 1963

W. Kassies, *Aristophanes' Traditionalism*, Amsterdam.

VAN LEEUWEN 1905

J. van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Ecclesiazusae*, Leiden.

LENDLE 1957

O. Lendle, *Ἐξαγωγὴν* (Aristoph. Eccl. 259), «Hermes» LXXXV 494-95.

LEWIS 1955

D.M. Lewis, *Notes on Attic Inscriptions (ii)*, «BSA» L 1-12.

LORAUX 1984²

N. Loraux, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes* (1981), Paris.

MAWET 1982

F. Mawet, *La formation nominale dans l'Assemblée des femmes d'Aristophane*, «Glotta» LX 182-92.

MCLEISH 1980

K. McLeish, *The Theatre of Aristophanes*, London.

ORFANOS 1994

Ch. Orfanos, *Φορώντας τα ρούχα των ανδρών. Η μεταμπίεση στις Εκκλησιάζουσες του Αριστοφάνη*, «Hellenika» XLI 303-17.

ORFANOS 2006

Ch. Orfanos, *Les sauvages d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris.

PÉLÉKIDIS 1962

Chr. Pélekidis, *Histoire de l'éphébie attique des origines à 31 av. J.-C.*, Paris.

PERUSINO 1968

F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma.

POLIAKOFF 1982

M. Poliakoff, *Studies in the Terminology of Greek Combat Sports*, Königstein (= «Beiträge zur Klassischen Philologie» CXLVI).

ROTHWELL 1990

K. Rothwell, *Politics and Persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae*, Leiden (= «Mnemosyne» Suppl. CXI).

RUSSO 1962

C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze.

SAÏD 1979

S. Saïd, *L'Assemblée des femmes; les femmes, l'économie et la politique*, «Les Cahiers de Fontenay» XVII 33-69.

SERGENT 1984

B. Sergent, *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris.

SOMMERSTEIN 1980

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

STONE 1980

L. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy*, New Hampshire.

TAAFFE 1993

L.K. Taaffe, *Aristophanes & Women*, London.

TAILLARDAT 1965

J. Taillardat, *Les images d'Aristophane*, Paris.

USSHER 1973

R.G. Ussher (ed.), *Aristophanes' Ecclesiazusae*, Oxford.

VANNIER 1985

F. Vannier, *Les finances d'Aristophane: d'un triobole à l'autre*, «LEC» LIII 373-85.

VETTA 1989

M. Vetta (a cura di), *Aristofane. Le Donne all'Assemblea*, trad. di D. Del Corno, Milano.

VIDAL-NAQUET 1991³

P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec* (1981), Paris.

VILLACEQUE 2008

N. Villacèque, *Théatai logôn. Histoire de la démocratie comme spectacle: politique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Thèse de Doctorat, Toulouse.

ZEITLIN 1999

F. Zeitlin, *Aristophanes: the Performance of Utopia in the Ecclesiazusae*, in S. Goldhill – R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 167-97.