

Elena Sofia Capra

*Fuori dal mondo. La rete di ἄτοπία nel teatro attico**

Abstract

The paper focuses on the contexts and meanings of the terms ἄτοπος and ἄτοπία in 5th century Attic theatre (Euripides' *Ion* and *Iphigenia in Tauris*; Aristophanes' *Acharnians*, *Birds*, *Frogs* and *Ecclesiazusae*) and aims at an appreciation of the category of ἄτοπία, which is usually rhetorical and scientific, in dramatic texts. It is not, in fact, a simple notion of strangeness and/or stupidity or wickedness, but a complex concept of extraneousness to one's own time and space, to the universal order or one's own feelings: in this sense ἄτοπία becomes a technical term of deviance from the ordinary.

Il lavoro si concentra sui contesti e i significati dei termini ἄτοπος e ἄτοπία nel teatro attico del V secolo (*Ione e Ifigenia in Tauride* di Euripide; *Acarnesi*, *Uccelli*, *Rane* ed *Ecclesiazuse* di Aristofane) e mira a una valorizzazione della categoria – usualmente retorica e scientifica – di ἄτοπία in testi drammatici. Non si tratta, infatti, di una semplice nozione di stranezza e/o di stupidità o malvagità, ma di un concetto complesso di estraneità al proprio tempo e spazio, all'ordine universale o dei propri stessi sentimenti: in questo senso l'ἄτοπία diventa termine tecnico della devianza dall'ordinario.

1. Introduzione

Nella letteratura greca, la categoria dell'ἄτοπία pertiene alla prosa e in particolar modo all'ambito retorico e scientifico. Nella sua valenza tecnica, ἄτοπος (lett. 'fuori luogo') è termine matematico-geometrico, presente in tutti i maggiori autori superstiti della disciplina, all'interno della quale marca, precisamente, l'ultimo passaggio della dimostrazione per assurdo¹. Come termine retorico – un uso, forse, derivato dal precedente² – indica situazioni di insolubile contraddittorietà ed è spesso usato nella confutazione di argomentazioni avverse; con questa funzione, è frequentissimo anche in testi filosofici (la cui vicinanza al contesto scientifico e a quello retorico, almeno per quanto riguarda l'opera platonica, è evidente), saldandosi con l'accezione colloquiale di

* Desidero esprimere la più profonda gratitudine verso la professoressa Anna Beltrametti, non solo per il sostegno durante la genesi di questo lavoro, gli spunti e le preziose osservazioni e critiche sulla stesura finale – dei cui difetti resto la sola responsabile –, ma per sette anni di guida, di insegnamenti, di calore umano e inesausta generosità.

¹ In particolare con l'espressione ὅπερ ἄτοπον. Cf. su questo MUGLER (1958, 86s.).

² Argomenta in questo senso EIDE (1995).

‘strano’, ‘incredibile’³. Accanto a questo genere di contesti, poi, Platone valorizza tale termine comprendendolo, per così dire, nel “lessico specifico” del dialogare socratico⁴: ἄτοπος è infatti la qualificazione di Socrate visto nella sua eccezionalità, nel suo carattere unico e sfuggente a ogni definizione⁵; celeberrimo è, per esempio, l’attacco dell’elogio di Socrate pronunciato da Alcibiade nel *Simposio*, dove egli annuncia che tema del discorso sarà proprio l’ἄτοπία dell’adorato maestro⁶, per poi tornare sullo stesso concetto e termine in prossimità della conclusione⁷. È utile ricordare inoltre che nel segno dell’ἄτοπία si aprono il celebre mito della caverna (Ἄτοπον, ἔφη, λέγεις εἰκόνα καὶ δεσμώτας ἀτόπους⁸) – a sua volta trasfigurazione della vicenda socratica – e il λόγος di Atene e Atlantide (Ἄκουε δὴ, ὦ Σώκρατες, λόγου μάλα μὲν ἀτόπου, παντάπασί γε μὴν ἀληθοῦς, ὡς ὁ τῶν ἑπτὰ σοφώτατος Σόλων ποτ’ ἔφη⁹).

Nella storia degli studi, quest’ultima accezione è l’unica che ha ricevuto qualche attenzione, almeno in sede di commento ai più famosi passi platonici¹⁰; la nozione di ἄτοπία si è così saldata con ancora maggiore forza con l’immagine di Socrate, certo una delle più fortunate dell’antichità greca. Nel commentare un passo del *Dyskolos* di Menandro, Arnott¹¹ notava come un approfondimento degli usi letterari di tale importante, ma alquanto trascurata nozione avrebbe presentato grande interesse. Egli si soffermava sui contesti dotati di «particular social connotations»¹², dal tardo V secolo alla κοινή; nella sua panoramica di possibili sfumature dei termini in questione, però, egli introduceva un forte pregiudizio: quello di un loro significato prevalentemente eufemistico, sostitutivo di κακός/πονηρός. Il tema non ha, successivamente, mai sollevato alcuna curiosità specifica.

L’intento del presente lavoro è dunque quello di illuminare parzialmente la questione, esaminando i passi in cui ricorre l’aggettivo ἄτοπος o il sostantivo corrispondente ἄτοπία¹³ in un genere specifico, il teatro attico. La scelta del teatro è in

³ Per alcuni costrutti idiomatici con ἄτοπον cf. ARNOTT (1964, 119s. n. 38). Considera il termine esempio di colloquialismo platonico THESLEFF (1972, spec. 227).

⁴ Sugli usi dell’aggettivo in Platone cf. EIDE (1996).

⁵ Cf. Pl. *Th.* 149a 9, *Grg.* 494d 1. Sul punto cf. p. es. MOTTA (2017); sull’ἄτοπία socratica, cf. BRANHAM (1989, 51s.), CAMEROTTO (2014, 83-89), DE LUISE (2020).

⁶ Pl. *Smp.* 215a 2.

⁷ Pl. *Smp.* 221d 2.

⁸ Pl. *Rep.* 7.515a 4.

⁹ Pl. *Ti.* 20d 7-e1. Su questo cf. HADDAD (2012).

¹⁰ Brevissimi accenni si possono trovare p. es. in DOVER (1980, 83), VLASTOS (1991, 1 e n. 1), HUNTER (2004, 110), REEVE (2006, 125), STERN (2008, 66s.); per un’analisi più articolata cf. ATACK (2020, 14-17).

¹¹ ARNOTT (1964, 119-22).

¹² ARNOTT (1964, 120).

¹³ È stato escluso l’aggettivo corradicale ἔκτοπος, in quanto esso presenta, contrariamente ad ἄτοπος, un significato neutro, per lo più puramente legato alla lontananza o estraneità spaziale: cf. p. es. *Soph. Tr.* 32 e 1132; *OC* 233; *Eur. Ba.* 70. In alcuni casi, comunque, esso si avvicina alla nozione di ἄτοπία come andiamo a descriverla: cf. *Ar. Av.* 1474, laddove definisce una curiosa creatura, un “albero sicofante”.

un certo senso obbligata, dato che le occorrenze poetiche ancora accessibili di questi termini sono limitate alla drammaturgia. In particolare a farne uso sono Euripide e Aristofane, due autori più di altri sconfinanti nella prosa, il poeta tragico con l'ambito retorico e filosofico, il poeta comico con la lingua più colloquiale¹⁴. Non si può ovviamente, però, perdere di vista il fatto che tale dato, anche se suggestivo, sia viziato in partenza dalla ben nota limitatissima disponibilità di testi tragici e comici completi che l'antichità ci ha restituito; vi sono, in effetti, altre occorrenze frammentarie, tutte comiche tranne una, molto dubbia, di Euripide¹⁵. In particolare, nel *Maricante* di Eupoli¹⁶ l'avverbio ἄτόπως era utilizzato con una sfumatura di estraneità (un personaggio doveva ascoltare conversazioni altrui 'fingendo di non essere lì')¹⁷, e un'espressione simile si trova in un frammento di incerta collocazione di Ferecrate¹⁸; altrove in Ferecrate¹⁹ l'espressione ἄτοπον ἐστὶ si collocava nel lamento di una donna in una situazione paradossale, forse in contesto paratragico²⁰. Vi è, infine, un frammento del *Trifale* aristofaneo, sostanzialmente incomprensibile²¹. Tutti questi passi sono assai brevi e di difficilissima contestualizzazione, tanto da indurre a rinunciare a inquadrarli compiutamente nei ragionamenti che seguiranno.

Il *corpus* su cui si concentra la presente ricerca, dunque, non è ampio. Si tratta di due occorrenze in Euripide, una in *Ione* e una in *Ifigenia in Tauride*, e cinque in Aristofane – una in *Acarnesi*, due in *Uccelli*, una in *Rane* e una in *Ecclesiazuse*. Nonostante, però, la frequenza assai bassa, pare possibile riconoscere la forte pregnanza del concetto di ἄτοπία là dove viene evocato sulle scene: si tratta di usi tutt'altro che neutri, in grado di richiamare, come vedremo, una speciale attenzione del pubblico e dei lettori, raramente rilevata nelle traduzioni moderne. I contesti in cui i termini ricorrono sono assai differenti, ma condividono, come sarà evidente, il tratto semantico dominante della non verosimiglianza e della contraddittorietà. L'ἄτοπία nel teatro attico si avvia – e di questo Platone, con gli usi indicati *supra*, si mostrerà profondamente consapevole – a divenire termine tecnico della devianza, di un'intrinseca commistione di realistico e di inimmaginabile.

¹⁴ Per la prosacità del termine cf. USSHER (1973, 209), HUNTER (1983, 223). Aristofane non è comunque alieno dal lessico scientifico-filosofico: cf. HAVELOCK (1972, 16s.), WILLI (2003, 96s.), SAMPINO (2012).

¹⁵ Eur. *Antiop.* fr. 184 Nauck. Il termine ἄτοπον è presente nel testo stabilito da Nauck (vedi NAUCK – SNELL 1964, 414) ma è filologicamente incerto: p. es. né KAMBITIS (1972, 2) né COLLARD – CROPP – GILBERT (2004, 272s.) né KANNICHT (2004, 285) accolgono tale lezione. Cf. KAMBITIS (1972, 33-35).

¹⁶ Eup. fr. 180 Kock.

¹⁷ Cf. il commento di OLSON (2016, 188-90).

¹⁸ Pherecr. fr. 163 Kock. Cf. KOCK (1880, 195s.). Anche KASSEL – AUSTIN (1989, 220) lo accostano al frammento di Eupoli.

¹⁹ Pherecr. fr. 91 Kock.

²⁰ Cf. FRANCHINI (2020, 48-51).

²¹ Ar. fr. 552 Kock. Cf. BAGORDO (2020, 157-59).

2. Il dio ἄτοπος di Ione

La prima occorrenza che andiamo a esaminare si trova in *Ione*, tragedia la cui problematicità corrosiva nei confronti del sistema divino e dei miti fondanti dell'identità ateniese²² è passata troppo spesso inosservata, a fronte dell'interesse prevalente verso una supposta trama a lieto fine: un intreccio che ha fatto pensare a un preannuncio della *Commedia nuova*²³ e la cui differenza rispetto alle tragedie maggiori ha spesso relegato l'opera in secondo piano tanto negli studi quanto nella rappresentazione teatrale. Nella tragedia, il termine ἄτοπος è al centro di un complesso passaggio del secondo stasimo. Qui, nella strofe, le donne del coro, solidali con Creusa, esprimono sbigottimento, misto di compassione per la protagonista e di indignazione patriottica²⁴, di fronte all'oracolo apollineo che designa lo straniero e illegittimo Ione come successore di Xuto e, pertanto, della regalità ateniese. Tale sbigottimento si colora di sospetto:

Χο. ὀρῶ δάκρυα καὶ πενθίμους
<υυυ -> στεναγμάτων τ' ἐσβολάς,
ὅταν ἐμὰ τύραννος εὐπαιδίαν
πόσιν ἔχοντ' εἰδῆι,
αὐτὴ δ' ἄπαις ἦ καὶ λελειμμένη τέκνων. (680)
τίν', ὃ παῖ πρόμαντι Λατοῦς, ἔχρη-
σας ὑμνωδίαν;
πόθεν ὁ παῖς ὄδ' ἀμφὶ ναοὺς σέθεν
τρόφιμος ἐξέβη; γυναικῶν τίνοσ;
οὐ γάρ με σαίνει θέσφατα μή τιν' ἔχη δόλον. (685)
δεμναίνω συμφοράν, (688)
ἐφ' ὃ<τι> ποτὲ βάσεται.
ἄτοπος ἄτοπα γὰρ παραδίδωσί μοι (690)
τῶιδε δ' εὐφημα.
ἔχει δόμον τε γᾶν θ' ὁ παῖς
ἄλλων τραφεῖς ἐξ αἰμάτων.
τίς οὐ τάδε ξυνοίσεται;

Coro. Prevedo lacrime e pianti e successioni di sospiri, quando la mia signora vedrà il marito padre felice di un figlio, mentre lei non ha figli, è priva di una discendenza. O vate figlio di Latona, che oracolo hai dato? Da dove viene questo figlio allevato

²² Su questo aspetto cf. BELTRAMETTI (in corso di stampa).

²³ «One cannot help suspecting that what everyone would really like to call [...] at least the *Ion* [...] is comedy» afferma, in un celebre articolo, KNOX (1971, 68); secondo lo studioso, si tratta dell'atto di nascita della commedia in senso moderno (cf. anche SEGAL 1995). La vicinanza alla commedia nuova riguarda p. es. lo schema dell'ἀναγνώρισις, su cui cf. TELÒ (1998, 910). Su questo aspetto cf. COLE (1997) e da ultimo PELLEGRINO (2004, 11s.) con la bibliografia ivi contenuta. Argomenta invece in favore della piena "tragicità" dello *Ione* REHM (1992, 131-45); cf. anche gli esempi in BURIAN (1997, 182s.).

²⁴ Come osserva REHM (1992, 138), «the Athenian women betray the very same xenophobia that Ion associated with Athens». Quel momento di profonda comprensione della realtà politica ateniese era stato fondamentale per la definizione del personaggio di Ione: cf. su questo WEISS (2008, 45s.).

presso di te nel tuo tempio? Chi tra le donne è sua madre? La parola divina non m'induce ad accettare un imbroglio. Ho timore della direzione in cui la sorte sta andando. Inaudito, mi offre una soluzione inaudita, ma favorevole a quest'uomo. Ha la casa e la terra il giovane partorito da un sangue estraneo. Chi non lo ammetterà?²⁵

Problematica è la costruzione dei vv. 690s., fondati sul poliptoto ἄτοπος/ἄτοπα, che rafforza l'idea di stravaganza. La difficoltà di traduzione, legata al vocabolario, è acuita dai problemi filologici dei vv. 691s., la cui lezione tradita è inaccettabile e ha dato luogo a diverse proposte di correzione²⁶; la soluzione migliore pare essere il riferimento dell'aggettivo ἄτοπος al dio Apollo o al suo oracolo²⁷, piuttosto che a συμφορά²⁸, a Xuto²⁹ o a Ione³⁰. Tale interpretazione risponde alla logica interna dello stasimo, che vede una strofe dedicata alla critica del dio Apollo, mentre l'antistrofe e l'epodo si scagliano, con violenza crescente, contro Xuto e lo stesso Ione³¹; è inoltre coerente con l'immagine tutt'altro che positiva del dio Apollo che emerge dall'intera tragedia. A più riprese, infatti, Creusa, Ione e lo stesso coro rimproverano il dio per la sua ingiustizia e insensibilità alle esigenze umane³². Dubbi sulla credibilità dei suoi oracoli, in particolare, sono sollevati, più avanti nel dramma, da Creusa appena ricevuta l'orribile notizia (vv. 907-10)³³ e da Ione saputa tutta la verità: al v. 1537 il giovane si domanda con sgomento

ὁ θεὸς ἀληθῆς ἢ μάτην μαντεύεται;

il dio dice il vero o mente nel dare i suoi oracoli?³⁴

Se è, dunque, Apollo a essere definito qui ἄτοπος e artefice di responsi ἄτοπα, il senso è, qui, ben più complesso dal semplice uso eufemistico – in luogo di κακός – che è stato addotto come spiegazione³⁵; esso mostra come l'azione del dio sia del tutto staccata

²⁵ Eur. *Ion* 676-84 (traduzione mia).

²⁶ Nel testo riportato accetto la congettura del più recente editore e commentatore dello *Ione*, Gunther MARTIN (2018) per questi due tormentatissimi versi; cf. MARTIN (2016).

²⁷ Come già in WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1926, 118); cf. anche EBENER (1977, 403), LEE (1997, 238). Agnostico OWEN (1939, 117).

²⁸ Come conclude MARTIN (2018, 318).

²⁹ Così interpretano PARMENTIER – GRÉGOIRE (1923, 211).

³⁰ La scelta testuale di MARTIN (2018) va proprio nella direzione di evitare di attribuire al coro un sospetto nei confronti di Ione (che sarebbe accusato di tramare inganni contro Creusa e Atene) mai espresso altrove nella tragedia.

³¹ Cf. MARTIN (2016, 63s.).

³² Creusa: 247ss., 286-88, 306, 357-89, 425-28, 878-922, 936-74; Ione: 429-51; il Coro stesso, oltre che in questo secondo stasimo, ai vv. 1074s., 1310s.

³³ La monodia di Creusa è preparata proprio da questi versi, come nota IMHOF (1966, 33).

³⁴ Eur. *Ion* 1537 (traduzione mia).

³⁵ Così per MARTIN (2018, 317); secondo il commentatore, si tratta di un uso che è riferibile a passaggi di autori di IV secolo come Senofonte e Menandro ed è anticipato nel V secolo da Aristofane, *Av.* 1207s. Vedremo successivamente (§ 5) come tale interpretazione per quanto riguarda il passo aristofaneo sia difficilmente accettabile. Nelle traduzioni prevale la semplice nozione di stranezza: WAY (1912, 71),

dall'esigenza di razionalità, ordine e di giustizia della società degli uomini, generando odio e incomprensioni. L'esito dell'ἄτοπία del dio, come di quella socratica in Platone, è l'ἄπορία³⁶, termine con cui Creusa definisce la propria situazione nell'episodio successivo³⁷: una confusione dell'ordine politico e familiare potenzialmente mortale. L'ἄτοπία si configura quindi come estrema devianza rispetto alla tradizionale immagine del dio e rispetto alle attese di chi a lui si rivolge, e fonte di profonde contraddizioni. Esse non sono mai risolte nella tragedia, nella quale l'unica soluzione prospettata dallo stesso mondo divino è quella di assorbirle e di sopirle. L'ἄτοπία integrata diventerà, dunque, norma per la nuova Atene.

3. Ifigenia in Tauride. *Descrivere il sentimento*

Se a essere ἄτοπος, in *Ione*, è dunque il dio e il suo piano sulla storia umana, in un'altra tragedia del tardo Euripide, *Ifigenia in Tauride*³⁸, l'aggettivo descrive, all'estremo opposto, i più profondi turbamenti di una donna, in una tragedia quanto mai fondata proprio sull'esplorazione psicologica della sua protagonista, delle sue emozioni, speranze e disillusioni³⁹. Nel secondo episodio, per descrivere lo stupore della sacerdotessa rapita a tutti gli affetti e straziata dalla nostalgia della propria patria nel riconoscere, nello straniero che sta per mettere a morte, l'amato fratello già compianto, Euripide sceglie la categoria dell'ἄτοπία:

Ἰφ. κατὰ δὲ δάκρυ, κατὰ δὲ γόος ἅμα χαρᾶι
τὸ σὸν νοτίζει βλέφαρον, ὡσαύτως δ' ἐμόν.
†τὸ δέ τι† βρέφος
ἔλιπον ἀγκάλαισι νεαρὸν τροφῶ (835)
νεαρὸν ἐν δόμοις.
ὦ κρεῖσσον ἢ λόγοισιν εὐτυχοῦσά μου
ψυχά, τί φῶ; θαυμάτων
πέρα καὶ λόγου πρόσω τάδ' ἀπέβα. (840)

PARMENTIER – GRÉGOIRE (1923, 211), LEE (1997, 91), KOVACS (1999, 405), TONELLI (2011, 2169), Willets in GRENE – LATTIMORE (2013³, 268). Più precise paiono le scelte di VERRALL (1890, 60s.), che rende con 'unclear' nella traduzione poetica e con 'dubious' in nota; WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1926, 118), che ha 'undenkbar'; EBENER (1977, 403), che ha 'umbegreiflich'. PELLEGRINO (2004, 115) ha 'assurdo'; combina i due termini (sacrificando il poliptoto) MUSSO (1993, 375).

³⁶ Come nota EIDE (1996, 63) «ἄπορία, also an important term in Greek scientific thinking, and ἄτοπία are linked together in several Platonic passages».

³⁷ V. 971: τί γάρ με χρῆ δρᾶν; ἄπορία τὸ δυστυχεῖν.

³⁸ Accomunata a *Ione* da una scarsa fortuna – come nota WRIGHT (2005, 2) – e dal frequente pregiudizio critico che la interpreta come «another Euripidean proto-comedy» (SEGAL 1995, 49), nonostante il favorevolissimo giudizio aristotelico; per uno *status quaestionis* cf. KYRIAKOU (2006, 6 n. 4).

³⁹ PERROTTA (1928) parla del sentimento, della passione della protagonista come chiave di lettura dell'intera tragedia. Su questo cf. PACATI (1993, 162s.). Sulla centralità del carattere di «donna ricca di sensibilità e di affetto» della protagonista per l'interpretazione della tragedia cf. anche MASARACCHIA (1984, 121s.); sul personaggio cf. HALL (2013, 27s.).

Ορ. τὸ λοιπὸν εὐτυχοῖμεν ἀλλήλων μέτα.
Ιφ. ἄτοπον ἡδονὰν ἔλαβον, ὦ φίλαι·
δέδοικα δ' ἐκ χειρῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα
ἀμπτάμενος φύγηι.

Ifigenia. Lacrime, pianto, e insieme la gioia bagnano i tuoi occhi, e allo stesso modo i miei. Bambino ti lasciavi, piccolo piccolo, tra le braccia della nutrice, in casa. Anima mia, più fortunata di quanto le parole possano esprimere, cosa posso dire? Questo va oltre la meraviglia, al di là delle parole.

Oreste. In futuro speriamo di godere di questa fortuna insieme.

Ifigenia. Provo un piacere che non mi spiego, amiche mie: ho paura che svanisca dalle mie mani nell'aria e fugga via⁴⁰.

La reazione della protagonista si configura come una ἄτοπος ἡδονή, un composto inscindibile di incredula felicità e timore che tale felicità debba presto venire meno. Una raffinatissima connotazione psicologica che anticipa i celebri passi platonici che proprio in termini di ἄτοπία definiscono la compresenza tra piacere e dolore vissuta dagli amici di Socrate morente (*Phd.* 59a5-60b3)⁴¹ e, in un contesto ancor più prossimo a quello euripideo, dall'anima dell'innamorato, combattuto tra sofferenza per la lontananza dell'amato e godimento del suo ricordo:

ὅταν δὲ χωρὶς γένηται καὶ ἀχμήσῃ, τὰ τῶν διεξόδων στόματα ἢ τὸ πτερὸν ὄρμᾶ, συναυαίνόμενα μύσαντα ἀποκλήει τὴν βλάστην τοῦ πτεροῦ, ἢ δ' ἐντὸς μετὰ τοῦ ἡμέρου ἀποκεκλημένη, πηδῶσα οἶον τὰ σφύζοντα, τῇ διεξόδῳ ἐγγίρει ἐκάστη τῇ καθ' αὐτήν, ὥστε πᾶσα κεντουμένη κύκλῳ ἢ ψυχῇ οἰστρᾶ καὶ ὀδυνᾶται, μνήμη δ' αὖ ἔχουσα τοῦ καλοῦ γέγηθεν. ἐκ δὲ ἀμφοτέρων μεμειγμένων ἀδημονεῖ τε τῇ ἄτοπία τοῦ πάθους καὶ ἀποροῦσα λυττᾶ, καὶ ἐμμανῆς (ε) οὔσα οὔτε νυκτὸς δύναται καθεῦδεν οὔτε μεθ' ἡμέραν οὐδ' ἂν ἢ μένειν, θεῖ δὲ ποθοῦσα ὅπου ἂν οἴηται ὄψεσθαι τὸν ἔχοντα τὸ κάλλος.

Quando [l'innamorato] è lontano [dall'amato] e inaridisce, le bocche dei canali dove spunta l'ala, seccandosi interamente e richiudendosi, bloccano il germoglio dell'ala, ed esso, chiuso dentro con il suo desiderio, palpitando come le parti pulsanti, punge ciascuno nel proprio canale, cosicché l'anima, pungolata tutt'intorno, è in preda alla follia e al dolore, ma di nuovo, quando si ricorda del bello, ne gioisce. A causa della mescolanza dei due sentimenti, essa è inquieta per la contraddittorietà (ἄτοπία) di ciò che prova e, non potendone sfuggire, brucia di furia e, piena d'ardore, non riesce a dormire di notte né di giorno ha luogo in cui riposare, e corre in preda al desiderio là dove crede di poter vedere colui che possiede la bellezza⁴².

⁴⁰ Eur. *IT* 832-44 (traduzione mia). Anche questo passo è assai tormentato dalla critica testuale, in particolar modo per quanto riguarda la suddivisione delle battute: cf. KYRIAKOU (2006, 281s.), PARKER (2016, 233).

⁴¹ Spec. *Phd.* 59a 4-6: ἀτεχνῶς ἄτοπόν τί μοι πάθος παρήν καὶ τις ἀήθης κρᾶσις ἀπὸ τε τῆς ἡδονῆς συγκεκριμένη ὁμοῦ καὶ ἀπὸ τῆς λύπης. Sul sentimento qui descritto cf. MOTTA (2017, 28). Per gli sviluppi filosofici del tema in successivi dialoghi di Platone, cf. ERGINEL (2019).

⁴² Pl. *Phdr.* 351d-e (traduzione mia). Si noti che il passo utilizza, per descrivere la condizione dell'anima, termini propriamente tragici come οἰστρός e λύσσα. Per usi analoghi della categoria di ἄτοπος, cf. anche *Phlb.* 49a8 e *Ly.* 218c6.

Come in nel passo platonico, l'aggettivo ἄτοπος descrive dunque, nelle parole di Ifigenia, uno stato di instabilità emotiva legato alla commistione di presenza e assenza dell'essere amato; ma qui allude insieme, come è stato opportunamente osservato⁴³, alla condizione di disorientamento e sradicamento dei due protagonisti, tema centrale in questo dialogo e nell'intera tragedia: un disorientamento tanto geografico – siamo nel Paese «più remoto tra quelli in cui Euripide collochi una sua azione tragica»⁴⁴, un Paese, peraltro, con caratteri che lo avvicinano al “non-luogo” per eccellenza, il regno di Ade⁴⁵ – quanto situazionale – per Ifigenia, la presenza del fratello così lontano dalla Grecia è inconcepibile, tanto quanto per Oreste lo è il fatto che la sorella sia ancora in vita⁴⁶. Si tratta dunque di un termine stratificato, che ben rende la sensazione di incertezza – e con essa il timore di un'improvvisa delusione – e di mancanza di punti di riferimento della donna⁴⁷.

I due usi del termine ἄτοπος nelle tragedie superstiti di Euripide ci mostrano due contesti molto diversi, accomunati però dall'intento di problematizzare nozioni convenzionali e condivise: da un lato l'affidabilità del dio, dall'altro la gioia della protagonista di una scena di ricongiungimento familiare, che per esempio Eschilo, nella scena parallela a questa delle *Coefore*, non metteva in discussione⁴⁸. In entrambi i casi, è l'intrinseca contraddittorietà della situazione creata dalla tragedia a essere riassunta in un termine che diventa fortemente marcato. In qualche modo, lo stesso conflitto tragico, in drammi che porteranno a uno scioglimento apparentemente positivo ma di fatto profondamente problematico e compromissorio⁴⁹, si colora di ἄτοπία.

4. Acarnesi. *L'ἄτοπία del cittadino*

Se passiamo all'ambito comico, ci troviamo di fronte un quadro più ricco. A descrivere la situazione in cui si trova in termini di ἄτοπία è, innanzitutto, Diceopoli, protagonista della prima commedia pervenutaci, *Acarnesi*. Dopo un fallimentare tentativo di indurre l'assemblea ateniese a porre fine alla guerra con Sparta, egli lascia la πόλις per negoziare

⁴³ KYRIAKOU (2006, 282).

⁴⁴ LANZA (1989, 352).

⁴⁵ Come argomenta JESI (1965, 56-58).

⁴⁶ Cf. su questo WRIGHT (2005, 305s.).

⁴⁷ La pregnanza del termine rende assai difficile tradurlo, ma restano imperdonabili alcune rese banalizzanti e semplicistiche, p. es. 'extraordinary' di PARKER (2016, 234) o addirittura 'impaziente' di FERRARI (1988, 151).

⁴⁸ Per la somiglianza tra le due scene, cf. CALDWELL (1974, 26). L'Elettra eschilea esprime, però, dolore e dubbio solo prima di riconoscere il fratello (183-94, 211), per poi abbandonarsi a una gioia fiduciosa (235ss.); si può utilmente confrontare lo scetticismo dell'Elettra euripidea, i cui dubbi si risolvono solo con la scoperta della cicatrice di Oreste (Eur. *El.* 508-81).

⁴⁹ Della soluzione offerta da Atena e accettata dai protagonisti in *Ione*, fondata sulla menzogna e sulla ragion di Stato, si è detto; in *Ifigenia in Tauride*, le speranze della sacerdotessa di un affrancamento dal controllo divino e di un rientro in patria e in famiglia sono frustrate: cf. p. es. MASARACCHIA (1984).

una pace separata e fondare uno Stato nello Stato; ma è ben presto attaccato dal coro dei «most hawkish demesmen of the day»⁵⁰, gli anziani carbonai acarnesi⁵¹ – a prova del fatto che i veri nemici delle aspirazioni di pace del protagonista non siano, in fondo, i potenti di Atene quanto i cittadini comuni afflitti da una pernicioso miopia aggressiva e guerrafondaia. Nonostante l'infruttuosa esperienza dell'ἐκκλησία, però, il protagonista non rinuncia a tentare di persuadere gli impetuosi avversari con l'arma del ragionamento e della lucidità, spingendosi fino a un'audacia in ogni epoca rischiosa in tempo di guerra⁵²: impostare il discorso sul punto di vista del nemico. Consapevole del pericolo di una simile inversione di prospettiva⁵³, di fronte alle continue accuse di disfattismo del coro, il protagonista alza la posta in gioco, scommettendo la testa sulla giustizia della propria argomentazione contro l'ἄτοπία, l'inspiegabile sordità dei concittadini, e sfruttandone l'irragionevolezza con la parodica⁵⁴ minaccia di un ostaggio.

Χο. τοῦτο τοῦπος δεινὸν ἤδη καὶ ταραξικάρδιον, (315)

εἰ σὺ τολμήσεις ὑπὲρ τῶν πολεμίων ἡμῖν λέγεις.

Δι. κἄν γε μὴ λέγω δίκαια μηδὲ τῷ πλήθει δοκῶ,
ὑπὲρ ἐπιζήνου ἠελήσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγεις.

Χο. εἰπέ μοι, τί φειδόμεσθα τῶν λίθων, ᾧ δημόται,
μὴ οὐ καταξάινειν τὸν ἄνδρα τοῦτον εἰς φοινικίδα; (320)

...

Δι. ἐμέλλετ' ἄρα πάντως ἀνήσειν τῆς βοῆς,
ὀλίγου δ' ἀπέθανον ἀνθρακες Παρνηῆσιοι,
καὶ ταῦτα **διὰ τὴν ἄτοπίαν τῶν δημοτῶν.**

ὑπὸ τοῦ δέους δὲ τῆς μαρίλης μοι συχνὴν (350)
ὁ λάρκος ἐνετίλησεν ὥσπερ σηπία.

⁵⁰ Così li definisce EDMUNDS (1980, 1).

⁵¹ Acarne era il più popoloso dei demi dell'Attica e rappresentava oltre il 4% del totale dei cittadini Ateniesi (cf. WHITEHEAD 1986, 397); aveva anche subito, nelle prime invasioni dell'Attica, danni particolarmente gravi, secondo un piano di guerra appositamente studiato da Archidamo per esasperare quella che era considerata la frangia più bellicosa della città (cf. Thuc. II 20, 4). Ciò giustifica la scelta di Aristofane sia in termini di verosimiglianza sia in termini di utilità polemica («by calling his play after the Acharnians rather than some other deme, Aristophanes is able to acknowledge how widespread their pro-war stance is throughout the citizen body at large and how seriously it must be taken» spiega WHITEHORNE 2005, 44). Cf. BOWIE (1993, 40-42).

⁵² Peralto per «disfattismo politico in seguito a intelligenza col nemico» il codice penale italiano, in una norma risalente al 1930 ma non più modificata, prevede l'ergastolo ex art. 265 comma 3.

⁵³ «It would have been quite impossible in any country of Europe during the late war [scil. la Prima guerra mondiale], for a writer, however brilliant, to make a speech on behalf of the enemy in a theatre before an average popular audience», nota MURRAY (1933, 31), sulla base evidentemente della diretta esperienza del clima di nazionalismo esasperato di un simile conflitto. Forse però, più che adagiarsi sul luogo comune della tolleranza senza paralleli in altri momenti storici dell'Atene classica, come fa Murray, occorre rendere onore al coraggio e alla spregiudicatezza di Aristofane.

⁵⁴ Che si tratti di una parodia di quanto avveniva nel *Telefo* euripideo, tragedia ampiamente ripresa nel proseguo della commedia, allorché Telefo, per ottenere l'attenzione dei Greci, prendeva in ostaggio il piccolo Oreste, è riportato da tutti i commentatori: cf. p. es. HENDERSON (1998, 51). Sulle riprese di tale tragedia in *Acarnesi* e non solo cf. JOUANNA (1997); sul personaggio di Diceopoli, quale esso emerge da questo passo, cf. CAMEROTTO (2014, 93-95).

δεινὸν γὰρ οὕτως ὀμφακίαν πεφυκέναι
τὸν θυμὸν ἀνδρῶν ὥστε βάλλειν καὶ βοᾶν
ἐθέλειν τ' ἀκοῦσαι μηδὲν ἴσον ἴσῳ φέρον,
ἐμοῦ 'θέλοντος ὑπὲρ ἐπιζήνου λέγειν (355)
ὑπὲρ Λακεδαιμονίων ἅπανθ' ὅσ' ἂν λέγω·
καίτοι φιλῶ γε τὴν ἐμὴν ψυχὴν ἐγώ.
Χο. τί οὖν οὐ λέγεις, ἐπίζηνον ἐξενεγκῶν θύραζ', [στρ.
ὄ τι ποτ', ὦ σκέτλιε, τὸ μέγα τοῦτ' ἔχεις; (360)
πάνυ γὰρ ἐμέ γε πόθος ὅ τι φρονεῖς ἔχει.
ἀλλ' ἤπερ αὐτὸς τὴν δίκην διωρίσω,
θεῖς δεῦρο τοῦπίζηνον ἐγχείρει λέγειν. (365)

Coro. Quest'affermazione è terribile e sconvolgente: tu osi parlare a noi in difesa dei nemici!

Diceopoli. Se non dico cose giuste o se così sembra alla maggioranza, voglio parlare con la testa sul ceppo.

Coro. Avanti, perché dovremmo risparmiargli le pietre, compaesani, e non farlo rosso, questo individuo?

[...]

Diceopoli. Stavate per mettervi a urlare tutti quanti; per poco non sono morti i carboni del Parnete, e a causa dell'assurdità dei compaesani. Per la paura la cesta mi ha imbrattato con un sacco di carbonella, come una seppia. Che cosa terribile che il carattere degli uomini sia così aspro che vogliono colpire e gridare e non ascoltare nulla da pari a pari, mentre io volevo dire degli Spartani quanto ho da dire. Anch'io ci tengo alla mia vita, eh!

Coro. Perché non vai fuori a prendere il ceppo e non dici, sciagurato, cos'è questa gran cosa che hai da dire? Ho un gran desiderio di sentire ciò che hai in mente. Ma, secondo la pena che tu stesso hai prescritto, prima metti il ceppo e poi inizia a parlare⁵⁵.

In questo caso, il termine ἄτοπία sembra indicare la mancanza di concretezza e di lucidità, o, se vogliamo, l'eccentricità, la lontananza abissale dal cuore della questione; un senso che non va appiattito su una semplificata notazione della stupidità del coro, come in molte traduzioni italiane⁵⁶, o sulla facile e consueta interpretazione eufemistica⁵⁷. Si tratta, infatti, di un'amarissima considerazione sull'insensatezza, pronta all'odio e alla violenza proprio in quanto priva di capacità di comprensione del reale, dei cittadini ateniesi; un

⁵⁵ Ar. *Ach.* 307-27 (traduzione mia).

⁵⁶ Es. MARZULLO (2003, 27) 'cretinaggine', LAURIOLA (2008, 95) 'dabbenaggine'. Impreciso anche OLSON (2002, 168): «the perversity», in refusing to listen to reason». Cf. SOMMERSTEIN (1980, 73) ed HENDERSON (1998, 101; per le edizioni Loeb), che scelgono l'ottima resa 'eccentricity', purtroppo non trasponibile in italiano (cf. STARKIE 1909, 81); van Daele (in COULON 1923, 26) rende invece, più genericamente, 'folie'. La mia scelta traduttiva si pone sulla linea di LANZA (2012, 93), 'condotta assurda'.

⁵⁷ Cf. ARNOTT (1964, 120 e n. 43). Peraltro è davvero difficile attribuire ad Aristofane, la cui violenza espressiva non risparmia nessuno, l'intento di «mitigate any possible offence that might have been felt by the audience».

uso che ricorda quello tucidideo, nelle famose pagine sulla guerra civile di Corcira nelle quali l'ἄτοπία è definizione delle inaudite violenze fratricide⁵⁸.

La centralità di tale denuncia è dimostrata, secondo un procedimento tipico di Aristofane⁵⁹, dalla sua posizione, tra una scena schiettamente comica e la battuta scatologica che la chiosa⁶⁰; il protagonista rimarca il contrasto tra l'irruenza sorda al dialogo che caratterizza il modo di affrontare le questioni politiche da parte di un popolo ormai esacerbato dall'odio ma ancora dotato di pieni poteri e il proprio pacato coraggio, che lo rende disposto a rischiare per guadagnarsi la fiducia degli interlocutori. La sua vittoria non si configurerà come una ricomposizione della sua frattura con la comunità poleica; anzi, lo porterà alla scelta di accogliere nel proprio mercato come φίλοι i nemici della città e di escluderne i più apprezzati campioni, raggiungendo la propria celebrazione proprio in un momento di difficoltà militare della ex patria Atene – e alimentandosi dell'invidia degli ex concittadini, troppo a lungo rimasti aggrappati a un cieco lealismo. Con questa commedia, è stato scritto⁶¹, inizia per noi la comicità occidentale: ed essa inizia con parole di disincanto e con una rivalsa coerentemente disincantata su una polis che ha perso il legame con la realtà⁶².

5. Uccelli. *L'ἄτοπία dell'eroe comico*

Sulla stessa linea di *Acarnesi*, anche se apparentemente in un contesto rovesciato, si colloca un interessante utilizzo dell'aggettivo ἄτοπος in *Uccelli*. Dopo la seconda parabasi e l'annuncio del completamento delle mura della neofondata Nubicuculia, un messaggero tragico prestatato alla commedia⁶³ porta la notizia che una delle vecchie divinità ha attraversato clandestinamente il confine; solennemente, il coro dichiara πόλεμος αἴρεται, πόλεμος οὐ φατὸς / πρὸς ἐμὲ καὶ θεοῦς⁶⁴. Entra quindi in scena con la macchina del volo, in un momento di grande spettacolarità, Iride, la messaggera degli dei, che Pistetero affronta con uno scherno velato di sottintesi osceni e colmo di minacce di violenza:

⁵⁸ ἔστασιάζε τε οὖν τὰ τῶν πόλεων, καὶ τὰ ἐφυστερίζοντά που πύσσει τῶν προγενομένων πολὺ ἐπέφερε τὴν ὑπερβολὴν τοῦ καινοῦσθαι τὰς διανοίας τῶν τ' ἐπιχειρήσεων περιτεχνήσει καὶ τῶν τιμωριῶν ἄτοπία. Thuc. III 82, 3.

⁵⁹ Un procedimento che DE STE. CROIX (1972, 357) così descrive: «to keep them [scil. i contenuti politicamente rilevanti, in sé non divertenti] fairly brief and to sandwich them, so to speak, between lines which are purely comic». Secondo lo studioso questa struttura è uno dei più importanti indicatori di serietà del punto trattato da Aristofane.

⁶⁰ Cf. LANZA (2012, 190).

⁶¹ Cf. PADUANO (2008, 8).

⁶² «The city's refusal to discuss peace is complemented by Dicaeopolis' refusal to share it» osserva BOWIE (1993, 39). Sulla stessa linea NAPOLITANO (2015, 85s.).

⁶³ Sulla componente di parodia tragica cf. ZANETTO (1987, 273s.).

⁶⁴ Ar. Av. 1188-90.

Πε. ταυτηνί τις οὐ ξυλλήψεται (1205, bis)
ἀναπτάμενος τρίορχος;
Ιρ. ἐμὲ ξυλλήψεται;
τί ποτ' ἐστὶ τοῦτι τὸ κακόν;
Πε. οἰμῶξει μακρά.
Ιρ. ἄτοπόν γε τοῦτι πρᾶγμα.

Pistetero. C'è qualche saltimpalo per volare su e metterle le mani addosso?

Iride. Mettere le mani addosso a me? Ma che vai dicendo?

Pistetero. Passerai un brutto guaio.

Iride. È proprio incredibile⁶⁵...

Anche in questo caso, è senza dubbio riduttivo considerare ἄτοπον come eufemismo per κακόν⁶⁶; l'esclamazione della dea, infatti, non si limita alla semplice condanna morale, ma esprime lo sbigottimento di fronte a uno scenario inimmaginabile. Dal punto di vista di Iride, “fuori dal mondo” è, insieme con la minaccia ricevuta, forse l'intero progetto comico, il capovolgimento universale che permette all'uomo di dettare legge a una dea, limitandole gli spazi e potendole addirittura successivamente⁶⁷ comminare una condanna a morte che, se impossibile per la razionalità ordinaria, è consentita nel mondo riplasmato, con un'onnipotenza onirica quasi infantile, della commedia⁶⁸. Proprio a questa assoluta devianza fa riferimento la scelta dell'aggettivo, che definisce, con precisione, l'estraneità rispetto all'umana norma, l'incongruità spiazzante⁶⁹; un'incongruità che segnerà l'intero dialogo tra Pistetero e la rappresentante della religione tradizionale, trasformandolo in scontro tra gli anacronistici valori di giustizia, pietà e ordine universale (espressi in una lingua tanto intessuta di paratragedismi da parere un vero e proprio centone⁷⁰) e il dominio puro della legge del più forte, in tutta la sua rozza vitalità. In questo quadro, l'esclamazione stizzita di Iride, arroccata su una posizione indifendibile, non fa che sottolineare la sua distanza da quanto sta accadendo: a essere davvero ἄτοπος è lei, come lo sono gli impresentabili dei che dovranno cedere alle richieste di Pistetero⁷¹. Il “nuovo

⁶⁵ Ar. Av. 1205-1208. In questo caso riporto la traduzione di GRILLI (2006), che riesce ottimamente a mantenere il doppio senso di natura sessuale insito nel nome greco dell'uccello τρίορχος, la poiana. Come di consueto, però, la traduzione dell'espressione ἄτοπον πρᾶγμα appare piuttosto fiacca: è forse preferibile una scelta come «una cosa mai vista».

⁶⁶ Come fa MARTIN (2018, 317). Cf. ARNOTT (1964, 120 n. 43), che evidenzia come qui la connotazione peggiorativa e l'idea di 'inaudito' convergano.

⁶⁷ Ar. Av. 1220-24.

⁶⁸ All'interno della commedia, d'altronde, si assiste in generale a una corporalizzazione a una conseguente umanizzazione della divinità, come nota DE CREMOUX (2009, 86).

⁶⁹ Analogamente DE CREMOUX (2009, 86) interpreta l'intera scena sotto il segno dell'anomalia nei rapporti tra umano e divino.

⁷⁰ La definizione è di ZANETTO (1987, 278); egli riporta anche ricchi esempi di luoghi tragici analoghi. Certo qui la parodia è rivolta a un'intera lingua poetica, con i suoi stilemi e i suoi luoghi comuni, più che a un passo specifico. Cf. anche DUNBAR (1997, *ad. loc.*).

⁷¹ Dei tre ambasciatori democraticamente eletti dagli dei (cf. vv. 1570s.) solo uno, Poseidone, si mostra all'altezza; degli altri due il primo, il Triballo, è un oscuro dio barbaro, maleducato, che si esprime in un

mondo” del protagonista comico – di Pistetero come di Diceopoli – passa da mondo rovesciato a unico possibile, e l’ἄτοπία autentica diventa la caratteristica di chi, essendosi opposto al progetto, ne è irrevocabilmente marginalizzato. O addirittura distrutto, come avviene ai dissidenti di Nubicuculia, arrostiti⁷² in nome di una democrazia crudelmente simile a quella reale proprio in quanto stravolta e “fuori dal mondo”.

6. Tra Uccelli e Rane. Creature e cose dell’altro mondo

Si è detto come, nel lessico filosofico, la nozione tecnica (retorica e scientifica) di ἄτοπος si associ a un uso meno specifico, più colloquiale, nel senso di ‘strano’, ‘inaudito’⁷³. Questo è il significato dell’altra occorrenza dell’aggettivo in *Uccelli*, laddove è utilizzato per descrivere un esemplare particolarmente esotico che si offre allo stupore dei due protagonisti:

[Πε.] τίς ποτ’ ἔσθ’ ὁ μουσόμαντις, ἄτοπος ὄρνις, ὀριβάτης;
Επ. ὄνομα τούτῳ Μῆδος ἔστι.
Ευ. Μῆδος; ὦνάξ Ἡράκλεις.
εἶτα πῶς ἄνευ καμήλου Μῆδος ὦν εἰσέπατο;

[Pistetero.] E chi sarà mai questo vaticinatore delle Muse, questo uccello assurdo, errante per monti?
Urupa. Il suo nome è Medo.
Evelpide. Medo?!? Per Eracle! Ma se è Medo perché è arrivato senza cammello?⁷⁴

Nella domanda di Pistetero⁷⁵, ἄτοπος ὄρνις appare un’inserzione prosastica in una magniloquente citazione eschilea⁷⁶; nell’introdurre una creatura sconosciuta e lontana dall’esperienza greca, pare contenere una sfumatura di estraneità innanzitutto spaziale – e, per conseguenza, culturale – insita nell’etimologia dell’aggettivo. Il termine si colloca peraltro in un contesto ricco di espressioni di assurdità ed estraneità⁷⁷, accompagnando la

linguaggio pressoché inintelligibile e la cui rilevanza nel dibattito è nulla; il secondo, Eracle, è presentato come un giovinastro di scarsa levatura, vorace, brutale, impulsivo, inerme di fronte alle sottigliezze della retorica. A fronte del permanere dello scetticismo di Poseidone, essi voteranno allegramente per la propria esautorazione.

⁷² Ar. Av. 1583-85. Sul passo cf. p. es. SOMMERSTEIN (1987, 303), ROMER (1994, 360s.), KOMORNICKA (1997, 402).

⁷³ Si tratta, peraltro, dell’unico significato listato dallo CHANTRAINE (1977, 1125).

⁷⁴ Ar. Av. 276-78 (traduzione mia).

⁷⁵ L’attribuzione delle battute è qui discussa; p. es. ZANETTO (1987) propone, contro la lezione dei codici accettata generalmente dagli editori, di attribuire la seconda parte del v. 276 (ὁ μουσόμαντις, ἄτοπος ὄρνις, ὀριβάτης;) a Urupa. La sfumatura insita nell’aggettivo di nostro interesse non si modifica, in ogni caso, in misura sostanziale, poiché in entrambi i casi esso sposa il punto di vista dei nuovi arrivati (e del pubblico).

⁷⁶ Si tratta di Aesch. Fr. 60 Radt, dalla tragedia *Edoni*, come riferito dallo scoliasta (*schol.* Ar. Av. 276) e dalla *Suda* (μ 1301). Cf. p. es. DUNBAR (1997, *ad. loc.*).

⁷⁷ Cf. οὗτος οὐ τῶν ἠθάδων τῶνδ’ ὦν ὀρθ’ ὑμεῖς αἰί (v. 271), ἔξεδρον (v. 275), τέρας (v. 280).

reazione del pubblico alla spettacolarità visiva dei costumi e delle movenze delle comparse che anticipano l'ingresso del coro, e insieme rendendo lo spaesamento dei protagonisti catapultati in un nuovo, mirabolante mondo.

Sempre nell'ottica di un uso meno marcato del concetto di ἀτοπία come semplice caratteristica di realtà estranee all'esperienza e prossime all'incredibile si colloca anche l'espressione ἀτοπίας πλέων applicata dal coro delle *Rane* per definire la trovata di Eschilo, nel suo contrasto oltretombale con Euripide, di pesare la poesia «come fosse un formaggio»:

Αι. κάμοιγ' ἄλις.
ἐπὶ τὸν σταθμὸν γὰρ αὐτὸν ἀγαγεῖν βούλομαι, (1365)
ὄπερ ἐξελέγξει τὴν ποιήσιν νῶν μόνον·
τὸ γὰρ βάρος νῶ βασανιεῖ τῶν ῥημάτων.
Δι. ἴτε δεῦρό νυν, εἴπερ γε δεῖ καὶ τοῦτό με,
ἀνδρῶν ποιητῶν τυροπωλῆσαι τέχνην.
Χο. ἐπίπονοί γ' οἱ δεξιοί. (1370)
τόδε γὰρ ἕτερον αὖ τέρας
νεοχμὸν, ἀτοπίας πλέων,
ὃ τίς ἂν ἐπενόησεν ἄλλος;
μὰ τόν, ἐγὼ μὲν οὐδ' ἂν εἴ τις
ἔλεγέ μοι τῶν παρατυχόντων, (1375)
ἐπιθόμην, ἀλλ' ὥόμην ἂν
αὐτὸν αὐτὰ ληρεῖν.

Eschilo. Basta per me. Voglio condurlo alla bilancia, che sola potrà verificare la nostra poesia: ci metterà alla prova con il peso delle parole.

Dioniso. Andate, allora, se devo fare questa cosa: pesare l'arte poetica come fosse un formaggio.

Coro. Sono sempre all'opera gli uomini di genio! Ora quest'altro prodigio nuovissimo, pieno di meraviglia, chi altro l'avrebbe mai pensato? In fede mia, io, se il primo venuto me l'avesse detto, non l'avrei creduto: avrei pensato piuttosto che vaneggiasse!⁷⁸

Il sostantivo ἀτοπία è qui utilizzato, nel momento dell'introduzione del grandioso stratagemma della pesa dei poeti, per definire lo stratagemma stesso, in un passaggio di divertita autocelebrazione del poeta per la propria ingegnosa trovata (leggibile in questa chiave è anche il v. 1370⁷⁹), a confronto con una frecciata, tipicamente aristofanea per tema e per creatività espressiva, alla credulità del coro, ossia dei cittadini ateniesi⁸⁰. L'orgogliosa proposta di Eschilo – ricca di consonanze con l'ambito omerico e la sua

⁷⁸ Ar. *Ra.* 1364-77 (traduzione mia).

⁷⁹ Come nota DEL CORNO (1985, 239).

⁸⁰ Come suggerito da TUCKER (1906, 250), ripreso da SOMMERSTEIN (1996, 280), ai vv. 1374s., inutilmente tormentati dalla critica, si può notare un ἀπροσδόκητον: l'espressione è costruita in modo da suggerire l'idea che, per il coro, non vi sarebbe fonte più attendibile dell'uomo della strada.

stessa poesia, ma immediatamente prosaicizzata con il paragone realistico, commerciale e mangereccio del v. 1369 – risulta inimmaginabile persino in un mondo che per definizione è “altro”, l’aldilà reimmaginato di Aristofane. Di grande interesse per la riflessione sul concetto di ἄτοπία è il fatto che l’espressione ἄτοπίας πλέων sia usata, qui, come sinonimo dell’immediatamente precedente τέρας νεοχμίων, mentre i vv. 1374-77 ne paiono quasi una glossa esplicativa. Il termine τέρας ricorreva peraltro anche nei versi immediatamente successivi il succitato passo di *Uccelli*: anche in questo caso i due concetti (τέρας e ἄτοπος ὄρνις) apparivano sostanzialmente intercambiabili. Il senso è dunque, come si è anticipato, quello di *monstrum* prima inimmaginabile, senza precedenti: un’introduzione schiettamente iperbolica che cattura l’interesse dello spettatore, preparandolo allo stupore. Ben lungi da un uso incoerente con gli altri passaggi aristofanei⁸¹, l’accezione qui rilevata ricorda l’esclamazione di Iride, ma in fondo anche la meraviglia di Pistetero, in *Uccelli* nel definire l’inverosimiglianza fantastica di quanto avviene sulla scena comica, lontanissimo dalla comune esperienza.

7. Ecclesiazuse. *Descrivere (in commedia) il sentimento*

L’ultima ricorrenza dell’aggettivo ἄτοπος nell’opera aristofanea si ha in *Ecclesiazuse*, polisemica commedia di quarto secolo, che mette in scena il più radicale e sconvolgente sovvertimento, sulla scena comica, dell’ordine della πόλις e dei suoi valori, in nome dell’abusato *slogan* politico della σωτηρία τῆς πόλεως⁸². Nella nuova Atene plasmata dalle donne e approvata, con passività devirilizzata, dagli uomini, la comunione di beni, di abitazione, di tavola e di destini prevede, come punto saliente, l’inversione dei rapporti di potere in ambito erotico: così, l’obbligo imposto agli uomini giovani di soddisfare per prime le anziane diventa carattere qualificante della democrazia. Il problema, preannunciato in sede di agone dalla protagonista Prassagora, è svolto sulla scena in un esilarante, disturbante, divisivo e teatralmente complesso episodio che vede l’incontro tra due giovani amanti in uno stato di prepotente eccitazione erotica interrotto da un moltiplicarsi onirico di vecchie sempre più mostruose, decise a rivendicare il proprio diritto. Nel duetto tra i due è stata riconosciuta una parodia, con inversione dei ruoli di

⁸¹ È il parere di DOVER (1993, 366), che spiega la differenza di accezione accostando l’uso del greco ἄτοπος all’inglese *extraordinary*. Ma *extraordinary*, come l’italiano ‘straordinario’, è una *vox media*, come il greco δεινός; invece, ἄτοπος, per quanto utilizzabile, ovviamente, con sfumature diverse, ha un proprio significato ben distinto, quello di ‘contraddittorio’, ‘fuori dal mondo’.

⁸² Sul tema cf. TORDOFF (2017).

genere, del *paraklausithyron*⁸³; più in generale, esso stravolge in senso tutto materiale⁸⁴ situazioni patetiche di espressione di reciproco struggimento tipiche della tragedia, quali lo stesso riconoscimento tra i due fratelli Oreste e Ifigenia precedentemente ricordato; queste le esuberanti effusioni del personaggio femminile:

Κο. ἐξηπάτηκα τὸ κατάρατον γράδιον·
φρούδη γὰρ ἐστὶν οἰομένη μ' ἔνδον μενεῖν. (950)
ἀλλ' οὔτοσι γὰρ αὐτὸς οὐ' μεμνήμεθα.
δεῦρο δὴ, δεῦρο δὴ,
φίλον ἐμόν, δεῦρό μοι
πρόσελθε καὶ ξύνευνος
τὴν εὐφρόνην ὅπως ἔσει.
πάνυ γὰρ <δεινός> τις ἔρωσ με δονεῖ
τῶνδε τῶν σῶν βοστρύχων. (955)
ἄτοπος δ' ἔγκειται μοί τις πόθος,
ὅς με διακναίσας ἔχει.
μέθες, ἰκνοῦμαί σ', Ἔρωσ,
καὶ ποιήσον τόνδ' ἐς εὐνήν
τὴν ἐμὴν ἰκέσθαι. (960)

Ragazza. Ho gabbato l'orribile vecchietta: è sparita credendo che io rimanga dentro. Ma ecco colui che dicevamo. Qui, qui, amore mio, vieni qui da me e condividi il mio letto tutta la notte. Una passione incredibile mi sconvolge per questi tuoi riccioli. Uno desiderio mai provato mi incalza e mi possiede logorandomi. Permettilo, ti supplico, Eros, e fa' che lui venga al mio letto⁸⁵.

Anche in questo caso, come in *Ifigenia in Tauride*, il concetto di ἀτοπία è impiegato, senza alcuna connotazione morale, per descrivere una condizione che, con maggiore o minore serietà, sconvolge e mette in crisi colei che lo sperimenta. La differente tonalità dell'aggettivo tra tragedia e commedia è inevitabile: se l'Ifigenia euripidea vi associava un termine che indicava un seppur precario appagamento dell'anima (ἡδονή), la procace fanciulla aristofanea descrive così una destabilizzante e ancora insoddisfatta brama erotica (πόθος⁸⁶), forse poco adatta alla voce di una donna onesta⁸⁷. L'idea di

⁸³ Cf. OLSON (1988), ripreso da CAPRA (2010, 256s.). La vicinanza con tale genere era già stata notata da BOWRA (1958, 377s.); per lo studioso, però, il duetto amoroso era un genere distinto dal *paraklausithyron*, per quanto ad esso affine, e il passo aristofaneo ne costituiva l'unico esempio superstite. Cf. anche HENDERSON (1974, 344).

⁸⁴ Non esattamente osceno, in quanto l'eufemismo prevale: cf. su questo HENDERSON (1975, 104), VETTA (1994, 247), CALAME (1996, 133).

⁸⁵ Ar. *Eccl.* 949-59 (traduzione mia).

⁸⁶ Cf. la definizione in Pl. *Crat.* 420a. Per uno studio dell'uso di questo termine da parte di Aristofane cf. ROBSON (2013); esso indica, originariamente, il dolore per la lontananza dell'oggetto di desiderio erotico: p. es. è il sentimento delle donne ateniesi per i mariti sotto le armi (*Lys.* 98s.) e di Dioniso per Euripide (*Ra.* 52-67, con ampio gioco di equivoci sulla natura sessuale del termine). In generale cf. WEISS (1998).

⁸⁷ A un «*demi-monde* riconoscibile per il pubblico come un ambiente di prostituzione» pensa CAPRA (2010, 252); cf. anche HALLIWELL (2002, 126-36), SOMMERSTEIN (2009, 249). Sul fatto che l'atteggiamento della

contraddittorietà e instabilità, di mescolanza di piacere e timore della perdita, prevalente nell'uso euripideo, non è del tutto fuori campo: vi è infatti una componente di inquietudine nel fatto che il rapporto desiderato si ponga in contrasto con le leggi promulgate da Prassagora, come lo scambio di insulti che la ragazza ha sostenuto con una vecchia vicina ha appena rimarcato; la breve vittoria che essa ha riportato è infatti carica di attesa di un nuovo attacco⁸⁸. Ma a prevalere è qui la superficiale e sovraeccitata urgenza dell'eros, quasi il divampare imprevedibile e doloroso di una malattia: sono d'altronde attestati usi medici tanto dell'aggettivo ἄτοπος quanto del verbo διακνᾶειν, e il *topos* della malattia d'amore attraversa la poesia precedente e successiva⁸⁹. L'ἄτοπία definisce qui l'esplosione di un desiderio fisico incontrollabile, non riconducibile alla misura e alla norma.

8. Conclusioni

Le sette occorrenze teatrali analizzate mostrano campi di applicabilità assai differenti della nozione di ἄτοπία: un oracolo divino contrario a ogni aspettativa (*Ione*), uno stato d'animo di inaspettata e instabile felicità (*Ifigenia in Tauride*), un gruppo umano incapace di comprendere l'assennatezza di un'argomentazione estranea al pensiero dominante (*Acarnesi*), una creatura stravagante ed esotica (*Uccelli* v. 276), una situazione di paradossale rovesciamento di rapporti tra il mondo umano e quello divino (*Uccelli* v. 1208), una trovata comica di assoluta originalità (*Rane*), un desiderio sessuale presentato come forza ineludibile e rischiosa (*Ecclesiazuse*). Ad accomunare i differenti usi dei termini ἄτοπος e ἄτοπία da parte dei due drammaturghi del pensiero e della parola – protagonisti più o meno contrastati del teatro della fine del V secolo, e parte dello stesso *milieu* in cui proprio la comune cultura genera competizione oltre che reciproca influenza – è la possibilità di scorgervi una sfumatura complessa, che mette in luce la contraddittorietà di una situazione rispetto alle aspettative e al sistema di pensiero del personaggio che le pronuncia. Tale scelta lessicale accompagna la meraviglia di chi si trova davanti a un comportamento, un'idea, uno stato d'animo o una creatura

ragazza sia prettamente maschile si sofferma p. es. lo stesso SOMMERSTEIN (1998, 221); d'altronde, l'ἀνάγκη sessuale (v. 969) è un *Leitmotiv* della risposta (ai vv. 960-75) dell'aspirante *partner*, il cui costume doveva probabilmente enfatizzare la situazione. L'inversione dei ruoli di genere (ma con una componente di conservatività) è una molla fondamentale della rivoluzione delle *Ecclesiazuse*, come è stato abbondantemente dimostrato (cf. p. es. FOLEY 1982, 14s.; SAÏD 2013, 162s.); e non è questo l'unico tratto in cui l'anonima fanciulla in preda a un desiderio ἄτοπος ricorda la protagonista Prassagora (cf. ROTHWELL 1990, 72). In ogni caso, il termine πῶθος è invece spiccatamente femminile: cf. SFYROERAS (2008, 302s.); così come, in generale, l'incontinenza sessuale.

⁸⁸ Che si avrà in effetti a partire dal v. 976.

⁸⁹ Per la preziosa osservazione, con rimandi testuali, cf. VETTA (1994, 248). Giova notare come la *Suda* (α 4374) glossa il termine ἄτοπον, come utilizzato in questo verso aristofaneo, con τὸ ἀνυπομόνητον, οἷον ὁ μὴ ἔστι τοπάσαι, riconoscendovi un'idea di ingestibilità e intollerabilità.

estremamente lontani dal proprio mondo ordinario – in senso più o meno fisico – e pertanto difficili da gestire. In alcuni di questi casi, la contraddittorietà si colora di critica o quanto meno di sospetto; ma il termine non pare mai indicare, in sé, una riprovazione morale, bensì uno stupore riflessivo, quasi la ricerca frustrata di una definizione per una realtà prepotentemente “altra”, talora minacciosa o disturbante. Il concetto di ‘fuori luogo’, ‘fuori dal mondo’ è dunque ragionativo e problematico, indicativo di un chiaroscuro che percorre tutta la riflessione sul mondo umano e divino e sulla città sulla scena del teatro del V secolo, e che ne costituirà una grande eredità per il pensiero successivo.

referimenti bibliografici

ARNOTT 1964

W.G. Arnott, *The Confrontation of Sostratos and Gorgias*, «Phoenix» XVIII 110-23.

ATACK 2020

C. Atack, *Plato's Queer Time: Dialogic Moments in the Life and Death of Socrates*, «CRJ» XII 10-31.

BAGORDO 2020

A. Bagordo (Hrsg.), *Fragmenta Comica, X. VIII, Aristophanes. Skenas katalambanousai - Horai (frr. 487-589)*, Heidelberg.

BELTRAMETTI in corso di stampa

A.A. Beltrametti, *Euripide. Ré-écritures avec auteur*, in *Colloque International de Lyon "Poétique et politique. Nouvelles lectures d'Euripide"*.

BOWIE 1993

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

BOWRA 1958

C.M. Bowra, *A Love-Duet*, «AJPh» LXXIX 377-91.

BRANHAM 1989

R.B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge.

BURIAN 1997

P. Burian, *Myth into Mythos: The Shaping of Tragic Plot*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge-New York, 178-208.

CALAME 1996

C. Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris (trad. ing. Princeton 1999).

CALDWELL 1974

R. Caldwell, *Tragedy Romanticized: The Iphigenia Taurica*, «CJ» LXX 23-40.

CAMEROTTO 2014

A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira: studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano.

CAPRA 2010

A. Capra (a cura di), *Aristofane. Donne al parlamento*, Roma.

CHANTRAINE 1977

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots, IV, I, Π à Ψ*, Paris.

COLE 1997

T. Cole, *The Ion of Euripides and Its Audience(s)*, in L. Edmunds – R.W. Wallace – M. Bettini (eds.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore, 87-96.

COLLARD – CROPP – GILBERT 2004

C. Collard – M.J. Cropp – J.C. Gibert (eds.), *Euripides. Selected Fragmentary Plays, II, Philoctetes - Alexandros (with Palamedes and Sisyphus) - Oedipus - Andromeda - Hypsipyle - Antiope - Archelaus*, Warminster.

COULON 1923

V. Coulon (éd.), *Aristophane. Comédies, I, Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*, trad. par H. van Daele, Paris.

DE CREMOUX 2009

A. de Cremoux, *Iris passe-murailles et les limites de l'utopie: quelques réflexions sur une épiphanie comique dans les Oiseaux (vv. 1199-1261)*, «Pallas» LXXXI 83-98.

DEL CORNO 1985

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

DOVER 1980

K.J. Dover (ed.), *Plato. Symposium*, Cambridge-New York.

DOVER 1993

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

DUNBAR 1997

N. Dunbar (ed.), *Aristophanes' Birds*, Oxford.

EBENER 1977

D. Ebener (Hrsg.), *Tragödien, IV, Elektra. Helena. Iphigenie im Lande der Taurer. Ion*, Berlin.

EDMUNDS 1980

L. Edmunds, *Aristophanes' Acharnians*, «YCIS» XXVI 1-41.

EIDE 1995

T. Eide, *Aristotelian Topos and Greek Geometry*, «SO» LXX 5-21.

EIDE 1996

T. Eide, *On Socrates' ἄτοπία*, «SO» LXX 59-67.

ERGINEL 2019

M.M. Erginel, *Plato on Pleasures Mixed with Pains: An Asymmetrical Account*, «OSAPh» LVI 73-122.

FERRARI 1988

F. Ferrari (a cura di), *Euripide. Ifigenia in Tauride; Ifigenia in Aulide*, Milano.

FOLEY 1982

H.P. Foley, *The Female Intruder Reconsidered. Women in Aristophanes, Lysistrata and Ecclesiazusae*, «CPh» LXXVII 1-21.

FRANCHINI 2020

E. Franchini (a cura di), *Fragmenta Comica, V. III, Ferecrate. Krapataloi - Psuedherakles (frr. 85-163)*, Heidelberg.

GRENE – LATTIMORE 2013³

D. Grene – R. Lattimore (eds.), *The Complete Greek Tragedies. Euripides, III*, Chicago.

GRILLI 2006

A. Grilli (a cura di), *Aristofane. Gli uccelli*, Milano.

HADDAD 2012

A.B. Haddad, *A narrativa de Crítias, uma “atopia”*, «Kléos» XVI-XVII 199-213.

HALL 2013

E. Hall, *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford.

HALLIWELL 2002

S. Halliwell, *Aristophanic Sex: The Erotics of Shamelessness*, in M.C. Nussbaum – J. Sihvola (eds.), *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Chicago, 120-42.

HAVELOCK 1972

E.A. Havelock, *The Socratic Self as It Is Parodied in Aristophanes' Clouds*, in A. Parry (ed.), *Studies in Fifth Century Thought and Literature*, Cambridge, 1-18.

HENDERSON 1974

J. Henderson, *Sparring Partners. A Note on Aristophanes*, *Ecclesiazusae 964-965*, «AJPh» XCV 344-47.

HENDERSON 1975

J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven.

HENDERSON 1998

J. Henderson (ed.), *Aristophanes. Acharnians, Knights*, Cambridge-London.

HUNTER 1983

R.L. Hunter (ed.), *Eubulus. The Fragments*, Cambridge.

HUNTER 2004

R.L. Hunter, *Plato's Symposium*, Oxford-New York.

IMHOF 1966

M. Imhof, *Euripides' Ion. Eine literarische Studie*, Bern.

JESI 1965

F. Jesi, *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, «Aegyptus» XLV 56-69.

JOUANNA 1997

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 17-19 mars 1994*, Bari, 253-68.

KAMBITSIS 1972

I. Kambitsis (éd.), *L'Antiope d'Euripide*, Athènes.

KANNICHT 2004

R. Kannicht (ed.), *Tragicorum Graecorum fragmenta, V, Euripides*, Göttingen.

KASSEL – AUSTIN 1989

R. Kassel – C.F.L. Austin (eds.), *Poetae comici Graeci, VII, Menecrates - Xenophon*, Berlin-New York.

KNOX 1971

B.M.W. Knox, *Euripidean Comedy*, in A. Cheuse – R. Koffler (ed.), *The Rarer Action. Essays in Honor of Francis Fergusson*, New Brunswick, 68-96.

KOCK 1880

T. Kock, *Comicorum atticorum fragmenta*, Lipsia.

KOMORNICKA 1997

A.M. Komornicka, *Le pouvoir en question dans les comédies d'Aristophane*, in P. Thiery – M. Menu (éds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari, 397-411.

KOVACS 1999

D. Kovacs (ed.), *Euripides. Trojan Women. Iphigenia among the Taurians. Ion*, Cambridge.

KYRIAKOU 2006

P. Kyriakou, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin-New York.

LANZA 1989

D. Lanza, *Una ragazza, offerta al sacrificio...*, «Lares» LV 347-60.

LANZA 2012

D. Lanza (a cura di), *Aristofane. Acarnesi*, Roma.

LAURIOLA 2008

R. Lauriola (a cura di), *Aristofane. Acarnesi*, Roma.

DE LUISE 2020

F. de Luise, *L'atopie comme paradoxe politique. Voyage intertextuel à la recherche du Socrate platonicien*, «PhilosAnt» XX 17-48.

LEE 1997

K.H. Lee (ed.), *Euripides Ion*, Warminster.

MARTIN 2016

G. Martin, *Durch Konjektur zum Verschwörer: zu Eur., Ion 690-693*, «WS» CXXIX 63-69.

MARTIN 2018

G. Martin (ed.), *Euripides, Ion: Edition and Commentary*, Berlin-Boston.

MARZULLO 2003

B. Marzullo (a cura di), *Aristofane. Le commedie*, Roma.

MASARACCHIA 1984

E. Masaracchia, *Ifigenia Taurica: Un dramma a lieto fine?*, «QUCC» XVIII 111-23.

MOTTA 2017

A. Motta, *Gli ultimi esercizi filosofici di Socrate nell'atopia della morte felice*, in V. Caputo (a cura di), *L'io felice tra filosofia e letteratura*, Milano, 25-33.

MUGLER 1958

C. Mugler, *Dictionnaire historique de la terminologie géométrique des Grecs*, Paris.

MURRAY 1933

G. Murray, *Aristophanes: A Study*, Oxford.

MUSSO 1993

O. Musso (a cura di), *Tragedie di Euripide, II*, Torino.

NAPOLITANO 2015

M. Napolitano, *Alcune riflessioni sui finali di Aristofane*, in M. Taufer (a cura di), *Studi sulla commedia attica*, Freiburg, 81-101.

NAUCK – SNELL 1964

A. Nauck – B. Snell (eds.), *Tragicorum Graecorum fragmenta: Supplementum continens nova fragmenta Euripidea et adespota apud scriptores veteres reperta*, Hildesheim.

OLSON 1988

S.D. Olson, *The Love Duet in Aristophanes' Ecclesiazusae*, «CQ» XXXVIII 328-30.

OLSON 2002

S.D. Olson (ed.), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford-New York.

OLSON 2016

S.D. Olson (ed.), *Fragmenta Comica, VIII. II, Eupolis. Heilotes-Chrysoun genos (fr. 147-325)*, Heidelberg.

OWEN 1939

A.S. Owen (ed.), *Euripides. Ion*, Oxford.

PACATI 1993

C.M. Pacati, *Ifigenia, gli uomini, gli dei. Per una lettura dell'Ifigenia in Tauride di Euripide*, «Aevum» VI 157-74.

PADUANO 2008

G. Paduano, *L'individuo e la polis*, in R. Lauriola (a cura di), *Aristofane. Acarnesi*, Roma, 5-37.

PARMENTIER – GREGOIRE 1923

L. Parmentier – H. Grégoire (éds.), *Euripide, III, Héraclès - Les suppliantes - Ion*, Paris.

PARKER 2016

L.P.E. Parker, *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Oxford-New York.

PELLEGRINO 2004

M. Pellegrino (a cura di), *Euripide, Ione. Introduzione, traduzione, commento*, Bari.

PERROTTA 1928

G. Perrotta, *Studi Euripidei*, «SIFC» VI 5-53.

REEVE 2006

C.D.C. Reeve, *A Study in Violets: Alcibiades in the Symposium*, in J.H. Leshner – D. Nails – F.C.C. Sheffield (eds.), *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception*, Cambridge, 124-46.

REHM 1992

R. Rehm, *Greek Tragic Theatre*, London-New York.

ROBSON 2013

J.E. Robson, *The Language(s) of Love in Aristophanes*, in E. Sanders – C. Thumiger – C. Carey – N. Lowe (eds.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford-New York, 251-66.

ROMER 1994

F.E. Romer, *Atheism, Impiety and the Limos Melios in Aristophanes' Birds*, «AJPh» CXV 351-65.

ROTHWELL 1990

K.S. Rothwell, *Politics and Persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae*, Leiden-New York.

SAÏD 2013

S. Saïd, *Le monde à l'envers: pouvoir féminin et communauté des femmes en Grèce ancienne*, Paris.

SAMPINO 2012

F. Sampino, *Linguaggio parafilosofico e parasocratico nelle Nuvole di Aristofane*, «DeM» III 80-128.

SEGAL 1995

E. Segal, *The Comic Catastrophe: An Essay on Euripidean Comedy*, in A. Griffiths (ed.), *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, London, 46-55.

SFYROERAS 2008

P. Sfyroeras, *Πόθος Εὐριπίδου: Reading Andromeda in Aristophanes' Frogs*, «AJPh» CXXIX 299-317.

SOMMERSTEIN 1980

A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes, I, Acharnians*, Warminster.

SOMMERSTEIN 1987

A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes, VI, Birds*, Warminster.

SOMMERSTEIN 1996

A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes, IX, Frogs*, Warminster.

SOMMERSTEIN 1998

A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes, X, Ecclesiazusae*, Warminster.

SOMMERSTEIN 2009

A.H. Sommerstein, *Nudity, Obscenity, and Power: Modes of Female Assertiveness in Aristophanes*, in Id. (ed.), *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*, Oxford-New York, 237-53.

STARKIE 1909

W.J.M. Starkie (ed.), *Aristophanes. The Acharnians*, London.

DE STE. CROIX 1972

G.E.M. de Ste. Croix, *The Origins of the Peloponnesian War*, London.

STERN 2008

P. Stern, *Knowledge and Politics in Plato's Theaetetus*, New York.

TELÒ 1998

M. Telò, *La scena di riconoscimento nello Ione di Euripide e Plauto, Rudens 1134, «SCO» XLVI 909-17.*

THESLEFF 1972

H. Thesleff, *Colloquial Style and Its Use in Plato's Later Works*, «Arctos» VII 219-27.

TONELLI 2011

A. Tonelli (a cura di), *Eschilo-Sofocle-Euripide. Tutte le tragedie*, Milano.

TORDOFF 2017

R. Tordoff, *Memory and the Rhetoric of σωτηρία in Aristophanes' Assembly Women*, in E. Baragwanath – E. Foster (eds.), *Clio and Thalia: Attic Comedy and Historiography*, Newcastle, 153-210.

TUCKER 1906

T.G. Tucker (ed.), *The Frogs of Aristophanes*, London-New York.

USSHER 1973

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

VERRALL 1890

A. W. Verrall (ed.), *Euripidou Ion*, Cambridge.

VETTA 1994

M. Vetta (a cura di), *Aristofane. Le donne all'assemblea*, Milano.

VLASTOS 1991

G. Vlastos, *Socrates, Ironist and Moral Philosopher*, Ithaca.

WAY 1912

A.S. Way (ed.), *Euripides, IV, Ion - Hippolytus - Medea - Alcestis*, London-Cambridge.

WEISS 1998

M. Weiss, *Erotica: On the Prehistory of Greek Desire*, «HSPH» XCVIII 31-61.

WEISS 2008

N. Weiss, *A Psychoanalytical Reading of Euripides' Ion: Repetition, Development and Identity*, «BICS» LI 39-50.

WHITEHEAD 1986

D. Whitehead, *The Demes of Attica 508/7-ca. 250 B.C. A Political and Social Study*, Princeton.

WHITEHORNE 2005

J.E.G. Whitehorne, *O City of Kranaos! Athenian Identity in Aristophanes' Acharnians*, «G&R» LII 34-44.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1926

U. von Wilamowitz-Moellendorff (ed.), *Euripides Ion*, Berlin.

WILLI 2003

A. Willi, *The Languages of Aristophanes: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford-New York.

WRIGHT 2005

M. Wright, *Euripides' Escape-tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, Oxford-New York.

ZANETTO 1987

G. Zanetto (a cura di), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano.