

II SEDUTTORE SEDOTTO: DA OMERO AD ARISTOFANE

GIUSEPPE MASTROMARCO

E' ben nota la scena di seduzione che, nella *Lisistrata* di Aristofane, vede protagonisti Mirrine, una giovane donna ateniese che ha aderito allo sciopero sessuale organizzato da Lisistrata, e il marito Cinesia.¹ La scena ha inizio al v. 829, allorché Lisistrata avvista, dall'alto dell'Acropoli occupata dalle scioperanti, un giovane uomo, che, come mostra inequivocabilmente il fallo eretto (cf. vv. 831-32, 845-46), è in preda a un parossistico desiderio sessuale, provocato dalla lunga astinenza. Mirrine riconosce nel malcapitato il marito Cinesia, giunto da quelle parti per reclamare i suoi diritti coniugali; e Lisistrata suggerisce alla giovane donna di mettere in atto il suo repertorio di seduttrice («sta a te cuocerlo perbenino, raggirarlo, sedurlo, dirgli di sì e di no, e concedergli tutto, salvo quello che abbiamo giurato sulla coppa», vv. 839-41). Uscita di scena Mirrine, tra Lisistrata e il giovane uomo si svolge un fitto dialogo (vv. 847-64), e, dopo che ha luogo il 'riconoscimento' di Cinesia (il quale è accompagnato da uno schiavo e dal figlioletto), ricompare sulla scena Mirrine, la quale dapprima si rifiuta di scendere dall'Acropoli per andare incontro al marito, ma poi acconsente a farlo, cedendo al piccolo che la invoca con un triplice *μῦμία* (v. 879). Una volta che la moglie gli è a portata di mano, Cinesia passa a farle concrete proposte erotiche: «coricati con me: è passato tanto tempo» (v. 904); ma la donna si nega, lasciando però un qualche margine di trattativa: «No... *anche se* non posso dire che non ti voglio bene» (v. 905). Ovvio che Cinesia insista: «Se

¹ Sulla «función unificadora» della scena di seduzione tra Mirrine e Cinesia nell'azione drammatica della *Lisistrata* si veda da ultimo López Eire (1994).

mi vuoi bene, Mirrinuccia, perché non sei già a letto?» (v. 906); ma Mirrine gli obietta che non sarebbe conveniente fare l'amore alla presenza del bambino (v. 907), e pertanto Cinesia ordina al servo di portare via il piccolo (v. 908). Appianata questa difficoltà, l'infelice marito ritiene di avere via libera: «Ecco: il bambino è fuori dai piedi. Ti vuoi coricare?» (vv. 909-10a); ma Mirrine prospetta altre difficoltà, e nei successivi quaranta versi la scena si svolge secondo un preciso schema drammaturgico: il desiderio sessuale di Cinesia viene sistematicamente frustrato proprio quando lo sventurato ritiene che la moglie sia sul punto di soddisfare le di lui voglie. Mirrine finge infatti di essere disposta ad accondiscendere alle profferte amorose di volta in volta avanzate dal marito, ma in ogni circostanza, ricorrendo ad innumerevoli pretesti (che finiscono con l'avere l'effetto di sapienti, maliziose forme di seduzione, che eccitano sempre di più il già eccitatissimo Cinesia), ritarda il momento in cui gli si concederà; e alla fine, al v. 951, scompare inopinatamente di scena, piantando in asso lo stremato Cinesia.

1. E' stato notato da Lauren K. Taaffe che questa scena di seduzione della *Lisistrata* "parodies seduction scenes in which women are the aggressors" e che "Epic provides us with several examples of what has been called 'the allurement scene', in which a female persuades, or tries to persuade, a male into a sexual or otherwise erotic liaison. For example, Aphrodite seduces Anchises in the *Homeric Hymn to Aphrodite* (53-201) and Hera seduces Zeus in *Iliad* 14.159-328 (although he returns the advances)".² In realtà, come ho argomentato in altra sede, la scena di seduzione della *Lisistrata* presenta analogo schema narrativo e stesso codice culturale della *Dios apate*, la celebre scena del quattordicesimo canto dell'*Iliade* in cui Era seduce Zeus.³

(a) Dello schema narrativo della *Lisistrata* si è detto in precedenza; analizziamo ora quello della scena omerica. L'episodio iliadico ha un 'proemio', che ha inizio al v. 153: Era, preoccupata dalla piega

² Taaffe (1993), p. 67. Il riconoscimento della cosiddetta «allurement scene» si deve a Forsyth (1979).

³ In questo primo paragrafo rielaboro quanto ho scritto in Mastromarco (1995).

sfavorevole che la battaglia in atto sta prendendo per i Danai, suoi protetti, «pensa a come ingannare Zeus», che, seduto sulla vetta del monte Ida, assiste, arbitro imparziale, al combattimento. Dal v. 170 al v. 186, vengono descritte le varie operazioni che la dea esegue per farsi bella in vista dell'incontro con il divino consorte: si profuma, detergendosi il corpo con ambrosia e ungendolo con «olio soave, profumato, odoroso»; si pettina, intrecciando con le mani i bei riccioli profumati; indossa una veste dai molti ornamenti, confezionata per lei da Atena; si cinge con una cintura ornata da cento frange; appende ai lobi orecchini con tre splendide perle; avvolge il capo in un velo fulgido come la luce del sole; e, infine, lega ai piedi dei sandali belli. Eseguite queste operazioni, Era si reca da Afrodite per chiederle «amore e desiderio» (vv.198-99), ed ottiene la «cintura, ricamata e variopinta, dov'erano racchiusi tutti gli incanti; vi erano amore, desiderio, dolci parole e la seduzione che rapisce la mente dell'uomo più saggio» (vv. 214-17). Eseguite queste operazioni, Era «lascia con un balzo la cima dell'Olimpo» (v. 225) e raggiunge Lemno, dove incontra Hypnos (il «Sonno»), da cui —in cambio della promessa di dargli in isposa Pasitea, una delle giovani Cariti che il dio da sempre desidera— ottiene che, quando si sarà consumato l'atto di amore tra lei e Zeus, Hypnos farà addormentare il padre degli dèi (vv. 230-79). Al v. 292, Era raggiunge finalmente il Gargaro, l'alta cima dell'Ida; e, alla sua vista, Zeus è colpito da un vero e proprio “colpo di fulmine”: ὡς δ' ἴδεν, ὡς μιν ἔρωσ πικρινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν, / οἷον ὅτε πρῶτόν περ ἔμισγέσθην φιλότῃτι, / εἰς εὐνήν φοιτῶντε, φίλους λήθοντε τοκῆας.⁴ In preda a subitanea, irresistibile passione per la consorte, Zeus la invita a far l'amore (v. 314); e anzi, per dimostrare la forza del suo sentimento, non esita a recitare un vero e proprio catalogo delle sue imprese amorose (un gesto davvero

⁴ «La vide Zeus signore dei nemi, la vide e l'amore gli empì il cuore sapiente, come quando, di nascosto dai genitori, entrarono nel medesimo letto e per la prima volta si unirono» (vv. 294-96). In questi versi è attestato per la prima volta quel motivo del “colpo di fulmine” che tanta fortuna avrà nella poesia d'amore greco-latina, e che avrà le sue espressioni poetiche più mature negli *incipit* del v. 82 del secondo idillio teocriteo (χῶς ἴδον, ὡς ἐμάνην) e del v. 42 dell'ottava *Ecloga* virgiliana (*ut vidi ut perii*). Sui rapporti tra *Iliade* XIV, 294 e i passi di Teocrito e di Virgilio, cfr., ad es., Gow (1952), pp. 51-52; Timpanaro (1978), pp. 219-87; Hopkinson (1988), pp. 161-62.

degnò di un gentiluomo!): «Mai mi ha inondato e mi ha vinto a tal punto il desiderio di una dea o di una donna, neppure quando mi innamorai della sposa di Issione, che mise al mondo Piritoo, saggio al pari di un dio; o di Danae dalle belle caviglie, la figlia di Acrisione, che generò Perseo, famoso fra tutti gli eroi; né della figlia dell'illustre Fenice che mi diede Minosse e Radamanto divino; o di Semele, oppure di Alcmena a Tebe (Alcmena generò Eracle dall'animo forte, Semele invece Dioniso, delizia degli uomini) e neppure di Demetra, la regina dai bei capelli o di Latona gloriosa, e neppure di te —non così come ora ti amo e la dolcezza del desiderio mi prende» (vv. 315-28). Era, «che sta meditando l'inganno», fa dapprima la ritrosa («figlio di Crono, terribile dio, che cosa hai mai detto?», v. 329); ma poi la sua resistenza si fa via via più debole, e alla fine i due si coricano, avvolti nella nuvola d'oro (vv. 350-51).

Sono evidenti i legami che intercorrono tra lo schema narrativo della *Dios apate* e quello della scena di seduzione della *Lisistrata*. Nella scena omerica, il corteggiamento operato da Zeus nei confronti di Era è preceduto da un 'proemio', da cui si apprende che in realtà è stata la dea a decidere di 'farsi sedurre' dal divino consorte; e l'incontro tra i due sposi divini è preceduto dal racconto del piano messo in atto da Era, con l'aiuto di Afrodite e di Hypnos, al fine di sedurre il divino consorte (e il piano si realizza felicemente nel corso della scena successiva: Zeus, il più celebre dei seduttori, divini e umani, svolge così il ruolo, del tutto singolare, del *seduttore sedotto*). Analogamente, nella scena aristofanea, l'incontro tra i due sposi umani è preceduto da una scena in cui Mirrine, con l'aiuto di Afrodite e di Lisistrata, progetta di sedurre il marito (e il piano va a buon fine nel corso della scena successiva: presentatosi dinanzi all'Acropoli con l'urgentissima intenzione di sedurre la moglie, Cinesia finisce con lo svolgere, al pari di Zeus, il ruolo del *seduttore sedotto*).⁵

⁵ Al pari di Zeus, Cinesia è vittima di Afrodite: quando il marito di Mirrine compare sulla scena, Lisistrata annuncia alle compagne: «vedo avvicinarsi un uomo. E' fuori di sé, in preda al delirio di Afrodite (τοῖς τῆς Ἀφροδίτη ὀργίσις εἰλημμένον). O Signora, tu che governi su Cipro e Citera e Pafo! Va' per la via tutta... diritta che stai percorrendo» (vv. 832-34).

(b) Le due scene di seduzione —che pure appartengono a generi letterari differenti, e furono composte a distanza di vari secoli l'una dall'altra— presuppongono un modello culturale comune, in quanto si richiamano ad un comune sistema di valori etico-sociali.

Si è detto che, dopo che Cinesia ha ordinato al servo di portare via il figlioletto per poter fare l'amore con Mirrine, quest'ultima prospetta al marito nuove difficoltà. E si tratta principalmente di difficoltà di ordine morale. Ai vv. 910b-11a, la giovane donna chiede al marito: «*dove* lo vorresti fare, sventurato?»; Cinesia ha un momento di disperato imbarazzo: «*Dove?*» (v. 911b), ripete quasi a se stesso; la difficoltà sembra essere di quelle insuperabili: i due si trovano dinanzi all'Acropoli; è pieno giorno, e la loro unione potrebbe essere vista da chiunque: se i due facessero l'amore in quel luogo e in quella situazione, verrebbe infranto il codice culturale greco, che, ritenendo sconveniente fare l'amore all'aperto, esige che i rapporti amorosi avessero luogo al riparo da sguardi indiscreti.⁶ E' notevole che, per rispettare quello stesso codice culturale, Zeus, nella *Dios apate*, ricorre alla nuvola d'oro che proteggerà il suo amplesso con Era dagli sguardi indiscreti degli altri dèi.⁷ Per buona sorte di Cinesia, è però presente sulla scena una grotta, una *provvidenziale grotta*, che potrebbe proteggere il loro amplesso da sguardi indiscreti; e il giovane si affretta ad indicarla a Mirrine: «C'è la grotta di Pan: fa proprio per noi» (v. 911b).⁸ Dopo che la grotta di Pan sembra aver

⁶ In questa sede, basterà ricordare che l'esistenza di tale divieto è direttamente provata da una testimonianza di Giamblico (*Vita Pyth.* 210 Deubner-Klein), il quale attesta che i Pitagorici proclamarono il loro favore a due divieti «già preesistenti nelle città elleniche»: il divieto di incesto e il divieto di avere rapporti sessuali nei santuari ovvero *all'aperto*. Sul codice culturale greco che impone di fare l'amore al riparo da sguardi indiscreti, basterà rimandare a Arrigoni (1983).

⁷ Va ricordato che nell'epodo archilocheo di Colonia —di cui, come è noto, *Dios apate* rappresenta il modello strutturale: cfr., ad es., Bossi (1973/74), p. 14; van Sickle (1975), pp. 126-29; Gentili (1976), pp. 17-18; Henderson (1976)— il mantello con cui il giambografo copre la giovane sorella di Neobule (fr. 496a, vv. 44-45 W.) è la versione 'umana' della nuvola d'oro del padre degli dèi.

⁸ La grotta è il luogo ideale, dove dèi e mortali possano consumare i loro atti d'amore: si pensi, ad es., al grande antro profumato di Calipso, in cui la ninfa fa l'amore con Odisseo (*Odissea* V. 225-27); ovvero all'«antro ombroso» in cui si consuma l'amore tra Zeus e Maia (*Inno a Hermes*, v. 6); o anche alle «profondità di amabili grotte», in cui i Sileni si uniscono

risolto ogni difficoltà,⁹ Mirrine, fedele alla sua tattica di negarsi al marito, trova un'altra obiezione: «E come faccio a purificarmi prima di tornare all'Acropoli?» (v. 912); ma ancora una volta Cinesia reagisce prontamente: «Non c'è problema: potrai lavarti alla Clessidra» (v. 913).¹⁰ A questo punto, Mirrine fa presente al marito di essere vincolata all'astinenza sessuale dal giuramento fatto con le altre donne («E io dovrei mancare al giuramento?», v. 914); ma Cinesia elude questa ulteriore obiezione, dichiarando solennemente di essere pronto ad espiare egli stesso la colpa di spergiuro («Ricada sulla mia testa; non badare al giuramento», v. 915). Tutte le difficoltà sembrerebbero ora superate, e Mirrine porta sulla scena dapprima un «lettino» (v. 916) e in seguito una «stuoia» (v. 921). Facendo questa operazione, Mirrine intende evitare, malgrado la flebile protesta del sempre più impaziente Cinesia («ma no, va bene farlo per terra», vv. 916b-917a), che l'atto amoroso abbia luogo a immediato contatto con il suolo; e infatti, ai vv. 917-18, dichiara esplicitamente: «non sarà mai detto che ti faccia sdraiare per terra (κατακλινῶ χαμαί)». Questa esigenza di evitare che si faccia l'amore sulla nuda terra, a contatto immediato con il suolo, si chiarisce alla luce di un altro divieto culturale vigente nel mondo greco: e cioè, che solo gli amori mercenari possono aver luogo sulla nuda terra, tant'è che χαμαιτύπη è uno dei termini che, in greco antico, indica una prostituta.¹¹ Ed è rilevante che anche nella *Dios apate* l'atto amoroso tra Zeus ed Era viene consumato su di un prato fiorito, il cui fine (come si evince chiaramente da tutto il contesto, che insiste sulla circostanza che i fiori

in amore con le ninfe (*Inno ad Afrodite*, vv. 262-63). E, inoltre, cfr. Theoc. 3. 6, 13; Verg. *Ecl.* 9. 41-42; Hor. *Carm.* I. 5, 3.

⁹ In realtà, a causa dell'impossibilità di rappresentare scene di interno in un teatro tecnicamente povero qual era quello di Dioniso, l'azione drammatica della *Lisistrata* continuava a svolgersi sulla piattaforma scenica, 'all'aperto', sotto lo sguardo di tutti (spettatori e attori): e questa circostanza spiega perché, ai vv. 933-36, Mirrine possa addurre come ennesimo pretesto per non concedersi a Cinesia la mancanza di una «coperta» (v. 933).

¹⁰ La «Clessidra» era una fontana che si trovava nelle vicinanze della grotta di Pan: cfr. Travlos (1971), pp. 323-31.

¹¹ Per il significato del termine, da mettere in relazione etimologica con il verbo τύπτειν usato *obsceno sensu*, cfr. Chantraine (1968), p. 1245. E si veda anche Herter (1960), p. 73, n. 60.

tengono i due corpi divini «in alto (ὕψος)», «lontano (ἀπὸ) dalla terra (χθονὸς)», v. 349) è quello di evitare un contatto immediato con il suolo.¹²

Va infine ricordato che sia nella *Dios apate* che nella scena aristofanea una importante funzione, ai fini del processo di seduzione, è affidata al profumo (cfr. *Iliade* XIV. 170-77; *Lisistrata* 938-47).¹³

2. In un contributo in corso di stampa, ho dato della *Lisistrata* una lettura in chiave carnevalesca;¹⁴ in questa sede mi limiterò a mettere in evidenza quegli elementi 'carnevaleschi' che caratterizzano la scena di seduzione tra Mirrine e Cinesia.

In via preliminare, va chiarito che in questa scena Aristofane non intende rappresentare una situazione *privata* in cui *una* moglie seduce *suo* marito (oltretutto Mirrine sta seducendo Cinesia non a fini personali, ma in nome di un progetto che è stato solennemente giurato da *tutta* la comunità delle donne); il fine del commediografo è invece quello di portare sulla scena due *personaggi-simbolo* dei ruoli che le donne e i maschi svolgono nella realtà socio-culturale dell'Atene contemporanea.

Ebbene, che Mirrine e Cinesia svolgano in questa scena dagli espliciti contenuti sessuali una funzione simbolica, è provato innanzitutto dai loro nomi. Pur essendo storicamente ben attestati nell'Atene del quinto secolo,¹⁵ si può essere certi che in questo passo essi sono usati come nomi parlanti, visto che la loro etimologia rimanda proprio alla sfera sessuale. Il nome di Cinesia è infatti in relazione

¹² Una felice traduzione dei vv. 346-49 dà Cerri (1996), p. 765: "Disse, e prese tra le braccia la sposa il figlio di Crono,/ sotto di loro la terra divina produsse erba novella,/ loto rugiadoso e croco e giacinto/ soffice e folto, che riparava da terra a mo' di tappeto".

¹³ Sul ruolo svolto dal profumo nell'immaginario erotico dei Greci, si veda almeno Detienne (1975), pp. 81-97.

¹⁴ Il contributo, dal titolo *La Lisistrata di Aristofane: emancipazione femminile, società fallocratica, utopia comica*, è la relazione da me tenuta in occasione del Congresso Internacional Sociedad, Política y Literatura. Comedia Griega Antigua, svoltosi a Salamanca, sotto la direzione di Antonio López Eire, dal 26 al 30 novembre 1996: sarà pubblicato negli *Atti* del Convegno. Che la *Lisistrata* sia «royaume de la subversion, du monde à l'envers, de l'utopie» ritiene anche Milanezi (1996), p. XXVIII.

¹⁵ In Attica, il nome di Mirrine è attestato una cinquantina di volte: cfr. Osborne-Byrne (1994), p. 323, s.v. Μυρρίνη. E ben attestato è anche quello di Cinesia: cfr. Osborne-Byrne (1994), p. 261, s.v. Κινισία.

etimologica con il verbo κινεῖν, «fare l'amore»; e va poi ricordato che quando, al v. 852, dà le proprie generalità, Cinesia si presenta come Παιονίδης, un demotico che, con tutta evidenza, richiama all'orecchio dello spettatore il verbo παίειν, spesso attestato in Aristofane nella sua accezione oscena di «sbattere».¹⁶ Anche il nome di Mirrine, «Piccolo Mirto», “è ricco di riferimenti erotici. Infatti è con i rami di questo cespuglio aromatico che in Attica s'intrecciano le corone degli sposi. Il nome di questa pianta, sacra ad Afrodite, serve a indicare sia la clitoride, sia il sesso femminile”.¹⁷ In definitiva, come è stato acutamente notato da Henderson, questi due nomi parlanti “underscore the archetypal nature and representative function of the coming encounter”.¹⁸

La funzione simbolica svolta dal contrasto Mirrine-Cinesia è altresì provata dalla circostanza che gli attori che nella *Lisistrata* svolgono ruoli maschili compaiono sulla scena ostentando falli eretti. E' questa una circostanza straordinaria: è stato messo in evidenza da Sommerstein che solo eccezionalmente gli attori aristofanei portavano un fallo eretto: “There are, in fact, only two clear cases of its use outside *Lys.*, both in the concluding scenes of plays — for Dicaeopolis in *Acharnians* (cf. *Ach.* 1216-21) and for the Archer in *Thesmophoriazusae* (cf. *Thesm.* 1187-8)”.¹⁹ Ebbene, come è stato dimostrato da Eva Keuls sulla base e delle fonti letterarie e delle rappresentazioni vascolari, l'Atene del quinto secolo si reggeva su di un sistema culturale in cui il fallo eretto era il simbolo del potere maschile.²⁰

¹⁶ Che Παιονίδης sia da mettere in relazione con πέος (e non con παίειν) sosteneva, a torto, l'antico scoliaste; e continuano a sostenerlo studiosi moderni (cf., ad es., Loraux (19902), p. 190, n. 147), malgrado gli avvertimenti di Wilamowitz-Möllendorff (1927), p. 173: “Unbegreiflich, dass Moderne auf die Missdeutung der Scholien hereinfallen, die hier πέος suchen, gleich als ob αἱ schon für Aristoph. ε gewesen wäre».

¹⁷ Detienne (1975), p. 84.

¹⁸ Henderson (1987), p. 174; e si veda anche Taaffe (1993), p. 67.

¹⁹ Sommerstein (1990), p. 4, n. 22.

²⁰ Cfr. Keuls (1985). E, sempre a proposito della *Lisistrata*, Bowie (1993), pp. 201-2 osserva: “the comic phallus is not just a traditional item of costume, but a constant reminder of male lustfulness and desire for control, especially in its erect form in the second part of the play”.

Come si diceva, in questa scena di seduzione il commediografo ha, a mio avviso, sapientemente sfruttato il motivo del 'mondo alla rovescia', del carnevalesco sovvertimento delle norme istituzionali vigenti nell'Atene del quinto secolo. Vediamo come.

Va innanzitutto notato che al v. 849 Lisistrata si proclama ἡμεροσκόπος, «sentinella diurna», investendosi così di un ruolo militare che, come è ovvio, nella realtà era di esclusiva competenza maschile.²¹ Ed è anche notevole che, in questo 'nuovo' mondo in cui si è affermato il giocoso rovesciamento dei ruoli sociali, il bambino di Mirrine e Cinesia (che è ancora in età da allattamento: cfr. v. 881) sia accompagnato da un servo, laddove è noto che nell'Atene del quinto-quarto secolo la cura di un bambino, sino al compimento dei sette anni, quando cominciava a frequentare le lezioni di un pedagogo, era affidata alle donne, "sua madre, da principio, ma specialmente —in tutte le famiglie che s'avvicinano ad uno standard di vita almeno agiato— la governante dei bambini".²² E inoltre, è stato notato da Helene P. Foley che Cinesia è rappresentato al v. 832 come un folle in preda al delirio di Afrodite, esattamente come venivano rappresentate le donne vittime di una pazzia originata da turbe sessuali.²³ Ma è ai vv. 917-18 che si manifesta chiaramente il rovesciamento gerarchico dei ruoli marito-moglie. A Cinesia, che afferma di essere disposto a fare l'amore per terra, Mirrine reagisce decisamente in questi termini: «No, per Apollo (μὰ τὸν Ἀπόλλω), non sarà mai detto che ti faccia coricare per terra, anche se sei quello che sei». Ebbene, sappiamo che in tutta la letteratura greca conservata l'espressione νῆ (ovvero μὰ) τὸν Ἀπόλλω è attestata sempre e solo in bocca a personaggi maschili.²⁴ La circostanza che l'unica eccezione sia rappresentata proprio da questo verso della *Lisistrata* non può dunque essere senza significato:²⁵ in questa scena, Mirrine userà, in via del tutto

²¹ Va ricordato che già nel prologo viene presentata sulla scena la «Scita» (Σκύθαινα, v. 184), versione femminile, in chiave 'carnevalesca', degli arcieri sciti, che istituzionalmente assolvevano al ruolo di poliziotti urbani nell'Atene contemporanea.

²² Marrou (1971), p. 197; e si veda ora Rühfel (1988).

²³ Foley (1982), p. 11.

²⁴ Già l'antico scoliaste a *Lys.* 917 osservava: Οὐκ ἔστιν ὄρκος γυναικῶν.

²⁵ In realtà, ci sono studiosi i quali ritengono che in un passo aristofaneo (*Rane* 508) sia un personaggio femminile ad esclamare μὰ τὸν Ἀπόλλω: ma che l'interlocutore di Santia

eccezionale, un'invocazione maschile per eccellenza, evidentemente perché *sta agendo come un maschio*.²⁶ E che la giovane donna stia svolgendo un ruolo che, sulla base delle norme sociali vigenti, sarebbe di competenza di un maschio è confermato dalla sua successiva affermazione: «non sarà mai detto che *ti faccia coricare per terra* (κατακλινῶ χαμαί), *anche se sei quello che sei* (καίπερ τοιοῦτον ὄντα)» (vv. 917-18); affermazione che, da una parte, mostra che la donna si sente pienamente autorizzata a compiere un'azione (distendere il *partner* per terra, in vista di un rapporto sessuale) che, di norma, compete ai maschi (sarà sufficiente, a tal proposito, ricordare i vv. 43-44 dell'archilocheo Epodo di Colonia, dove è il personaggio maschile, verosimilmente lo stesso giambografo, che, presa la fanciulla «tra le braccia», la «*fa sdraiare* (ἔκλινῶ) tra i fiori rigogliosi»); e, dall'altra, prova che Cinesia, sprezzantemente presentato come un «poco di buono» (cfr. τοιοῦτον ὄντα), potrebbe essere trattato, se solo la moglie lo volesse, al pari di una «prostituta», di una χαματύπη.

E' noto che il gioco 'carnevalesco' comporta l'affermazione di un ordine regolato da rapporti gerarchici radicalmente differenti da quelli vigenti nella società reale: si comprende bene, allora, perché, nella scena tra Mirrine e Cinesia, sia la moglie a svolgere quel ruolo 'dominante' che, nella società reale, è istituzionalmente svolto dal marito. Ma, in quanto gioco 'carnevalesco', questo capovolgimento dei rapporti gerarchici vigenti nella società reale *doveva esaurirsi nel breve, effimero spazio della festa dionisiaca*. Come puntualmente avviene nella *Lisistrata*, dove l'ordine tradizionale, che si fonda sul dominio indiscusso dei maschi, viene ristabilito già nel finale della commedia: dopo che gli uomini hanno

non sia una schiava bensì uno schiavo è stato a ragione sostenuto da Del Corno (1985), p. 185 e da Dover (1993), il quale annota altresì che quella della *Lisistrata* è una eccezione "not easily explained" (p. 257).

²⁶ Il significato dell'uso eccezionale di μὰ τὸν Ἀπόλλω da parte di Mirrine è stato felicemente colto da Vetta (1989): "l'apparente eccezione di *Lys.* 917 mi sembra piuttosto una trovata comica per sottolineare che il linguaggio usato dalla donna in quel frangente è un linguaggio da maschi (σε κατακλινῶ χαμαί)" (p. 157); e si veda anche Loraux (1990²), p. 191: "à jurer comme un homme la jeune femme montre bien qu'en cette affaire elle mène le jeu".

accettato, per porre fine allo sciopero sessuale delle donne, una resa incondizionata, ha luogo un incontro tra Ambasciatori Spartani ed Ambasciatori Ateniesi (incontro cui partecipa anche Lisistrata in compagnia di Riconciliazione); e, stipulata, tra canti e danze, la pace tanto sospirata, gli uomini possono finalmente riportarsi a casa le loro donne (cfr. vv. 1186-87a, 1274-76). Viene così 'restaurato' il vecchio, consolidato ordine sociale che, sia pure temporaneamente, era stato sconvolto dall'abbandono delle case da parte delle donne che erano andate ad occupare l'Acropoli.²⁷

Se dunque la scena tra Mirrine e Cinesia svolge, all'interno dell'azione drammatica della *Lisistrata*, una funzione 'carnevalesca', è lecito chiedersi quale funzione abbia svolto nell'economia poetica dell'*Iliade* la *Dios apate*.

A parere di Bernd Seidensticker, l'episodio iliadico si presenta «come un breve momento di commedia leggera all'interno della tragedia della guerra»: esso ha «un carattere quasi frivolo», è rilevante espressione di quella "komische Qualität" che caratterizza altri episodi dei due poemi omerici (quali, per citare solo due esempi, gli episodi di Tersite e di Iro).²⁸ Una qualità comica provata, come ha argomentato lo studioso tedesco, da due significativi elementi: (a) la dettagliata descrizione di Era che si agghinda in vista dell'incontro con Zeus è una vera e propria parodia di quelle scene omeriche che descrivono le vestizioni degli eroi che si apprestano ad andare in battaglia (esemplare è la scena dei vv. 364-91 del diciannovesimo libro dell'*Iliade*, in cui Achille indossa le nuove armi); (b) la *Dios apate* è sottesa da una sin troppo evidente *pointe* comica: Zeus, il più grande tra i seduttori divini, il seduttore per antonomasia, viene egli stesso sedotto; e, per giunta, viene sedotto dalla moglie.²⁹

²⁷ In particolare, sul ruolo svolto da Riconciliazione nella 'restaurazione' del dominio maschile, si veda ora Bowie (1993), pp. 202-3. Che la trama della *Lisistrata* assuma i connotati di un mondo alla rovescia che implica un mutamento *effimero* delle gerarchie sociali consolidate nel mondo reale è opinione anche di Konstan (1995), pp. 53-60.

²⁸ Cfr. Seidensticker (1982), p. 56. E che la *Dios apate* sia "ein Höhepunkt burlesker Dichtung" ritiene pure Muth (1992), pp. 28-39.

²⁹ Cfr. Seidensticker (1982), p. 56, n. 48.

Oltre ai due elementi individuati da Seidensticker, è possibile riconoscere un terzo elemento che concorre a dare carattere comico all'episodio iliadico. A proposito del catalogo delle conquiste amorose di Zeus, Walter Leaf ha parlato di una "Leporello List":³⁰ esso sarebbe l'archetipo' di quei cataloghi che ritroveremo nella produzione del teatro comico greco-latino, da Aristofane a Menandro, a Plauto, a Terenzio, e che —lo ha messo egregiamente in evidenza Cesare Questa— da Plauto passeranno poi sino alle eleganti strofette dapontiane del *Don Giovanni* (Atto Primo, Scena V, vv. 199-202), nelle quali Leporello elenca a Donna Elvira le conquiste amorose del suo padrone: *In Italia seicento e quaranta,/ in Lamagna duecento e trentuna,/ cento in Francia, in Turchia novantuna,/ ma in Ispagna son già mille e tre.*³¹

Che la *Dios apate* sia caratterizzata da un tono burlesco era stato in verità riconosciuto —sia pure non con la stessa consapevolezza critica di Seidensticker— già in anni passati; ed anzi, partendo dalla premessa che il tono burlesco sia estraneo al codice poetico del genere epico, Paul Friedländer aveva prospettato l'ipotesi che la *Dios apate* fosse opera di un poeta più tardo.³² E che questo episodio sia una parte più recente rispetto al nucleo narrativo dell'*Iliade* sarebbe provato, secondo Albrecht Dihle, dalle numerose anomalie presenti nella dizione formulare della *Dios apate*,³³ e, a parere di Walter Burkert, dalla unicità tematica della scena iliadica, che sarebbe un episodio influenzato dalla letteratura teogonica del vicino Oriente.³⁴

In ogni caso, sia che si ritenga la *Dios apate* un pezzo autenticamente omerico sia che la si ritenga opera di un poeta più tardo (e comunque non posteriore al settimo secolo, visto che l'episodio era già noto ad Archiloco), sembra lecito poter concludere che —proprio perché il tono

³⁰ Leaf (1902), p. 62; e di "einer Art antiker Leporelloarie" parla anche Muth (1992), p. 24.

³¹ Cfr. Questa (1980), p. 64.

³² Cfr. Friedländer (1934).

³³ Cfr. Dihle (1970), pp. 180-87.

³⁴ Cfr. Burkert (1983), pp. 51-56. Giova ricordare che già gli antichi esegeti (tra i quali Aristofane di Bisanzio) proponevano l'atetesi dei vv. 317-27, con l'argomentazione *ὅτι ἄκαιρος ἢ ἀπαρίθμησις τῶν ὀνομάτων μάλλον γὰρ ἀλλοτριοῖ τὴν Ἦραν ἢ προσάγεται. καὶ ὁ ἐπιγόμενος συγκοιμηθῆναι διὰ τὴν τοῦ κεστοῦ δύναμιν πολυλογεῖ.*

frivolo che caratterizza questa scena rappresenta una evidente devianza rispetto alle norme tradizionali del codice epico— il ribaltamento dei ruoli dei due personaggi divini si risolve in una sorta di *intermezzo scherzoso*, si potrebbe dire *'carnevalesco'*.³⁵ Vero è infatti che, ottenendo da Afrodite la cintura che contiene, tra l'altro, «la seduzione che rapisce la mente dell'uomo più saggio» (cfr. vv. 214-17), Era può esercitare un fascino che, come si è visto, prevale sul potere assoluto di Zeus; e, tuttavia, si tratta di una prevalenza *temporanea*: quando infatti, al v. 4 del quindicesimo canto, il padre degli dèi si risveglia (dopo l'amplesso si era addormentato per volontà di Hypnos), e si accorge che i Troiani sono in rotta, getta uno sguardo terribile su Era (v. 13), la quale rabbrivisce e si scusa incolpando della situazione Posidone (vv. 34-46). Zeus, con un sorriso di compiaciuta soddisfazione (v. 47), può così riprendere il controllo della situazione, ed Era, a sua volta, fa atto di sottomissione al divino consorte, ostentando un sorriso fatto con le labbra (cfr. vv. 101-2: ἡ δὲ γέλασσε/ χεῖλεσιν).³⁶

3. Riconosciute le affinità strutturali esistenti tra la *Dios apate* e la scena di seduzione della *Lisistrata*, è lecito chiedersi se, nella composizione dell'episodio di Mirrine e Cinesia, Aristofane si sia consapevolmente ispirato alla scena iliadica.³⁷ Elementi decisivi per dare una risposta in tal senso affermativa non sembrano esserci: anche se è di per sé credibile che, in occasione della rappresentazione di una scena di

³⁵ Sulla presenza del γελοῖον nell'*Iliade*, cfr. Golden (1990), il quale, a proposito della *Dios apate*, osserva: "Here Homer provides us with a miniature comic drama as he represents τὸ γελοῖον in the context of a carefully structured interaction among four highly anthropomorphic divinities: Hera, Aphrodite, Sleep, and Zeus. [...] This is a very clear illustration of what Aristotle meant when he described Homer as the poet who developed comedy to maturity by offering dramatic representations of τὸ γελοῖον in place of invective (*Poetics* 1448b34-38)" (p. 50).

³⁶ Miralles (1993) ha messo in evidenza che il sorriso di Era, "fatto con le labbra", andrà interpretato come un messaggio di sottomissione, "del tipo di quelli che emettono alcuni animali subordinati quando passano vicino a uno di rango superiore" (p. 17, n. 14).

³⁷ Che "nel rappresentare "l'inganno a Cinesia", Aristofane potrebbe aver tenuto presente la celebre seduzione di Zeus nel libro quattordicesimo iliadico" è stato di recente suggerito da Fornaro (1994), p. 184.

seduzione, fosse in qualche modo presente alla memoria letteraria e del commediografo e della parte culturalmente più dotata del suo pubblico quella che era la scena di seduzione più celebre della letteratura greca sino allora nota. E tuttavia nei vv. 840, 843 della *Lisistrata* mi sembra si possa cogliere un indizio, se non una prova, che, per la composizione della scena tra Mirrine e Cinesia, Aristofane abbia tenuto presente la scena iliadica.

In primo luogo va detto che, in quei versi, è presente il verbo ἡπεροπεύειν, «ingannare (con l'arte della seduzione)», nelle forme composte con ἐξ e con ξύν (κάξηπεροπεύειν, v. 840; ξυνηπεροπεύσω, v. 843): un verbo tipicamente epico, eccezionalmente usato da Aristofane in questa scena, e solo in questa scena (in tutta la restante, pur notevole produzione aristofanea conservata, esso non è mai attestato). Ed è poi notevole che Omero usi il verbo ἡπεροπεύειν anche in III. 399, in un altro contesto iliadico, che presenta notevoli analogie con la *Dios apate*. Si tratta della scena in cui Alessandro, tacciato al v. 39 da Ettore di essere Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές, ἡπεροπευτά, seduce ancora una volta Elena, complice Afrodite. La scena ha inizio, dopo che la dea dell'amore, avendo sottratto Alessandro dalla furia omicida di Menelao, «avvolgendolo in una fitta nebbia» (v. 381), va a chiamare Elena che stava con le altre donne troiane sull'alta torre ad assistere al combattimento: «con la mano la dea le prese il velo profumato, e le parlò, somigliando a una vecchia, una filatrice carica d'anni che, a Lacedemone, tessera per lei lane bellissime, e l'amava di cuore; simile a lei, così disse la divina Afrodite: "Vieni; Alessandro ti invita a tornare a casa; egli è nel talamo, sul letto rotondo, luminoso di bellezza nelle sue splendide vesti; non diresti che da un duello ritorni, ma che vada a una festa o, da una festa tornato, riposi". Disse così, e turbò il cuore di Elena; riconobbe la dea, il collo bellissimo, il seno incantevole, gli occhi lucenti: attonita, si rivolse a lei e le disse: «Dea, perché vuoi *ingannarmi* (ἡπεροπεύειν) con le tue parole?» (vv. 385-99). Il verbo, che ha una ben precisa valenza erotica (indica l'inganno, frutto dell'arte, propria di Afrodite, della «seduzione»), prepara appunto quella scena di seduzione che avrà luogo a partire dal v. 437, quando Paride si rivolge ad Elena in questi termini: «No, donna, non straziarmi l'animo con offese crudeli; oggi Menelao ha vinto con

l'aiuto di Atena, un'altra volta sarò io a vincere lui; anche noi abbiamo i nostri dei. *Ma ora, sdraiamoci e facciamo l'amore* (ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότῃ τραπεῖομεν εὐνηθέντε): mai fino ad ora il desiderio mi prese il cuore in tal modo, neppure il giorno in cui ti rapii dalla bella Lacedemone, salpai sulle navi che solcano il mare, e nell'isola di Cranæ a te mi congiunsi — *così adesso sento di amarti e mi prende un dolce desiderio di te* (ὥς σεο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὸς ἕμερος αἰρεῖ)» (vv. 438-46). Sono evidenti i legami che intercorrono tra questa scena di seduzione *umana* e la scena di seduzione *divina* del quattordicesimo canto; legami contenutistici, ma anche linguistici: come mostrano i vv. 441, 446 del terzo canto puntualmente ripresi nel quattordicesimo canto, rispettivamente nei vv. 314, 328.³⁸

Stando così le cose, sembra lecito chiederci se sia solo un caso che Aristofane usi (del tutto eccezionalmente) il verbo epico ἡπεροπεύειν in questa scena di seduzione della *Lisistrata*: il commediografo avrà voluto in tal modo segnalare, in forma ammiccante, alla parte del pubblico esperta di lingua omerica che per la scena di seduzione tra Mirrine e Cinesia aveva tratto ispirazione da un modello epico?

Università di Bari

³⁸ I legami che intercorrono tra le due scene di seduzione sono ben colti da Kirk (1985), che, a proposito di III.441, annota: "Zeus will say something akin to this to Here at 14.315f. (after a similar invitation, in similar formular terms, at 314), although he regales her, with divine insouciance, with a list of mistresses who have not excited him so much" (pp. 328-29). Che anche la scena tra Alessandro ed Elena presenti, al pari della *Dios apate*, aspetti comici è stato argomentato da Clarke (1969), p. 247 e da Golden (1990), pp. 52-53. Va infine ricordato che l'emistichio iniziale di III.442 (οὐ γὰρ πῶ ποτέ μ' ᾤδέ γ' ἔρωσ) è puntualmente ripreso in XIV.315.

BIBLIOGRAFA

- Arrigoni, G. (1983) "Amore sotto il manto e iniziazione nuziale", *QUCC* XLIV, 7-56.
- Bossi, F. (1973/74) "Note al nuovo Archiloco", *MCr* VIII/IX, 14-17.
- Bowie, A.M. (1993) *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
- Burkert, W. (1983) "Oriental Myth and Literature in the Iliad", in R. Hägg (ed.), *The Greek Renaissance of the Eight Century B.C.: Tradition an Innovation*, Stockolm.
- Cerri, G. (1996) *Omero, Iliade. Traduzione di G. C. Commento di A. Gostoli*, Milano.
- Chantraine, P. (1968) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, Paris.
- Clarke, H.W. (1969) "The Humor of Homer", *CJ* LXIV, 246-52.
- Del Corno, D. (1985) *Aristofane. Le Rane. A cura di D. D. C.*, Milano.
- Detienne, M. (1975) *I Giardini di Adone* (trad. it., a cura di L. Berrini Pajetta, di *Les Jardins d'Adonis*, Paris 1972), Torino.
- Dihle, A. (1970) *Homer-Probleme*, Opladen.
- Dover, K. (1993) *Aristophanes. Frogs. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- Foley, H. (1982) "The 'Female Intruder' reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*", *CPh* LXXVII, 1-21.
- Fornaro, S. (1994) *La metafora e il canto. Antologia omerica*, Roma-Bari.
- Forsyth, N. (1979) "The Allurement Scene: A Typical Pattern in Greek Oral Epic", *CSCA* XII, 107-120.
- Friedländer, P. (1934) "Lachende Götter", *Ant* X, 209-26.
- Gentili, B. (1976) "Nota ad Archiloco, P. Col. 7511; Fr. 2 Tard., 2 West", *QUCC* XXI, 17-21.
- Golden, L. (1990) "Τὸ γέλοϊον in the Iliad", *HSPh* XCIII, 47-57.
- Gow, A.S.F. (1952²) *Theocritus. Edited with a Translation and Commentary*, Vol. II, Cambridge.

- Henderson, J. (19) "The Cologne Epode and the Conventions of Early Greek Erotic Poetry", *Arethusa* IX, 159-79.
- Henderson, J. (1987) *Aristophanes Lysistrata*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford.
- Herter, H. (1960) "Die Soziologie der Antiken Prostitution im Lichte der Heidnischen und Christlichen Schrifttums", *JbAC* III, 70-111.
- Hopkinson, N. (1988) *A Hellenistic Anthology*, Cambridge.
- Keuls, E. (1985) *The Reign of the Phallus*, New York.
- Kirk, G.S. (1985) *The Iliad: A Commentary*, Vol. I: books 1-4, Cambridge.
- Konstan, D. (1995) *Greek Comedy and Ideology*, New York-Oxford.
- Leaf, W. (1902) *The Iliad. Edited, with Apparatus criticus, Prolegomena, Notes, and Appendices*, Vol. II, London.
- López Eire, A. (1994) "Escena de coito frustrado", *Nova Tellus* 12, 31-74.
- Loroux, N. (1990²) *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris.
- Marrou, H.I. (1971) *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma (trad. it., a cura di U. Massi, di *Histoire de l'éducation dan l'antiquité*, Paris, 1964⁶).
- Mastromarco, G. (1995) "Donne e seduzione d'amore da Omero ad Aristofane", in R. Raffaelli (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona, 43-60.
- Milanezi, S. (1996) *Aristophane. Lysistrata. Traduit par H. Van Daele. Introduction et notes de S. M.*, Paris.
- Miralles, C. (1993) *Ridere in Omero*, Pisa.
- Muth, R. (1992) *Die Götterburleske in der Griechischen Literatur*, Darmstadt.
- Osborne, M.J. - Byrne, S.G. (1994) *A Lexicon of Greek Personal Names*, Vol. II, Attica, Oxford.
- Questa, C. (1980) *Tito Maccio Plauto. Il soldato fanfarone. Introduzione di C. Q. Traduzione di M. Scandola*, Milano.
- Rühfel, H. (1988) "Ammen und Kinderfrauen im klassischen Athen", *AW* XIX, 43-57.
- Seidensticker, B. (1982) *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen.
- Sommerstein, A.H. (1990) *Aristophanes. Lysistrata. Edited with translation and notes*, Warminster.

- Taaffe, L.K. (1993) *Aristophanes and Women*, London-New York.
- Timpanaro, S. (1978) *Contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Roma.
- Travlos, J (1971) *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, London.
- Van Sickle, J. (1975) "The New Erotic Fragment of Archilochus", *QUCC* XX, 123-56.
- Vetta, M. (1989) *Aristofane. Le donne all'assemblea*, a cura di M. V. Traduzione di D. Del Corno, Milano.
- Wilamowitz-Möllendorff, U. von (1927) *Aristophanes. Lysistrate. Erklärt von U. v. W.-M.*, Berlin.