

ALBERTO CAMEROTTO

Come diventare un eroe. Le virtù e le imprese di Trygaios Athmoneus

ἐμὲ δὲ τουτοιοῖσι φέρων ἐνεσκεύασε, τῷ πύλῳ
καὶ τῇ λεοιτῇ καὶ προσέτι τῇ λύρα, καὶ παρε-
κελεύσατο, ἦν τις ἔρηταί με τοῦνομα, Μένιπ-
πον μὴ λέγειν, Ἡρακλέα δὲ ἢ Ὀδυσσεά ἢ
Ὀρφέα, (Luc. Nec. 8)

Diventare un eroe è difficile, più facile – anche se non troppo – è esserlo già. Eroi in genere si nasce e a questa regola normalmente non si sfugge. Ma dalla commedia alla satira ci sono altre vie e tutti o quasi possono diventare degli eroi e compiere imprese straordinarie. Questo è l'obiettivo: la grande impresa. E il *kleos* non sarà minore di quello degli eroi veri del mito, dell'epica e della tragedia. Ci vogliono virtù particolari, che non sono sempre univoche, ossia eroi si diventa all'insegna dell'ambiguità e della *poikilia*.

1. Dall'eroe multiforme del mito alla poikilia dell'eroe comico

Eracle, Achille, Odisseo: possiamo utilizzare questi tre grandi paradigmi per indagare sulla natura dell'eroe comico, partendo da ciò che è essenziale per la figura degli eroi veri.

I. Gli eroi sono eroi perché compiono *erga*, ossia imprese memorabili. Le gesta che *fanno* gli eroi sono principalmente di tre generi: *a*) le lotte spaventose contro i mostri; *b*) le battaglie e i duelli contro i nemici; *c*) i grandi viaggi attraverso l'ignoto, in luoghi irraggiungibili e attraverso pericoli insuperabili per i comuni mortali, ai quali si aggiunge il rischio del non ritorno, specialmente in quella che è la prova più difficile di tutte, il *descensus ad inferos*.

II. Gli eroi del mito hanno l'aiuto e la protezione degli dei, oppure agiscono con l'ostilità di un dio, e anche per questo sono eroi.

III. Le imprese che essi compiono generano insieme il *kleos* e il canto.

La prima idea che noi abbiamo di un eroe è quella della sua grandezza e dell'importanza delle sue gesta. Ma questa percezione può a volte imporre una visione unitaria e positiva della loro figura, che annulla le ombre e la complessità. Uno sguardo più ampio e al tempo stesso più attento ai singoli elementi delle loro storie ci permette di vedere che le tinte della rappresentazione sono fatte di molti colori diversi, spesso con forti contrasti che danno la sensazione di una assoluta inconciliabilità. Il risultato più evidente è l'ambiguità che contraddistingue la natura e le gesta dell'eroe, il quale per questo non perde la sua grandezza:

anzi, a ben guardare questo appare come un fattore costitutivo¹. I tre paradigmi che abbiamo preso come punto di riferimento, anche senza cercare troppo tra i tantissimi possibili esempi, sono fatti proprio di queste contraddizioni.

Eracle vince i mostri come eroe *alexikakos* e civilizzatore², per compiere alla fine il suo percorso da ἥρωες θεός con l'*apotheosis* in Olimpo³, ma è anche l'eroe della voracità e della sessualità eccessive e soprattutto è colui che uccide l'ospite⁴ e parimenti la sposa e i figli⁵. Achille è il migliore degli eroi, ma può divenire un *vano peso della terra*, è l'eroe che sceglie la morte e che poi rimpiange la vita quando giunge nell'aldilà, l'eroe che appare invincibile in battaglia, ma che alla battaglia rinuncia a causa della sua non meno eroica *menis*, per poi andare oltre ogni misura nella strage e nell'infierire contro l'avversario ai confini tra la bestialità e il mostruoso. Odisseo è l'eroe del *nostos*, però quello di Odisseo è un *nostos* imperfetto, perché egli ritorna dopo aver perduto tutti i compagni. Ma soprattutto Odisseo è per defi-

¹ Sui caratteri e sulle ambiguità dell'eroe del mito vd. Brelich 1958, 225-283, part. 278, che definisce l'eroe come una «figura di carattere *ambivalente*», alla quale appartengono contemporaneamente tratti positivi e tratti negativi, e nella cui natura rientrano anzi anche gli aspetti mostruosi come quelli sovrumani.

² Cf. la serie di contraddizioni che Kirk 1977, 285-292, part. 286, sulle tracce di Brelich, rileva nella figura e nelle vicende di Eracle («humane-bestial, serious-burlesque, sane-mad, salutary-destructive, free-slave, human-divine»). Sui diversi aspetti vd. anche Burkert 1987, 125-156, e 2003, 397 «l'eroe raggianti è nel contempo schiavo, femmina, folle».

³ Per il destino di Eracle cf. Hom. λ 602-604. Paradigmatica è la celebrazione dell'eroe come «il migliore tra tutti gli uomini» in Soph. *Trach.* 811s. πάντων ἄριστον ἄνδρα τῶν ἐπὶ χθονί / ... ὁποῖον ἄλλον οὐκ ὄψει ποτέ (cf. anche 177). Sulla compresenza di virtù positive e negative nella figura di Eracle vd. Gentili 1984, 178-182.

⁴ Hom. φ 27-30 (cf. anche sulla medesima vicenda Soph. *Trach.* 270-279, Apollod. *Bibl.* 2.6.2, Diod. Sic. 4.31.2).

⁵ Eracle è anche, sempre con termini apparentemente inconciliabili, l'*omicida giustissimo* (Pisand. fr. 10 B.), vd. Gentili 1984, 181. Non a caso la grandezza e le ambiguità di Eracle ne permettono la trasformazione - si potrebbe quasi dire *physei* - in un personaggio comico con un amplissimo spettro d'azione. Da un lato è il ghiottone sempre affamato, dotato di una *μιαρὰ φάρυξ* in cui si impersona: Ar. *Ra.* 571, Av. 1604, cf. le definizioni metateatrali di *Vesp.* 60 οὐθ' Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος e *Pax* 741 τοὺς θ' Ἡρακλέας τοὺς μάττοντας καὶ τοὺς πεινώντας ἐκέλευς (vd. Degani 1995, 67-69). All'estremo opposto, senza comunque perdere tutte le sue diverse qualità, figura come il paradigma dell'ammazzamostri (cf. p. es. *Pax* 752). Su Eracle nel teatro comico vd. Galinsky 1972, 81-100. Sul motivo di Eracle ghiottone vd. Bernardini 1976, Pappas 1991, 259-264, Wilkins 2000, 90-97 (p. 93 «Heracles proved attractive to comic poets because of ambiguities in his nature»). Una breve antologia comica su Eracle *adepagos* è in Athen. 10.411a-412b. Per Eracle tra divinità e bestialità, che giunge fino ad assumere quei tratti propri delle fiere e dei mostri da lui stesso vinti e uccisi, vd. Segal 1975, 30-32, 39, 43. In una prospettiva sofisticata anche le virtù assolutamente positive e le più grandi imprese dell'eroe possono essere oggetto di uno stravolgimento, come avviene in Eur. *Herc.* 152-164.

nizione formulare l'eroe *polytropos*, *polytlas*, *polymetis*, etc. Questi epiteti ne fanno l'eroe «multiforme» per antonomasia, e questa è una qualità che vale senz'altro per tutti gli eroi del mito, o meglio per l'eroe in quanto tale. La natura multiforme è il fondamento delle straordinarie potenzialità d'azione dell'eroe, al quale è sempre aperta la via per nuove imprese⁶.

1.1. *Un eroe comico?*

I protagonisti delle gesta che vengono rappresentate nella commedia non sono sicuramente eroi alla stessa maniera di quelli dell'epica o della tragedia⁷. Si tratta di norma di *un individuo qualunque*, che arriva sulla scena dalla dimensione della quotidianità e del presente della vita ateniese⁸. Non appartiene per stirpe al mondo degli eroi e tanto dovrebbe bastare a far sì che non possa fregiarsi del titolo. Non nasce eroe e in sé non è predestinato a compiere azioni straordinarie⁹. Ma i protagonisti della commedia, un Diceopoli, un Trigeo, un Pisetero o una Lisistrata, escono dall'anonimato e diventano *eroi* proprio attraverso le loro imprese impossibili e irreali, che vivono sulla scena per il tempo della commedia¹⁰. Dal quotidiano della città di Atene addirittura provengono anche protagonisti divini come Dioniso e Pluto, quando si trovano a recitare la parte dell'eroe comico o a interagire con questi.

Per noi la definizione di *eroe comico*¹¹, nonostante le critiche che ad essa si possono muovere, ha in tutti i casi una sua legittimità e possiamo ben mantenerla, perché questo individuo qualunque e al tempo stesso straordinario, che diviene il protagonista dell'azione, eredita nel compiere le sue imprese alcuni tratti importanti delle figure degli eroi. Questa prospettiva ci aiuta a capirne il funzionamento. Basterà l'attributo *comico* a distinguerlo e a farne altro rispetto agli eroi del mito. Oppure si potrà parlare meglio di *funzione comica* del

⁶ Questa ambiguità e questa multiformità sono anche quelle di alcune divinità speciali, che entrano nel gioco dei protagonisti della commedia e nell'azione dell'eroe comico, e sono in particolare Dioniso e Hermes, ai quali si possono aggiungere almeno figure come Prometeo, l'Eracle divinizzato e Pluto. Vd. Jay-Robert 2002, 16-23, part. 21 per un quadro sintetico dei tratti e delle funzioni comuni.

⁷ Come sottolinea Brelich 1989, 111 «la commedia è fuori della realtà», ma «essa è fuori anche del mito».

⁸ Lo scarto è sottolineato da Brelich 1989, 106, il quale propone l'esempio della *katabasis* di Dioniso nelle *Rane*: «essa non è situata (come quella intrapresa per riportare Semele) nel tempo del mito, bensì precisamente nel tempo presente, nell'anno stesso della morte di Euripide che il dio vuole riportare ad Atene». Ma l'azione è posta comunque in una dimensione totalmente irreali, ossia si tratta di una «irrealtà *programmatica*».

⁹ Il *genos* e gli *erga* sono insieme parametri essenziali per definire l'eroe, cf. p. es. le indicazioni di Eur. *Herc.* 696-700.

¹⁰ Vd. la critica di Brelich 1989, 111 e n. 22 a p. 265.

¹¹ Vd. lo studio di Whitman 1964, in particolare le definizioni contenute nel capitolo «Comic Heroism» (pp. 21-58).

protagonista o più ampiamente dei personaggi che contribuiscono all'azione (così come potremo parlare di una *funzione satirica* e di un *eroe satirico*): è la funzione dell'impresa comica, che può essere rivestita dal protagonista della commedia o anche da varie altre figure che lo affiancano, dal servo alla divinità. Ma restiamo per il momento all'eroe comico e alle sue specifiche virtù.

La natura multiforme, in particolare con le ambiguità tra il positivo e il negativo che essa reca con sé, diviene nella figura dell'eroe comico un aspetto centrale, e anzi egli rappresenta una esaltazione di questa *virtus*, che possiamo definire come una *poikilia*. Se l'eroe dell'epica può forse sembrare monolitico e unitario, l'eroe comico non lascia incertezze in questo senso: egli è *programmaticamente* un insieme di tratti diversi e contraddittori, possiamo considerarlo una sorta di *mixis* che unisce paradossalmente anche gli estremi¹². È una persona qualsiasi, spesso figura marginale o emarginata, con tutti i suoi aspetti più umili e più bassi, anzi si può dire che egli si contraddistingue per una serie di tratti antieroiici nel senso che lo identificano come il contrario di un eroe: nel mondo della commedia si appresta comunque a fare la parte dell'eroe, e a divenire con le sue gesta l'*euergetes* della città o di tutti gli Elleni, se non addirittura dell'intero genere umano, proprio come un Eracle. E le sue azioni non sono meno paradossali e ambigue della sua figura.

Due sono gli oggetti principali di questo studio, che vuole tornare a verificare come è fatto l'eroe comico ossia come i protagonisti delle commedie diventano in qualche modo eroi: le qualità di questo personaggio speciale e la natura della sua impresa. L'indagine si propone al momento come un sondaggio, e perciò mi servirò qui principalmente dell'azione di Trigeo nella *Pace* di Aristofane, ma utilizzerò occasionalmente altri eroi della commedia a consolidare il quadro dell'analisi. E questa vuole essere anche una prima parte. In uno studio successivo tratterò un quadro parallelo sull'eroe satirico, riprendendo soprattutto in considerazione l'*Icaromenippo* di Luciano, il cui protagonista e la cui azione – pur nella diversità delle prospettive comica e satirica – tanti tratti in comune hanno con Trigeo e la sua impresa, e per molti versi ne costituiscono uno sviluppo che può essere utile a comprendere il modello.

2. Le qualità dell'eroe comico

2.1. Unico e solo

Se sono gli *erga* che fanno l'eroe, per essere e a maggior ragione per diventare un eroe bisogna compiere delle imprese, le quali avranno il carattere dell'eccezionalità per essere così oggetto di canto e di rappresentazione. Gli eroi, in primo luogo quelli veri, devono esse-

¹² Ho usato questa definizione per i protagonisti della satira luciana, in particolare per la figura centrale di Menippo, in Camerotto 1998, 83, 232.

re protagonisti preferibilmente *da soli* delle proprie gesta. Possono essere seguiti e aiutati da un compagno fedele¹³, ma anche così sono in sostanza soli nell'azione. L'impresa è del singolo eroe. Eracle è accompagnato da Iolao, ma le imprese sono di Eracle¹⁴. Achille è in sostanza unico protagonista dell'*Iliade*, e nella sua *aristeia* tutti gli altri eroi scompaiono, rimane solo lui a compiere i massacri e da solo deve rimanere davanti ai nemici, fino allo scontro οἰόθεν οἶος con Ettore, il suo unico vero avversario¹⁵. Odisseo – come abbiamo già sottolineato – è da solo che se ne torna in patria. I compagni sono insieme a lui, ma da solo deve ritornare, anche se il codice del *nostos* sembra prevedere il ritorno collettivo insieme ai compagni di spedizione¹⁶.

L'eroe comico è parimenti l'unico vero protagonista dell'azione. *Da solo* pensa e progetta l'impresa, ne è il motore primo e l'attore unico, o al massimo ha una spalla che lo accompagna nel dialogo e nell'azione sulla scena. Ci possono essere anche gli aiutanti, ma tali perlopiù rimangono. Trigeo rivendica i propri meriti quando si trova a giustificare gli straordinari vantaggi personali che gli derivano dall'impresa compiuta: da solo è salito sullo *hippokantharos*, da solo ha salvato l'Ellade, e tutti ne hanno poi beneficiato¹⁷. È giusto allora che lui da solo abbia un premio speciale come Opora (*Pax* 865-867)¹⁸:

οὐκοῦν δικαίως, ὅστις εἰς ὄχημα καθάρου ἱπιβάς
ἔσωσα τοὺς Ἕλληνας, ὥστ' ἐν τοῖς ἀγροῖσιν αὐτοῦς
ἄπαντας ὄντας ἀσφαλῶς κινεῖν τε καὶ καθέυδειν;

¹³ Sullo schema antichissimo della coppia eroica vd. da ultimo Greco 2006, 282-286 (con bibliografia).

¹⁴ Cf. p. es. il riferimento all'insieme delle imprese compiute dall'eroe civilizzatore, con l'indicazione μόνος ben sottolineata in Eur. *Herc.* 851-853. La partecipazione alle imprese è ricordata dallo stesso Iolao in Eur. *Heracl.* 6-9, pure in questo caso con l'indicazione εἷς ἀνὴρ applicata dall'aiutante a se stesso.

¹⁵ Per la relazione tra il tema epico dell'*Aristeia* e il motivo dell'*uno contro tutti* rinvio a Camerotto 2001, 270s. Vd. anche *infra* § 2.1.1.

¹⁶ L'obiettivo del *nostos* è indicato nella *protasis* del poema, Hom. *α* 5 ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων. Cf. la definizione del *nostos* 'felice' per chi come Idomeneo ritorna senza perdere neppure uno dei compagni nel viaggio sul mare, γ 191s. πάντας δ' Ἰδομενεὺς Κρήτην εἰσήγαγ' ἐταίρους, / οἱ φύγον ἐκ πολέμου, πόντος δέ οἱ οὐ τιν' ἀπήυρα.

¹⁷ Altri cenni alla solitudine dell'eroe comico nell'azione sono p. es. in *Lys.* 4s. νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή / πλήν ἧ γ' ἐμὴ κωμήτις ἧδ' ἐξέρχεται, 140s. ἀλλ', ὦ φίλη Λάκαινα, - σὺ γὰρ ἐὰν γένη / μόνη μετ' ἐμοῦ, τὸ πρᾶγμα ἄνασσωσαίμεσθ' ἔτ' ἄν.

¹⁸ Significative in questo senso mi sembrano le osservazioni e la proposta di Nenci 1979, 81-84, il quale introduce εἷς «unico, da solo» (865) in contrapposizione agli ἄπαντας (867), cf. p. es. *Ach.* 493, ma vd. Olson 1998, 236s. In tutti i casi rimane rilevata l'opposizione tra l'immagine dell'eroe in volo solitario (si può ovviamente richiamare la solitudine di Bellerofonte) e quella di tutti gli Elleni che sulla terra si godono i benefici. Nel seguito della commedia - come si vedrà - si insiste sulla contrapposizione tra Trigeo *soter* e tutti gli altri uomini che traggono i benefici della sua azione.

Egli è anche l'unico a poter compiere l'impresa¹⁹ e nel caso di Trigeo la sua eccezionalità si manifesta in particolare nell'azione del volo e poi nelle parole stupefatte di uno dei servi che al ritorno del padrone dalle dimore di Zeus gli domanda se nel suo viaggio straordinario ha incontrato qualcun altro che vagava per il cielo come lui (*Pax* 827s. ἄλλον τιν' εἶδες ἄνδρα κατὰ τὸν ἄέρα / πλανώμενον πλὴν σαυτόν;). A esaltare la dimensione eroica dell'impresa nella risposta del protagonista il cielo diviene un alidilà dove il Trigeo in missione, come un Odisseo, un Teseo, un Orfeo o un Eracle, ha incontrato una serie di *psychai*. Ma solo lui, come gli eroi famosi, c'è stato *sensibilmente* (e ne ha fatto ritorno).

L'eroe comico si contraddistingue pure per uno spiccato individualismo, che diventa quasi egoismo sulla scena comica, ossia egli agisce prima di tutto per se stesso: come Diceopoli pensa alla propria pace privata ed è in questa prima prospettiva che compie ogni azione²⁰, così vale anche per Trigeo, il quale cerca una risposta alle sue domande che sono prima di tutto personali (*Pax* 105s.). Significativamente, una volta ottenuto il risultato, Trigeo e il servo si mangiano le viscere del sacrificio da soli, stando almeno al punto di vista dell'importuno Ierocle, l'indovino che giunge dall'esterno dell'azione comica e che si ritrova escluso (*Pax* 1117 κατέδεσθον μόνω)²¹. E soprattutto il trionfo del *gamos* finale, anche se funziona contemporaneamente la prospettiva più ampia dell'*euergetes*, è in sostanza un successo tutto personale del protagonista (cf. *Pax* 859)²².

2.1.1. *Gli avversari dell'eroe ...*

Di fronte alle figure che fanno da ostacolo al suo progetto ritorna ancora più evidente per l'eroe comico la sua solitudine. Ma va aggiunto come fatto fondamentale che un eroe non merita il titolo se non si scontra con avversari adeguati, per numero e per potenza.

Egli può trovarsi ad agire nella situazione eroica dell'*uno contro tutti*²³, è solo contro una moltitudine e al suo progetto in principio comunque non crede nessuno. Ossia può ritrovar-

¹⁹ Il principio vale *in primis* per gli eroi, cf. p. es. Hom. λ 291, Hes. fr. 37.2s. M.-W.

²⁰ *Ach.* 290s. ὅστις ἡμῶν μόνος / σπεισάμενος, cf. anche 131s., 268s., 719, 1020, 1038s.

²¹ Invero al banchetto finale sono invitati - secondo consuetudine rituale - anche gli spettatori, mentre è escluso Ierocle (*Pax* 1115s.). Cf. parallelamente anche il θύσω μόνος di Pisetero in *Av.* 894. Per l'immagine del *mangiare da soli* - di regola negativa - cf. Amipsia fr. 23 μονόφαγος, *Ar. Vesp.* 923 μονοφαγίστατος, Alessi fr. 271.1 μονοσιπέω.

²² La prospettiva individualistica è ancor più evidente nel trionfo finale di Pisetero negli *Uccelli*, vd. Magnelli 2007, 120s.

²³ Il motivo dell'*uno contro tutti* è frequente nell'epica e contraddistingue le figure degli eroi maggiori e il tema dell'*Aristeia*, ma funziona anche p. es. nell'azione di Tideo a Tebe (Δ 387-399), oppure in quella di Bellerofonte in Licia (Z 187-190). L'indicazione ritorna successivamente, come p. es. per l'azione di Eracle contro i Minii nella formulazione di Eur. *Herc.* 220 εἷς ἅπασι. Il confronto (verbale, ma non solo) per Diceopoli funziona alla stessa maniera, *Ach.* 493 ἅπασι... εἷς λέγειν τάναντία.

si solo di fronte a una folla di interlocutori più o meno ostili, almeno fintantoché questi non aderiscono al suo progetto e da oppositori non divengono gli aiutanti. Ma soprattutto, per il suo rango di eroe, egli deve scontrarsi con avversari degni dell'impresa: anche Dioniso, quando nelle *Rane* fa la parte di Eracle, o meglio dell'eroe comico mascherato con gli attributi dell'Alcide²⁴, si augura – in una maniera che può funzionare da paradigma – di trovare qualche avversario degno che garantisca una prova memorabile (*Ra.* 283s. ἐγὼ δέ γ' ἐὺ-ξάϊμην ἂν ἐντυχεῖν τι / λαβεῖν τ' ἀγώνισμ' ἄξιόν τι τῆς ὁδοῦ).

I nemici dell'eroe comico sono di regola i *potenti*: in questa definizione rientrano in molti, dall'uomo politico in auge nell'Atene contemporanea fino a Zeus, il signore dell'Olimpo²⁵. Ma a questa qualità degli avversari se ne unisce almeno un'altra. Se – come si vedrà – lo stesso eroe comico può essere o può apparire un *panourgos* e un *poneros*, egli di regola agisce contro tutti i *panourgoi*, *poneroi* e affini²⁶ e per definizione odia i *poneroi*: come paradigma in questo senso Aristofane ci propone il misantropo Timone che come Ἐρινύων ἀπορρώξ (*Lys.* 810s.) funziona da modello per l'azione di Lisistrata e delle donne (*Lys.* 812-820):

οὗτος οὖν ὁ Τίμων
 ὄχεθ' ὑπὸ μίσους
 πολλὰ καταρασάμενος ἀνδράσι ποιηροῖς.
 οὕτω κείνος ἡμῖν ἀντεμίσει τοὺς ποιηροῦς
 ἄνδρας ἀεί, ταῖσι δὲ γυναιξίν ἦν φίλτατος.

In particolare, nello specifico contesto cittadino che fa da sfondo alle imprese della commedia, l'eroe è in lotta contro tutti quelli che detengono ed esercitano un qualche potere attraverso una qualsiasi funzione istituzionale²⁷, e naturalmente suoi nemici sono i sicofan-

²⁴ Sulla figura di Dioniso come eroe comico (nei panni di Eracle) nelle *Rane* vd. Habash 2002, 1-5, Jay-Robert 2002, 19-23.

²⁵ Henderson 1993, 307-319 sottolinea, in relazione alle funzioni del teatro nella *polis*, la contrapposizione tra l'individualismo fantastico dell'eroe comico, che appare solidale con il *demos*, e gli individualismi dell'élite politica: «the comic theater parallels the assembly and the courts in being an institution of the *demos* whose function was to maintain the sovereignty of the *demos* over individuals who had or who aspired to elite status, here defined in terms of wealth, birth and power» (p. 307s.).

²⁶ Cleone è il *panourgos* nemico della pace: *Pax* 652-654 κεί πανούργος ἦν, ὅτ' ἔζη, / καὶ λάλος καὶ συκοφάντης / καὶ κύκηθρον καὶ τάρακτρον, cf. 684 (Iperbolo) ποιηρὸν προστάτην, etc. Sulla figura del 'briccone', ricca di definizioni e di attributi, vd. Beta 2004, 254-258. Sulla *panourgia* dell'eroe comico vd. *infra* § 2.4.1.

²⁷ Cf. le figure che negli *Uccelli* si oppongono a Pisetero e che questi caccia malamente, come l'ispettore (1010ss.), il venditore di decreti (1035), l'astronomo Metone (992), il poeta Cinesia (1373ss.), lo spacciaoracoli (959ss.), fino alla dea Iris (1202ss.). Sulle scene vd. Gelzer 1976, 9ss. Nella medesima direzione, coglie bene nel segno Kaimio 1990, 63: «It is to be noted that the legal forces - the heralds, the prytaeis, the probouloi, the archers - are never on the same side as the heroes of the comedy: they are always the losers, the ridiculed ones».

ti²⁸. Sono tutti bersaglio degli attacchi verbali e fisici dell'eroe comico in quanto *alazones*, ciarlatani parolai e imbroglioni, come avviene quando Trigeo affronta e caccia a legnate l'indovino Ierocle allorché questi tenta con i suoi vaticini di fermare il progetto utopico (*Pax* 1120s., cf. 1069)²⁹:

ΤΡ. κᾶγωγ', ὅτι τένηθς εἶ σὺ κάλαζών ἀνήρ.
παῖ' αὐτὸν ἐπέχων τῶ ξύλω, τὸν ἀλαζόνα.

Se l'obiettivo dell'azione è la pace, l'eroe comico è naturalmente contro i guerrafondai (*Pax* 1172 θεοῖσιν ἐχθρὸν ταξιάρχον, 1293) ma anche contro i fabbricanti di armi che fomentano la guerra per il loro interesse economico (*Pax* 545-549, 1210-1264)³⁰. Quando poi l'eroe che lotta per la pace è una donna, figura esclusa da ogni ruolo politico e decisionale, i suoi oppositori saranno tutti i cittadini maschi, che per istituzione detengono il potere e che vogliono la guerra (*Lys.* 266-270).

Come i più importanti eroi del mito, l'eroe comico deve lottare contro i mostri: Trigeo deve affrontare Polemos (*Pax* 236-300), il mostro spaventoso che secondo gli schemi del mito e della fiaba tiene prigioniera Eirene, e che al tempo stesso minaccia di ridurre nella poltiglia di un pesto le città dell'Ellade con il suo mortaio gigantesco (*Pax* 223-226, 231)³¹. E come un mostro degno sempre di Eracle, per la precisione come un Cerbero, è rappresentato il guerrafondaio Cleone che al momento dell'azione già se ne sta nell'aldilà (*Pax* 313 τὸν κάτωθεν Κέρεβρον)³².

Il funzionamento di questo paradigma del mostro da debellare vede una sovrapposizione straordinaria tra le categorie dell'eroe del mito, quelle dell'eroe comico e quelle dell'autore della commedia³³ nella prima parabasi della *Pace*³⁴. I nemici che rappresentano il bersaglio

²⁸ Per il trattamento dei sicofanti cf. p. es. *Ach.* 824ss., 910-958, *Av.* 1464ss.

²⁹ Cf. *Ach.* 87, 109, 135, 373, etc. Il programma d'azione è ben definito in *Av.* 1015s. Sull'*ἀλαζών* della commedia vd. Beta 2004, 237-247.

³⁰ Per le dinamiche dell'opposizione polare tra guerra e pace nella commedia rinvio a Camerotto 2007 (con bibliografia).

³¹ Cf. nel *Pluto* la rappresentazione di Penia come un mostro spaventoso che nella sua impresa Cremlilo deve affrontare in un agone retorico per restituire la vista a Pluto e la giustizia agli uomini tutti, part. *Plut.* 422s. ἴσως Ἐρινύς ἐστὶν ἐκ τραγωδίας / βλέπει γέ τοι μανικόν τι καὶ τραγωδικόν, 442s. Πενία γάρ ἐστὶν, ὦ πόνηρ', ἧς οὐδαμοῦ / οὐδὲν πέφυκε ζῶον ἐξωλέστερον. E si può osservare come i mostri provengono esplicitamente dalla dimensione eroica della tragedia (ἐκ τραγωδίας, τραγωδικόν).

³² La rappresentazione *per monstra* di Cleone è proposta fin dall'inizio della commedia (*Pax* 47 ἐς Κλέωνα τοῦτ' αἰνίσσεται).

³³ Anche l'autore comico come gli eroi delle sue commedie si ritrova a combattere *da solo* con i suoi soli mezzi: cf. p. es. l'indicazione di *Ar. Vesp.* 1021s. φανερώς ἤδη κινδυνεύων καθ' ἑαυτὸν / ... οἰκείων μουσῶν. Sul poeta comico come eroe ammazzamostrici, ossia come Eracle, vd. Mastromarco 1989, 415-423.

della commedia «non sono innocui omettini qualunque né le donne» (*Pax* 751 οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμῶδῶν οὐδὲ γυναικας, cf. *Vesp.* 1029), ossia il poeta comico non si confronta con avversari da poco, ma adottando il γενναῖον φρόνημα del più grande degli eroi ammazzamostri, ossia di Eracle, egli affronta i mostri peggiori (*Pax* 752 ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει, cf. *Vesp.* 1030). E infatti il nemico numero uno di Aristofane è rappresentato qui come un mostro che stravolge e contamina comicamente i tratti di Cerbero, Tifone e altro (*Pax* 753-758, cf. *Vesp.* 1031-1035)³⁵:

καὶ πρῶτον μὲν μάχομαι πάντων αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι,
οὐ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύνης ἀκτίνες ἔλαμπον,
ἑκατὸν δὲ κύκλῳ κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο
περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας,
φώκης δ' ὄσμην, Λαμίας <δ> ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου.

Anche l'autore comico, come Eracle, non si lascia spaventare da tal genere di *terata* (*Pax* 759 τοιοῦτον ἰδῶν τέρας οὐ κατέδεις', cf. *Vesp.* 1036), e dichiara di combattere come un eroe civilizzatore a nome di tutti gli spettatori presenti (*Pax* 759s., cf. *Vesp.* 1037).

Ma tornando all'eroe comico, avviene che talvolta egli, oltre che con i mostri, debba anche fare i conti con l'ostilità degli dei: in particolare deve contrapporsi a Zeus il cui potere ha di regola i tratti della tirannide, fino addirittura a prenderne il posto, come avviene in sostanza nella *Pace* e poi in maniera plateale negli *Uccelli*³⁶.

2.1.2. ... e gli aiutanti

L'eroe comico può certo essere anche un misantropo e un individualista, ma alla fin fine non compie l'impresa solo per sé e spesso l'azione coinvolge un gruppo o una moltitudine. Egli si trova ad agire in un contesto collettivo di aiutanti e di oppositori. Può avere gli *omnes* come alleati (cf. *Pax* 295-297), e di questa moltitudine egli è – come vedremo – il capo, il *tyrannos*, l'*architekton*, l'*autokrator*, lo *strategos*, il *didaskalos*. Il gruppo che partecipa in

³⁴ Cf. le medesime immagini con pressoché gli stessi versi già nella seconda parabasi delle *Vespe* (1029-1037). Per l'immagine dell'autore comico che affronta i mostri cf. anche *Eq.* 511.

³⁵ Per la 'composizione' cf. Bacch. 5.60s., Hes. *Th.* 824-830, etc., ma rinvio a Olson 1998, 222s. e a Mastromarco 1989, 417-421 per la complessità degli elementi che costituiscono qui la mostruosa rappresentazione dell'avversario del poeta comico.

³⁶ *Pax* 57 λοιδορεῖται τῷ Δίῳ, 107s. γράψομαι, 371s. ἀρ' οἶσθα θάνατον ὅτι προεῖφ' ὁ Ζεὺς ὅς ἂν / ταύτην ἀνορύπτων εὐρεθῆ; L'iniziativa di Trigeo e il suo atteggiamento contro Zeus richiamano la figura di Prometeo, che si oppone al progetto di annientare la stirpe degli uomini (Aeschyl. *Prom.* 231-236, part. 235s. ἐγὼ δ' ἐτόλμησ' ἐξελυσάμην βροτούς / τὸ μὴ διαρραισθέντας εἰς Ἄιδου μολεῖν). Vd. in proposito Cassio 1985, 52. Tratti simili ha anche la contrapposizione nel *Pluto* tra l'azione di Cremilo e il potere divino di Zeus (*Plut.* 1186s.). Su Zeus come *tyrannos* e avversario dell'eroe comico vd. Jay-Robert 2002, 12-16.

vario modo all'azione assume le sue stesse qualità e nel progetto dell'eroe comico si identifica³⁷. Nella *Pace* v'è un'ampia teoria di aiutanti che dovrebbero prendere parte all'impresa³⁸, e le varie figure coinvolte sono indicate nel catalogo di *Pax* 296-298: la partecipazione si estende fino a tutti gli Elleni (*Pax* 302 Πανέλληνες), anche se poi alla fine sono solo i contadini come Trigeo, con la medesima marginalità, che contribuiscono concretamente al compimento dell'impresa³⁹.

Trigeo si procura anche l'aiuto e l'assistenza di un dio, così come gli eroi agiscono sempre con la protezione di una divinità. La presenza divina accanto agli eroi del mito è un segno del rango, e dell'importanza dell'azione. Non può non esserci. Trigeo trova una divinità adatta a lui, Hermes, un dio ambiguo che fa il portiere e il servo degli dei: nell'azione della *Pace* è rimasto tutto solo a fare da custode alle dimore divine dopo che gli altri dei olimpici se ne sono andati (*Pax* 200-202). È un dio famoso per avere i tratti del *trickster*⁴⁰, un dio dai molti aspetti e dai molti ruoli:⁴¹ in quanto servo e araldo degli dei che contano è un dio distinto dagli altri⁴², che entra in contatto con dimensioni diverse, in particolare ha un continuo commercio con gli uomini sulla terra e come *psychopompos* ha a che fare anche con gli inferi. Trigeo, diversamente dagli eroi veri, deve conquistarsi il dio con i mezzi comici del quotidiano, con i regali, le lusinghe, le suppliche e i vezzeggiativi, le promesse di sacrifici e di privilegi. Ma alla fine Hermes svolge il suo ruolo di sostegno all'azione, con i suoi tratti specifici che si sovrappongono a quelli dell'eroe comico, soprattutto nella prospettiva dell'*euergetes*, fino a sostituirsi parzialmente a Trigeo nel ruolo di direzione dell'impresa nell'episodio centrale della liberazione di Eirene⁴³. Sempre al posto di Trigeo è Hermes che spiega le cause della

³⁷ Cf. p. es. l'adesione del coro al progetto di Lisistrata e l'adozione delle *virtutes* con un breve ma significativo catalogo delle stesse, *Lys.* 544-547. Negli *Uccelli* il coro è il braccio e Pisetero la mente della grande impresa (*Av.* 637s.), e l'adesione è tale da impedire agli uccelli di vedere l'inganno che il progetto nasconde.

³⁸ Cassio 1985, 55s. sottolinea il passaggio dall'impresa individuale all'impresa collettiva.

³⁹ *Pax* 508 αὐτοὶ δὴ μόνοι λαβόμεθ' οἱ γεωργοί, 511 οἳ τοὶ γεωργοὶ τοῦργον ἐξέλκουσι, κάλλος οὐδεῖς, 556. La contrapposizione dei contadini rispetto alla città, con la condizione di marginalità e di svantaggio che li contraddistingue, è rilevata in *Pax* 1185s.

⁴⁰ Una bella sequenza delle *virtutes* da opportunistica, ghiottone, traditore, etc. di Hermes è in *Ar. Plut.* 1115-1151. Sugli attributi e i diversi ambiti d'azione di Hermes vd. Càssola 1975, 154-163. Per il ruolo del *trickster* vd. Brelich 1989, 114-116.

⁴¹ Grazie alla *poikilia* delle sue virtù e dei suoi ruoli, Hermes è un dio che se la cava sempre, cf. part. *Ar. Plut.* 1164s. ὡς ἀγαθὸν ἐστ' ἐπιωνυμίας πολλὰς ἔχειν. / οὗτος γὰρ ἐξηγήρηκεν αὐτῷ βιότιον.

⁴² Cassio 1985, 62s.

⁴³ Per il ruolo di Hermes: *Pax* 392-394 ὦ φιλανθρωπότατε καὶ μεγαλοδωρότατε δαιμόνων, 422 ἀλεξικάκῳ, 428 ὦ θεῶν σοφώτατε, 429 δημιουργικῶς, 602 ὦ θεῶν εὐνοῦστατε. Vd. l'analisi di Cassio 1985, 64-66, il quale individua il momento preciso in cui Hermes si sostituisce a Trigeo nel ruolo-guida dell'azione, ossia quando nella libazione Trigeo come *oiketes* versa nella coppa d'oro il vino al

scomparsa di Eirene dall'Ellade (*Pax* 603-648) ed è ancora Hermes che a questo punto, prima di lasciare la scena, dice a Trigeo che cosa deve fare nel resto della commedia (*Pax* 706-726).

Può esservi più in generale il *favore degli dei* per la realizzazione dell'impresa (*Pax* 939-941, 945s. *νῦν γὰρ δαίμων φανερώς / εἰς ἀγαθὰ μεταβιβάζει*), anche se magari in principio, come in questo caso, potevano essere o apparire ostili (*Pax* 204 Ἑλλησιν ὀργισθέντες).

2.2. *L'essere ambiguo: mortale, eroe, dio, animale, mostro*

L'ambiguità appare come il tratto dominante che riunisce tutte le diverse qualità dell'eroe comico. È una mescolanza di aspetti positivi e di aspetti negativi che sono contemporaneamente presenti e che spesso possono rendere difficile per noi l'interpretazione del personaggio e dell'azione. Ma l'eroe comico è prima di tutto un essere ibrido per natura, capace di incredibili metamorfosi, pronto a indossare panni sempre diversi: è così che può contenere nella sua figura tratti tra loro altrimenti inconciliabili.

a) È alla sua comparsa in scena solo un comune mortale, come segnala provocatoriamente la domanda di Hermes all'arrivo di Trigeo alle sedi degli dei, là dove per l'appunto un mortale non dovrebbe arrivare (*Pax* 180 *πόθεν βροτοῦ με προσέβαλ'*). E di regola nell'azione della commedia si tratta di una persona qualsiasi⁴⁴, che non ha nemmeno una grande stirpe da vantare alla maniera degli eroi. Di qui nasce il gioco sulle consuete e tradizionali domande relative all'identità che Hermes rivolge a Trigeo: il dio insiste per l'appunto sulla stirpe e Trigeo beffardamente ne inventa sul momento una nuova, stravolgendo la prospettiva e presentandosi al suo divino interlocutore proprio con quell'attributo con il quale lo stesso Hermes l'aveva ingiuriosamente salutato. L'epiteto ben si attaglia all'eroe comico e perciò *μιαρώτατος* funziona nella sequenza paradossale di ripetizioni come nome del protagonista, come nome del padre e del *genos* (*Pax* 185-189)⁴⁵.

dio. Nella definizione di Jay-Robert 2002, 19, «'tre-charnière', Hermès ouvre la porte sur le monde de l'utopie». Negli *Uccelli* Pisetero ha il sostegno di Prometeo (1545 *αἰὶ ποτ' ἀνθρώποις γὰρ εὐνους*) e ottiene l'appoggio interessato di un Eracle *γάστρις* (1604).

⁴⁴ Anche se può apparire una persona come tante altre, difficilmente il pubblico del teatro poteva sentire la figura dell'eroe comico come 'uno di noi': certo questa può essere una componente, ma il personaggio assume sempre i tratti dell'eccezionalità proprio attraverso la contaminazione di nature e virtù che si attua nell'azione.

⁴⁵ Si possono confrontare, nella scena degli *Uccelli* in cui Pisetero ed Evelpide si presentano al portiere di Upupa, i falsi nomi Ὑποδεδιώς e Ἐπικεχοδώς, adatti alla situazione e costruiti anche in questo caso con i tratti paradossali dell'eroe comico (*Av.* 65-68). Altre scene di presentazione sono in *Ach.* 395, *Nub.* 133, *Ra.* 464. Il gioco del falso nome naturalmente appartiene già alle scene epiche di presentazione dell'eroe, a partire dall'*Outis* dell'incontro di Odisseo con il Ciclope (*Hom.* ι 366). Per il tipo di 'discendenza' adottata da Trigeo, la si può confrontare con quella del Salsicciaio che scopre il suo punto di forza nel confronto con l'avversario proprio nell'essere un *poneros* figlio di *poneroi*, *Eq.* 186, 337.

b) Intraprende un'azione che gli conferisce la natura o almeno la prospettiva di un vero e proprio eroe epico e soprattutto tragico: nel caso specifico Trigeo per il suo viaggio aereo veste i panni del Bellerofonte di Euripide, tanto che si può prospettare una sua trasformazione nel protagonista di una tragedia (*Pax* 147s. εἶτα χωλὸς ὦν Εὐριπίδῃ / λόγον παράσχησ καὶ τραγωδία γένῃ)⁴⁶. Anche la liberazione di Eirene ha i tratti dell'azione fiabesca dell'eroe che libera la principessa dal mostro, come Perseo con Andromeda oppure come Eracle con Esione, figlia di Laomedonte, o anche con Deianira, la figlia di Oineo destinata alle nozze con il mostruoso fiume Acheloo⁴⁷.

c) Può arrivare anche ad assumere in qualche caso tratti divini, o meglio è nell'azione che si ritrova a rivestire attributi che sono propri degli dei. All'inizio della *Pace* con l'allocuzione ὦ δέσποτ' ἄναξ (90, cf. 389a) che il servo rivolge al padrone quando questi si è prodigiosamente levato in volo, Trigeo è ambigualmente proprio come un dio, e lo stesso vale per la terminologia religiosa dell'εὐφημεῖν e dell'ὀλολύζειν (*Pax* 96s.) che è subito adottata dal protagonista⁴⁸. E poi, al compimento dell'impresa Trigeo sposa Opora, che è abituata a una *diaita* divina (*Pax* 852-854), mentre anche il *kantharos* subisce uno strano processo di *apotheosis* (*Pax* 722-724). Insomma, l'eroe comico può divenire un dio che agli dei si sostituisce, come fa Pisetero negli *Uccelli*⁴⁹. O comunque con gli dei ha relazioni particolari e privilegiate, entra in familiarità con essi oppure può rivestire un ruolo titanico o prometeico. Ma rovesciando la prospettiva, come ben sappiamo dalle *Rane* può avvenire addirittura che sia un dio ad adottare i panni e il ruolo dell'eroe della commedia sostituendosi a lui nella funzione comica, invece di limitarsi a fare la parte dell'aiutante o dell'oppositore. I confini sono aperti, in una direzione e nell'altra.

d) L'eroe comico può avere o assumere tratti animali, attraverso il paragone, la metafora ma anche attraverso la metamorfosi⁵⁰. Per Trigeo è solo una supposizione, eppure anch'egli

⁴⁶ Cf. i riferimenti alla tragedia di Euripide e al mito di Bellerofonte: *Pax* 76s. Pegaso, 135s. οὐκοῦν ἐχρῆν σε Πηγάσου ζεῦξαι πτερόν, / ὅπως ἐφαίνου τοῖς θεοῖς τραγικώτερος, 154-156 Pegaso, 722-724 *apotheosis* del *kantharos*. Vd. Rau 1967, 89-97, Cassio 1985, 50 «la parodia dell'impresa di Bellerofonte si spiega con il preciso disegno di Aristofane di dare alla commedia un attacco 'eroico'». Sulle contaminazioni nella figura dell'eroe tra commedia, tragedia e dramma satiresco, vd. Jouan 1997.

⁴⁷ Per Deianira e Acheloo, e la lotta eroica di Eracle per la liberazione (22 ἐκλύεται) della sua futura sposa, cf. *Soph. Trach.* 9-22. Sul motivo vd. Cassio 1985, 54s.

⁴⁸ Cf. anche la prospettiva di *Pax* 98, dall'alto Trigeo si rivolge a tutti gli uomini (ma cf. 263, 276). Vd. Cassio 1985, 53 «tutto insomma è organizzato in modo da fare di Trigeo una degna controparte di Zeus». Per il significato dell'apoteosi di Pisetero negli *Uccelli*, vd. da ultimo Magnelli 2007, 119. Un bel gioco sulla natura divina a partire dal nome (a cui si aggiunge anche una genealogia eroica) è in *Ach.* 46-53 per Anfiteo, che nella parte dell'aiutante procura la pace a Diceopoli.

⁴⁹ In part. cf. *Av.* 1714, 1752s., fino al saluto finale ὦ δαιμόνων ὑπέρτατε dei vv. 1764s.

⁵⁰ Inoltre va considerato che l'applicazione di immagini animali può naturalmente investire, nella diversa prospettiva dell'attacco satirico, l'avversario dell'eroe comico, cf. p. es. *Pax* 1189s. οὔτεσ οἴκοι μὲν λέοντεσ / ἐν μάχῃ δ' ἀλώπεκεσ.

sembra lasciare il mondo degli uomini per passare a quello degli uccelli⁵¹. Ma il motivo della metamorfosi può funzionare da perno centrale dell'intera azione comica, come in particolare avviene per Pisetero ed Evelpide che sono mossi dal desiderio della *diata* altrà degli uccelli e poi arrivano a mettere magicamente le ali (Av. 801-808), rinnegando la loro natura umana fin dal primo contatto con il nuovo mondo (Av. 64 ἀλλ' οὐκ ἐσμὲν ἀνθρώπων).

e) Oppure ha i tratti del mostro che di regola è un ibrido: Trigeo si serve di uno strumento animale che è non meno mostruoso e divino di Pegaso (*Pax* 38-42, 42 τέρας ... Διὸς Σκαταβάτου)⁵², e diviene un tutt'uno con esso a formare uno *hippokantharos*, non troppo diverso da uno *hippokentauros*⁵³, di fronte al quale Hermes non può che invocare Eracle: *Pax* 180s. ὦναξ Ἡράκλεις, / τουτὶ τί ἐστι τὸ κακόν; TP. ἵπποκάνθαρος⁵⁴.

Questa ambiguità e questa contaminazione di elementi diversi e incongruenti può manifestarsi con la presenza nella medesima figura di contraddizioni e opposti fatti, come nelle scene di volo di Trigeo con una tensione verso l'alto e contemporaneamente con una tensione proiettata verso il basso⁵⁵, con la commistione di profumo e fetore (tra l'ambrosia e gli escrementi)⁵⁶, e ancora con ambiguità tra il maschile e il femminile⁵⁷, etc.

⁵¹ *Pax* 116s. ὡς σὺ μετ' ὀρνίθων προλιπὼν ἐμὲ / ἐς κόρακας βαδιεῖ μεταμώνιος; Cf. anche *Lys.* 682-690. Jedrkiewicz 2006, 68s. sottolinea bene la dimensione teriomorfa che Filocleone assume nelle *Vespe*: attraverso una straordinaria successione di immagini animali che rappresentano l'azione del protagonista si arriva fino all'estremo di un inedito allomorfismo eroico.

⁵² La stessa questione della provenienza divina dello scarabeo è presentata da parte del servo nei termini del *teras* o del mostro inviato da un dio come *tisis*, che può richiamare p. es. il mostruoso cinghiale calidonio inviato da Artemis (Hom. I 533-542).

⁵³ Cf. le indicazioni degli *scholia ad loc.* In *Ach.* 1082 Diceopoli si autorittrae come un Gerione con quattro ali, mentre all'inizio delle *Vespe* Filocleone è descritto dai servi che gli fanno la guardia con il termine κνώδαλον.

⁵⁴ Cf. gli altri appelli a Eracle in situazioni analoghe segnalati da Mastromarco 1983, 582s. n. 19 (*Ach.* 94, *Nub.* 184, *Av.* 93, [277], *Eccl.* 1068).

⁵⁵ *Pax* 157-163.

⁵⁶ *Pax* 38 κάκοσμον, 132 ὅπως κάκοσμον ζῶον ἦλθεν εἰς θεούς, cf. 723s. TP. πόθεν οὖν ὁ τλήμων ἐνθάδ' ἔξει σιτία; / EP. τὴν τοῦ Γανυμήδους ἀμβροσίαν σιτήσεται.

⁵⁷ Nella *Pace* questo tipo di ambiguità tra maschile e femminile coinvolge il *kantharos* mostruoso: *Pax* 28 ὥσπερ γυναικὶ γογγύλην μεμαγμένην. Cf. Whitman 1964, 108 «The image of femininity adds somehow a basic touch; if not precisely aphrodisiac, the beetle is a characteristically Aristophanean blend of grossness and delicacy, setting the tone for the play, and corresponding aesthetically to the grotesque paradox of beast-man-god». Naturalmente si può ricordare che Lisistrata assume ruoli da maschio (Mastromarco 2006, 308s. n. 3) e che l'azione di Prassagora si avvia tra le barbe finte e i mantelli dei mariti, mentre Dioniso nelle *Rane* ha tratti femminili, a partire dalla *krokotos* - e sono comunque tratti ambigui propri della rappresentazione tradizionale del dio.

2.3. *L'individuo ai margini*

Se l'eroe comico – diversamente dagli eroi del mito – è un individuo qualunque (*Pax* 190 Τρυγαῖος Ἀθμονεύς, cf. Diceopoli *Ach.* 406, *Strepsiade Nub.* 134, 210), lo è però in modo speciale, ossia in genere è marcato da una marginalità: è un vecchio (*Pax* 856s. πρεσβύτης)⁵⁸, un povero (*Pax* 119-121)⁵⁹, un contadino o meglio un vignaiolo (*Pax* 190 ἀμπελουργὸς δεξιός)⁶⁰, e non a caso il protagonista è talvolta una donna, come nel caso di Lisistrata e di Prassagora. La stessa figura del servo, anche se non è il protagonista, può funzionare però in diretta relazione o in alternanza all'eroe comico (come avviene per Xantia e Dioniso nelle *Rane*).

2.3.1. *La mania dell'eroe: alla ricerca di una logica altra*

Ai margini l'eroe comico può porsi anche per un particolare handicap: per Trigeo come conseguenza dell'impresa si annuncia un destino eroico-tragico da zoppo, ma è soprattutto la follia che entra in gioco nell'azione comica. La *mania* del protagonista è da un lato un tratto proprio di una dimensione eroica e in particolare paratragica⁶¹, ma al tempo stesso è la manifestazione sempre di una marginalità sociale e l'emergere di una logica spostata che conduce all'invenzione comica di una realtà altra. Non a caso la *mania* è la prima chiave di interpretazione dell'esperimento di volo di Trigeo⁶², che lo pone in una dimensione comple-

⁵⁸ Cf. *Ach.* 1130, 1228; *Av.* 256 δριμύς πρέσβυς, 320, 337, 627, 1401; etc. Sulla figura del vecchio nella commedia vd. Charalampos 2003.

⁵⁹ Vd. Grilli 1992, 19 «dagli *Acarnesi* al *Pluto*, indipendentemente dal profilo sociale, l'individuo o il gruppo che costituisce il polo positivo della commedia è rappresentato in condizioni di generica indigenza, che il capovolgimento carnascialesco provvederà a trasformare in appagamento incondizionato». Per il suo *agon* Diceopoli adotta le vesti del mendico, per quanto paratragico, e la sua *tolme* funziona in relazione a questa presentazione (*Ach.* 497, 558, 578, etc.).

⁶⁰ Si osservi la sovrapposizione tra contadino e giusto in relazione alla pace in *Pax* 556 ὦ ποθεινὴ τοῖς δίκαιοις καὶ γεωργοῖς ἡμέρα.

⁶¹ La presentazione nella scena iniziale da parte dei servi della follia del protagonista nella *Pace* come nelle *Vespe* richiama il modello tragico della *Medea* e dell'*Ippolito* di Euripide, vd. Harvey 1971, 362-364, Mastromarco 1983, 574 n. 6. Ma per l'importanza che ha il motivo della follia dell'eroe va ricordato in *primis* Eracle (vd. Beta 1999, 136-142 per i μανικά πράγματα di Filocleone a confronto con la follia di Eracle messa in scena da Euripide). In particolare nella *Pace* funziona senz'altro anche lo stesso paradigma di Bellerofonte sulle cui tracce Trigeo compie il suo volo.

⁶² Allo stesso modo il progetto annunziato da Pisetero di una felicità straordinaria e incredibile riceve l'attributo della follia, *Av.* 426 μαινόμενος (cf. anche *Vesp.* 744 ἐπεμάλινετο per la 'malattia' di Filocleone). Sul significato della *nosos* o della *mania* sempre tutta speciale dell'eroe comico come motore dell'azione, vd. le indicazioni di Guidorizzi 1996, 223, il quale definisce bene la prospettiva della commedia e le relazioni con gli eroi del mito.

tamente diversa dalla norma e che anzi spiana la via al principio fondamentale del rovesciamento della realtà. L'impresa di Trigeo è spiegata al pubblico in questi termini da uno dei servi fin dall'inizio della commedia. Si tratta di una follia tutta particolare, assolutamente diversa e nuova rispetto a quelle manie comuni che Aristofane ama sbeffeggiare negli Ateniesi (*Pax* 54s.):

μαίνεται καινὸν τρόπον,
οὐχ ὄνπερ ὑμεῖς, ἀλλ' ἕτερον καινὸν πάνυ.

Per questo motivo le parole che Trigeo pronuncia mentre sta per intraprendere il suo viaggio si presentano come un παράδειγμα τῶν μανιῶν (*Pax* 65) e sono interpretate dal servo come il segno di una χολή (66), e su questa prospettiva si insiste ancora nelle parole sbigottite e inquiete che al Trigeo volante sono rivolte anche successivamente: *Pax* 90 ὡς παραπαίεις, 95 οὐχ ὑγιαίνεις⁶³.

2.4. Le molteplici virtù

Le virtù dell'eroe comico sono molteplici, e molti sono pertanto i suoi attributi come appare nel catalogo in cui Strepsiade, nelle *Nuvole*, elenca le qualità che vuole adottare per il futuro grazie alla scuola di Socrate. È un catalogo che può funzionare in parte o nel tutto per ogni eroe comico (*Nub.* 445-451):

τοῖς τ' ἀνθρώποις εἶναι δόξω
θρασύς, εὐγλωττος, πολμηρός, ἴτης,
βδελυρός, ψευδῶν συγκολλητής,
εὐρησιεπής, περίτριμμα δικῶν,
κύρβις, κρόταλον, κίναδος, τρύμη,
μάσθλης, εἴρων, γλοιός, ἀλαζών,
κέντρων, μιάρός, στρόφισ, ἀργαλέος,
ματιολοιχός.

E queste qualità sono poi anche instabili, ossia oscillano tra la positività e la negatività, con la possibilità di un continuo spostamento della prospettiva e delle valutazioni, come avviene nell'incontro di Trigeo con Hermes, dove il *miarotatos* sa trasformarsi in un attimo nel suo opposto solleticando l'avidità e l'ingordigia dell'interlocutore divino: *Pax* 193s. ὦ γλίσχρων, ὄρας / ὡς οὐκέτ' εἶναι σοι δοκῶ μιάρωτατος; Una analoga oscillazione si veri-

⁶³ Altre possono essere le forme di allontanamento dalla logica del reale, come il sogno oppure l'ebbrezza. In *Eq.* 85-100 il vino soltanto può condurre alla individuazione della *mechane* per l'azione comica. Sugli effetti del vino mi sembra rilevante quanto osserva Lissarrague 1990, 232 per i punti di contatto con le prospettive dell'eroe comico: «Attraverso l'esperienza del vino, l'uomo esplora diverse forme di alterità, trasformandosi in bestia, nel modo dei satiri, o in barbaro, come quegli Sciti che bevono il vino puro. Uno dei termini di questa ricerca dell'Altro sembra proprio il mondo femminile».

fica in *Lys.* 969-971 per Mirrina tra la valutazione del coro dei vecchi ateniesi e quella del marito Cinesia che pure la donna sta torturando:

ἡ παμβδελύρα καὶ παμμυσάρα.
 ΚΙ. μὰ Δί' ἀλλὰ φίλη καὶ παγγλυκέρα.
 Χ. ΓΕ. Ποία γλυκερά; Μιαρὰ μιαρὰ δῆτ', ὦ Ζεῦ.

Ma la variazione dei valori può essere implicita anche in un medesimo attributo, come vedremo se tentiamo di definire le virtù dell'eroe comico in un quadro oppositivo: il mutamento di segno e di applicazione è possibile in ogni momento.

2.4.1. *Virtù 'negative'*

Gli aspetti e gli attributi negativi sono una componente importante della figura dell'eroe comico: spesso li condivide con i suoi avversari e talvolta ciò che è negativo assume un valore positivo, funzionale se non addirittura indispensabile al successo dell'impresa.

La *hybris* è spesso tratto che caratterizza l'azione. Per Trigeo ricalcare le orme di Bellefonte significa adottare un paradigma eroico, soprattutto tragico⁶⁴, ma al tempo stesso Bellerofonte e il suo volo sono il segno della *hybris* (cf. Pind. *I.* 7.43-48), che lascia presagire la caduta e la punizione anziché l'atteso successo. La *hybris* può diventare anche un più comune e comico *hybrizein*, un insieme di atteggiamenti e azioni oltraggiosi contro tutto e contro tutti (anche contro gli dei), che appartiene ovviamente al gioco e ai modi specifici della commedia: così per esempio fa Trigeo con il mercante d'armi (*Pax* 1229, 1264)⁶⁵. E le

⁶⁴ Nel *Bellerophontes* di Euripide è in rilievo la *melancholia* dell'eroe, che abita in luogo isolato dopo che ha perduto ogni bene, mentre ovunque regna l'ingiustizia. La malvagità sembra radicata tra i mortali. Bellerofonte decide di salire al cielo per domandare spiegazione a Zeus. Claudio Eliano (*Ael. N.A.* 5.34), citando un frammento della tragedia (Eur. *Bellerophontes* fr. 311 Kn. = 28 Jouan), lo attribuisce al momento della morte dell'eroe caduto per il fulmine di Zeus. Grande figura isolata, degno paradigma per l'impresa di Trigeo, Bellerofonte in Euripide non è più l'eroe giovane senza macchia e senza paura, ma è un eroe in rivolta come Prometeo, Aiace, Ecuba, etc. È una figura nuova nel suo ripiegarsi in se stesso e nel trovare conforto nelle virtù sociali del proprio passato. Per l'attacco contro gli dei, con il quale trova dei forti punti di contatto l'atteggiamento di Trigeo nei confronti di Zeus, cf. Eur. *Bellerophontes* fr. 292.7 Kn. (= 9 Jouan) εἰ θεοί τι δρῶσιν αἰσχρόν, οὐκ εἰσὶν θεοί, fr. 286.1 Kn. (= 10 Jouan) φησὶν τις εἶνα δῆτ' ἐν οὐρανῷ θεοῦς; (e ancora l'affermazione del v. 15 τὰ θεῖα πυργούσιν αἰ κακαί τε συμφοραί).

⁶⁵ Cf. *Ach.* 479 ἀνὴρ ὑβρίζει (Diceopoli oltraggia Euripide), 631 ὡς κωμῶδει τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τὸν δῆμον καθυβρίζει (il poeta comico attacca la città), 1117 ὑβρίζεις (Diceopoli oltraggia Lamaco), *Eq.* 722 καθυβρίσαι, 727 περιυβρίζομαι (il Salsicciaio contro il Paflagone), *Nub.* 1299 Strepsiade ingiuria i creditori, 1506 τοὺς θεοὺς ὑβρίζετε (Socrate e i filosofi ingiuriano gli dei), *Vesp.* 1303 τούτων ἀπάντων ἦν ὑβριστότατος μακρῶ, 1319 περιὑβρίζεν cf. 1320 σκώπτων (il comportamento di Filocleone nel simposio), *Lys.* 399 ὑβριν, 400 ὑβρίκασι, 658s. ταῦτ' οὐδ' οὐχ ὑβρις τὰ πράγματ' ἐστὶ πολλή; etc.

azioni della critica, della derisione e della satira sono affini a questa, come il riso applicato agli oracoli di Ierocle (*Pax* 1066 γελαῖς) o allo stravolgimento delle armi (*Pax* 1245 καταγελαῖς)⁶⁶. Si arriva fino alla violenza fisica delle scene in cui l'eroe comico caccia in malo modo gli inopportuni antagonisti o approfittatori del suo progetto, con la violenza delle busse e delle legnate che si mescola a quella delle ingiurie e delle beffe⁶⁷.

Poneria e *panourgia* sono attributi dell'eroe comico (*Pax* 363 οὐδὲν ποιηρόν è costretto a giustificarsi Trigeo), così come lo sono dei suoi nemici: tanto che si può arrivare a una gara di *poneria* come tra il Salsicciaio e il Paflagone in *Eq.* 134s. ἕως ἕτερος ἀνὴρ βδελυρώτερος / αὐτοῦ γένοιτο, mentre Lisistrata può difendere la fama di *panourgoi* delle donne per trasformarla in una risorsa per l'azione (*Lys.* 11s.)⁶⁸. Opportunista per concretezza, l'eroe comico sa adattarsi alla situazione e cogliere il momento giusto senza scrupoli e senza remore (*Pax* 192 EP. ἦκεις δὲ κατὰ τί; TP. Τὰ κρέα ταυτί σοι φέρων, cf. 378s.), e al limite non si preoccupa di apparire anche come un traditore (*Ach.* 290 ὃ προδότα τῆς πατρίδος). Sa sempre essere ἀναιδῆς e ἀναίσχυντος, come Trigeo con Hermes (*Pax* 182 κἀναίσχυντε σύ)⁶⁹, ed è dotato di una buona dose di θράσος⁷⁰. Se poi τολμηρός è in sé epiteto negativo che si associa di norma agli altri attributi della *ponerialpanourgia*⁷¹, questa qualità diviene positiva per il successo dell'impresa, tanto che finisce per essere uno strumento fondamentale: *Pax* 1031 πορίμω τε τόλμη⁷². Per le sue

⁶⁶ Sull'applicazione stravolgente del riso vd. Camerotto 2007, 137s.

⁶⁷ P. es. *Pax* 1119 ὃ παῖε παῖε τὸν Βάκιν. Sulle azioni violente dell'eroe comico contro i disturbatori del suo progetto vd. Kaimio 1990, 59-61.

⁶⁸ Sull'uso di ποιηρός per l'eroe comico vd. Whitman 1964, 29s. Se in *Pax* 652 *panourgos* è il nemico Cleone, in *Pax* 406 Trigeo denuncia Helios come *panourgos*. Sulla *panourgia* delle donne e sull'ambiguità o bifrontismo del termine nella commedia vd. l'analisi di Perusino 2001, 37-40.

⁶⁹ Cf. *Ach.* 289 (il coro a Diceopoli) ἀναίσχυντος εἶ καὶ βδελυρός, *Ra.* 465-467 (Eaco a Dioniso-Eracle) ὃ βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ σύ / καὶ μιὰρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιὰρώτατε, / ὅς τὸν κύν' ἡμῶν ἐξελάσας τὸν Κέρβερον.

⁷⁰ Cf. *Ach.* 330, *Eq.* 181, 331, 429, 637, *Nub.* 445, *Vesp.* 1031, *Lys.* 318, 379, 545.

⁷¹ *Pax* 182 ὃ μιὰρὲ καὶ τόλμηρε κἀναίσχυντε σύ, 362 ὃ μιὰρὲ καὶ τόλμηρε, τί ποεῖν διανοεῖ; Per l'uso dell'attributo con la medesima valenza cf. inoltre *Nub.* 445, *Ra.* 465. Anche il verbo τολμᾶν, che spesso descrive l'azione e il comportamento dell'eroe comico (ma talvolta anche dei suoi avversari o di altre figure negative), ha una valenza ambigua con un prevalere in prima istanza del segno negativo, che può però essere rovesciato: in particolare il verbo descrive l'ardimento del viaggio agli inferi di Dioniso in *Ra.* 116 e il sovvertimento del reale in *Plut.* 416 (vd. anche 454, 593). Cf. *Ach.* 311 (con πανοῦργε), 316, 488 (per l'appello eroico di Diceopoli al proprio *thymos*), 558 (con ὀπίτριπτε καὶ μιὰρώτατε), 563, 578, *Vesp.* 342a (con μιὰρός), 344b, *Thesm.* 527 (con θρασεῖαν, πανοῦργον, ἀναιδῆς), 888, 1109, (*Eccl.* 400), *Plut.* 472 (con μιὰρωτάτη, per Penia).

⁷² Va ricordato che naturalmente la *tolme* è una virtù degli eroi del mito, come in Pind. fr. 29.4 Sn.-M. Eracle è definito τὸ πάντολμον σθένος Ἡρακλέος. La *tolme* (dell'attacco critico ossia del dire il giusto, *Ach.* 645 παρεκινδύνευσ' ἐν Ἀθηναίοις εἰπεῖν τὰ δίκαια, cf. *Eq.* 510 τολμᾶ τε λέγειν τὰ δίκαια) è anche qualità del poeta comico, e dalla *tolme* deriva il *kleos*: *Ach.* 646 οὔτω δ' αὐτοῦ περὶ τῆς

azioni l'eroe si merita titoli come il *miaros* a cui si è già fatto cenno, come in *Pax* 183-187 ὦ μιάρῃ ... καὶ μιάρῃ καὶ παμμίαιρα καὶ μιάρώτατε... ὦ μιάρων μιάρώτατε, pure con il compiacimento del protagonista che subisce la pioggia di ingiurie fino all'adozione dell'epiteto come proprio nome: 185 Μιάρώτατος, 362 ὦ μιάρῃ καὶ τόλμηρε⁷³. Può arrivare fino ad apparire invisibile agli dei con la formula della θεοισεχθρία, come le donne della *Lisistrata* (*Lys.* 283, 371, 623)⁷⁴, ma sappiamo che può proporsi anche come benefattore degli dei (*Pax* 403s.) e beniamino o protetto degli dei non meno di quanto lo possono essere gli eroi del mito.

2.4.2. Virtù 'positive'

La definizione che Trigeo dà di se stesso è per negazione, *Pax* 191 οὐ συκοφάντης οὐδ' ἐραστῆς πραγμάτων⁷⁵. I sicofanti sono il contrario dell'eroe comico⁷⁶, anche se lo stesso Trigeo non manca di minacciare un'azione da sicofante (*Pax* 107s.). Ma vi è una serie di qualità che male o bene possono riuscire 'positive', almeno dalla prospettiva dell'azione.

La *sophia*, pure con l'ambiguità che essa comporta, è la prima qualità operativa dell'eroe comico⁷⁷, che gli serve per ogni cosa, in particolare per progettare e per portare a compimento la sua azione straordinaria. Perciò è dotato di *dexiotes* e ben si destreggia in qualsiasi genere di attività a partire dal suo primo umile lavoro di tutti i giorni (*Pax* 190 ἀμπελουργὸς

τόλμης ἥδη πόρρω κλέος ἦκει (sulla relazione tra *tolme* e *kleos* vd. *Nub.* 458). Si tratta di un ardire e di una potenza intellettuale che si manifesta con evidenti tratti 'sovversivi', cf. *Nub.* 375, *Ra.* (899), 951, (1326). L'ambiguità ovviamente permane sempre, p. es. nell'associazione con l'ἀναισχυντία di *Thesm.* 702. Inoltre sul valore di *tolmema* come attributo dell'impresa vd. *infra* § 3.

⁷³ L'attributo *miaros* è anche del *kantharos*, *Pax* 38. Cf. *Ach.* 282, 285, 557 ὠπίτριπτε καὶ μιάρώτατε per Diceopoli e 182 per Anfiteo, *Lys.* 433 per Lisistrata. Cf. anche l'uso di *βδελυρός*: *Ach.* 289 Diceopoli, *Eq.* 134 Paflagone, 193 Salsicciaio, 303-304 Paflagone, *Nub.* 446 Strepsiade, *Lys.* 969 παμβδελύρα, *Ra.* 465 Dioniso-Eracle (sulle applicazioni di *βδελυρός* vd. Grilli 1992, 35 n. 50.). Così pure *καταράτος* può riferirsi all'eroe comico, cf. *Pax* 33 il *kantharos*, *Lys.* 530 Lisistrata.

⁷⁴ Ma invisibile agli dei risulta piuttosto chi si oppone ai progetti dell'eroe comico, come p. es. il generale guerrafondaio: *Pax* 1172 θεοῖσιν ἐχθρὸν ταξίαρχον. Cf. anche *Ach.* 934, *Nub.* 581 Cleone, *Ra.* 963 Euripide.

⁷⁵ Vd. Olson 1998, 106 sul significato delle due indicazioni.

⁷⁶ Tra il sicofante e l'eroe comico si può stabilire un'antinomia, cf. p. es. la definizione di *Ach.* 907, il successivo catalogo di 'virtù', 936-938 (in *Av.* 1468 suo attributo è la στρεψοδικοπανουργία), e la valutazione finale assolutamente negativa, 956.

⁷⁷ Cf. il motivo ricorrente della celebrazione della *sophia* di Pisetero negli *Uccelli* (362, 409, 427-430, 1144, 1271-1274, 1401, vd. Dunbar 1996, 62-64). La *sophia* è necessaria all'eroe comico e al compimento dell'impresa (cf. *Eccl.* 571ss.). Non è soltanto *sophia* dell'azione: Trigeo, come altri protagonisti della commedia, tra le sue doti dimostra anche una *sophia* poetica (e parodica), di cui si avvale come vera e propria *ars* per sconfiggere i suoi oppositori (*Pax* 1089ss.) o per valutare i versi dei cantori per le nozze finali (*Pax* 1269ss.).

δεξιός)⁷⁸. Il coro nella situazione specifica elogia l'abilità di Trigeo nel celebrare il sacrificio, ma la lode si estende a tutto campo a ogni aspetto dell'impresa. La sua mente è *sophe*, il suo ardire ricco di risorse: *Pax* 1027-1030 τί γάρ σε πέφευγ' ὅσα χρῆ / σοφὸν ἄνδρα; Τί δ' οὐ σὺ φρονεῖς ὅποσα χρε- / ὦν ἔστιν τόν γε σοφῆ δόκιμον / φρεὶ πορίμῳ τε τόλμῃ; Così Diceopoli, che con la sua pace ha instaurato un regime da paese di Cuccagna (*Ach.* 976 αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῶδέ γε πορίζεται), è indicato a tutta la città come τὸν φρόνιμον ἄνδρα, τὸν ὑπέροσφον (*Ach.* 971s.). Insomma la sua mente e la sua *sophia* ne fanno chiaramente un *polymetis*⁷⁹. Ma i valori intellettuali funzionano anche sul piano morale: egli è saggio ed è un χρηστός ἀνὴρ πολίτης (*Pax* 909s.) in una vera e propria fusione delle qualità⁸⁰.

Ardito nell'intraprendere il suo progetto, l'*andreia* è una virtù eroica con cui fare sempre i conti, che serve in particolare per affrontare gli avversari⁸¹. Il coraggio si alterna però comicamente alla paura, forse ancor più presente sulla scena con i suoi effetti poco eroici e molto comici: come quando Trigeo in volo rivela la sua concreta paura di precipitare, tanto da rompere la finzione scenica e apostrofare il macchinista (*Pax* 172-176), dopo aver comunque mostrato tutta la sua ingegnosità per trovare delle vie di scampo al pericolo. E similmente nel seguito, quando sta per arrivare in scena Polemos, Trigeo vorrebbe a tutti i costi fuggire per il terrore del mostro (*Pax* 233-235). Ma alla fine, proprio con queste debolezze, anche il nostro eroe diviene sempre un *polytlas*, che male o bene riesce ad affrontare tutte le difficoltà per giungere a compiere il suo destino eroico (*Pax* 1035s. πόλλ' ἀνατλάς ἔσωσε τὴν ἱερὰν πόλιν;)⁸².

2.4.3. L'esuberanza vitale

L'eroe si contraddistingue per una straordinaria vitalità che si rivela nel compimento e nelle conseguenze del suo successo⁸³. È una eccezionale esuberanza fisica, la quale si mani-

⁷⁸ Ma *dexios* vale anche per il poeta comico, nei suoi attacchi che si intrecciano a quelli dell'eroe comico, cf. *Ach.* 629.

⁷⁹ Cf. anche i riferimenti al *nous* per l'azione in *Lys.* 432, e l'affermazione della protagonista al v. 1124 ἐγὼ γυνὴ μὲν εἶμι, νοῦς δ' ἔνεστί μοι.

⁸⁰ Cf. *Ach.* 595 πολίτης χρηστός, *Lys.* 546s. φιλόπολις / ἀρετὴ φρόνιμος.

⁸¹ In *Ach.* 393 Diceopoli deve procurarsi una καρτερὰν ψυχὴν analoga a quella degli eroi καρτεροῦθμοι (come p. es. lo è Eracle in *Hom.* φ 25), e perciò decide di andarsela a prendere da un tragediografo, Euripide. Ma Diceopoli è uno che sa non aver paura anche di fronte al pericolo della vita (*Ach.* 494), e non manca di apostrofare il proprio θυμός, come fanno gli eroi a partire dall'epica (*Ach.* 480-488). Cf. anche *Lys.* 549, 1108 ἀνδρειοτάτη, *Ra.* 496 ἀφοβόσπλαγχνος (per Xantia).

⁸² Le molte formulazioni epiche del *polytlas* costituiscono il primo paradigma, ma il motivo eroico dei *pathea polla* è percepibile come regola: cf. p. es. *Soph. Phil.* 1419s., *Eur. Herc.* 1250 ὁ πολλὰ δὴ τλάς Ἡρακλῆς (a definizione dell'eroe, e in relazione 1270-1280) o anche *Ar. Nub.* 1048-1050.

⁸³ Per l'*eudaimonia*, ossia per il successo di Trigeo, cf. part. *Pax* 856-858, 864, 939-946 (con la volontà degli dei).

fiesta come il ringiovanimento di un personaggio che sulla scena era apparso un vecchietto (*Pax* 860s. ζῆλωτος ἔσει, γέρον, / αὐθις νέος ὦν πάλιν)⁸⁴. E il miracolo si può anche estendere, come un contagio si trasmette a coloro che partecipano all'azione, in qualche caso pure con imbarazzo del protagonista⁸⁵. Le nuove energie diventano una eccezionale esuberanza alimentare che contraddistingue l'eroe nel *deipnon* finale (*Pax* 1302-1315), l'eroica mangiata che viene descritta con termini da battaglia e che richiama l'Eracle del mito e della commedia. Infine la particolare vitalità dell'eroe comico è anche esuberanza erotica nel *gamos* che si celebra tra Trigeo e Opora⁸⁶.

2.5. Tyrannos ed euergetes

L'eroe comico è colui che progetta e realizza l'impresa, per questo è l'*architekton*, l'unico che sa e che può indicare ciò che s'ha da fare (*Pax* 305 πρὸς τὰδ' ἡμῖν, εἴ τι χρὴ δρᾶν, φράζε κἀρχιτεκτόνει): gli è riconosciuto o si arroga a buon diritto un potere assoluto da *autokrator*: *Pax* 359s. σὲ γὰρ αὐτοκράτορ' / εἴλετ' ἀγαθὴ τις ἡμῖν τύχη⁸⁷. Nella nuova realtà della commedia tra i suoi molti ruoli è *oikistes*, *nomotheta*, *mantis*, *hiereus*. Ma per il potere che ha può assumere anche i tratti del *tyrannos*⁸⁸.

Tutto è comunque finalizzato al raggiungimento degli obiettivi del progetto e perciò l'eroe comico è il *soter* che se ha successo reca benefici ordinari e straordinari (*Pax* 909-923, 1034-1036 ἔσωσε, 1198s.)⁸⁹. Egli affronta i pericoli e le difficoltà in nome e a favore di *tutti gli*

⁸⁴ In *Pax* 710-712 si sottolinea che Trigeo ritorna dopo tanto tempo all'attività sessuale. Tra gli esempi possibili, cf. l'aggressività sessuale di Pisetero in *Av.* 1253-1256.

⁸⁵ L'esuberanza vitale si trasmette al coro, che viene travolto dalla gioia delle prospettive della liberazione di Eirene, fino a mettere a rischio il successo dell'azione, *Pax* 309-345 (una gioia che trasforma miracolosamente le energie, *Pax* 321, cf. *Lys.* 541s.). Anche il coro è coinvolto nel processo di ringiovanimento: *Pax* 335s., 351s. καὶ πολὺ νεώτερον ἀπαλλαγέντα πραγμάτων. Si può richiamare per opposizione che alla vecchiaia è di norma connessa l'impotenza di fronte alla realtà e all'azione, un motivo tradizionale e frequente già in Omero. Cf. p. es. *Eur. Herc.* 229-231, 268s., 314, 426-441 o nella commedia le difficoltà d'azione del coro dei vecchi in *Ach.* 209s., 219s. Nella palingenesi comica tutti i parametri vengono rovesciati.

⁸⁶ *Pax* 706-708, 844, 859-865 Trigeo è lo sposo felice e invidiato che si gode Opora come giusto premio per l'impresa (νυμφίον... λαμπρόν), 1318-1328 *gamos* finale.

⁸⁷ In maniera analoga è definito il ruolo di Prassagora in *Eccl.* 246s. καὶ σε στρατηγὸν αἱ γυναῖκες αὐτόθεν / αἰρούμεθ', ἦν ταῦθ' ἀπινοεῖς κατεργάση (cf. 491, 500, 726).

⁸⁸ Lisistrata è *anassa* dell'impresa (*Lys.* 706) e *tyrannis* (619, 630). Su Pisetero *archon* (*Av.* 1123) e infine *tyrannos* (1708-1714), vd. Lenfant 1997, Noussia 2003, Magnelli 2007, 117s. Inoltre vd. Paduano 1973, 120s., 1974, 360s. sulla «volontà di potenza» dell'eroe comico e Sommerstein 2005, 202-206 per una sua definizione come 'monarca assoluto'.

⁸⁹ Se ha successo porta i benefici: *Pax* 122s. (vd. *infra* § 3 sui benefici dell'impresa comica). Sulla figura del *soter* nella commedia vd. Pappas 1993.

*Elleni*⁹⁰: Pax 93 ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων, 105s. Ἑλλήνων πέρι / ἀπαξάπαντων, 150 ἡμεῖς δὲ γ', ὑπὲρ ὧν τοὺς πόνοὺς ἐγὼ πονῶ, 292, (302), 436 Ἑλλησιν, 759s. τοιοῦτον ἰδὼν τέρας οὐ κατέδεισ', ἀλλ' ὑπὲρ ἡμῶν πολεμίζων / ἀντείχον ἀεὶ καὶ τῶν ἄλλων νήσων (l'autore comico, cf. *Vesp.* 1030ss.), 866 ἔσωσα τοὺς Ἑλληνας, 1198s. ὅσ' ἡμᾶς τὰγαθὰ / δέδρακας εἰρήνην ποήσας. Ma i benefici e le conseguenze euforiche dell'azione del *soter* si estendono a *tutti gli uomini*, e così Trigeo sembra ricalcare le orme di Eracle, di Prometeo o anche di Asclepio⁹¹: Pax 262s. il pericolo riguarda tutti i πόνηρ' ἀνθρώπια, 276 la minaccia è collettiva, 286 Trigeo di fronte a Polemos si preoccupa per i mortali (θαρρεῖτ', ὦ βροτοί), e infine ai vv. 914s. la *soteria* implica il più ampio raggio d'azione (σωτήρ γὰρ ἅπασιν ἀνθρώποις). E il protagonista può assumere i tratti dell'*euergetes* anche verso gli dei (Pax 403-408).

2.6. La gloria dell'eroe

Alla stessa maniera degli eroi veri, con gli *erga* anche un Trigeo si conquista il *kleos*, come può ben proclamare il coro quando l'obiettivo è stato raggiunto: Pax 1033-1036 τίς οἶν ἂν οὐκ ἐπαυμένει - / ἐν ἄνδρα τοιοῦτον, ὅσ' / τις πόλλ' ἀνατλάς ἔσωσε τὴν ἱερὰν πόλιν; Per le sue gesta ha il pubblico riconoscimento di tutti gli uomini per il presente e per il futuro: Pax 913-915 καὶ νῦν σύ γε δῆλος εἶ· / σωτήρ γὰρ ἅπασιν ἀνθρώποις γεγέννησαι⁹². Sarà oggetto da parte di tutti gli uomini di ammirazione e di invidia che non cesseranno mai: Pax 1037s. ὥστ' οὐχὶ μὴ παύσει ποτ' ὦν / ζηλωτὸς ἅπασιν⁹³. E tutti mostreranno la loro riconoscenza nei suoi confronti quasi come a un dio: Pax 917-919 ΧΟ. καὶ πλήν γε τῶν θεῶν ἀεὶ σ' ἡγησόμεσθα πρῶτον. / ΤΡ. πολλῶν γὰρ ἡμῖν ἄξιος / Τρυγαῖος Ἀθμονεὺς ἐγώ, / δεινῶν ἀπαλλάξας πόνων / τὸν δημότην ὄμιλον, / καὶ τὸν γεωργικὸν λαῶν⁹⁴. Il sommo della felicità è per il *trismakar* Trigeo, che come Eracle con Ebe ora è

⁹⁰ Cf. la relazione che si stabilisce tra l'eroe *euergetes* e *tutti gli Elleni* o *l'intera Ellade* p. es. a proposito di Eracle e delle sue imprese, Eur. *Herc.* 877s. (e ancora 1252, 1369s.), Soph. *Trach.* 1111-1113. Le fraseologie sono quelle che ritroviamo per Trigeo o per altri eroi all'opera nella commedia.

⁹¹ Per il confronto con Prometeo, del quale Trigeo apparirebbe come «il contraltare, la parodia», vd. Albini 1971, 24; per quello con Asclepio (come eroe e non come divinità), Nenci 1980, 344-347.

⁹² Cf. *Lys.* 554 οἶμαί ποτε Λυσιμάχας ἡμᾶς ἐν τοῖς Ἑλλησι καλεῖσθαι. A margine si può osservare che in maniera parallela funziona anche il *kleos* del poeta comico, in *Ach.* 646 il *kleos* della *tolme* del poeta (che si intreccia a quella di Diceopoli) è giunta lontano fino agli orecchi del Gran Re.

⁹³ La medesima prospettiva, con qualche variazione degli elementi in gioco, è anche in Pax 860 ζηλωτὸς ἔσει. Similmente *Ach.* 1008ss.

⁹⁴ La riconoscenza per i benefici è dichiarata e trova dimostrazione anche attraverso i doni per le nozze, Pax 1204-1206. Immediata riconoscenza per la sua *sophia* e per la sua azione ottiene Pisetero da tutti i popoli, Av. 1271-1273.

sposo di Opora: *Pax* 1336s. ὦ τρισμάκαρ, ὡς δικαίως τὰγαθὰ νῦν ἔχεις⁹⁵. Quello dell'eroe comico è un vero e proprio trionfo che merita immediato il canto della gloria⁹⁶.

3. Gli erga: l'idea grandiosa e l'impresa incredibile

La definizione dell'impresa ce la dà tutta lo stesso Trigeo al momento in cui giunge al compimento del suo progetto (*Pax* 865-867). Ma si può indagare sui termini e sugli attributi dell'azione per valutarne meglio la natura. Essa è un *ergon* nel senso più generico e più ampio (*Pax* 472), che diviene μέγα e δεινόν⁹⁷ e che può senz'altro richiamare gli ἔργα degli eroi e degli dei cantati nell'epica. È un *pragma* bellissimo (*Pax* 323 πρᾶγμα κάλλιστον)⁹⁸, una prova di grande rilievo che implica un confronto, ossia è un vero e proprio *agon* (*Pax* 276 νῦν ἀγῶν μέγας)⁹⁹ che si pone di fronte a chi agisce.

Nel suo farsi, poiché non è un qualcosa che appartiene al repertorio della tradizione e della realtà, l'impresa dell'eroe comico richiede prima di tutto un progetto, o meglio un'idea grandiosa che apparirà ovviamente strana, una *epinoia* (*Pax* 127s. τίς δ' ἡ πίνοια σοῦστιν)¹⁰⁰ che è governata da un preciso *nous*, un pensiero o un intento che mira a un

⁹⁵ In modo simile è salutato Pisetero che ha ottenuto Basileia e il fulmine di Zeus, *Av.* 1720-1725 (cf. anche il saluto dell'araldo ai vv. 1271-1273), e il *makarismos* tocca pure a Prassagora in *Eccl.* 1112. Tra i paradigmi possibili, in Pind. *N.* 1.69-72 le nozze di Eracle con Ebe sono il premio delle imprese compiute, e la nuova condizione è definita da ἐν εἰρήνῃ e da ἡσυχίαν. Ma già p. es. in Hes. fr. 211 M.-W. si può confrontare la successione delle vicende eroiche di Peleo, il quale dopo l'impresa di Iolco (5 ὡς τε πόλιν [ἀ]λάπαξεν ἐύκτιλον) e il premio delle nozze con Thetis (5s. ὡς τ' ἐτέλεσσαν / ἱμερόεντα γ[ά]μους) viene acclamato (6 καὶ τοῦτ' ἔπος εἶπαν ἅπαντες) come τρεῖς μάκαρ Αἰακίδα καὶ τετράκις ὄλβιε Πηλεῦ (7). Per gli elementi tematici presenti nel frammento vd. l'analisi di Cardin 2007, 119.

⁹⁶ Al termine degli *Acarnesi* (1227-1234) per la celebrazione del successo di Diceopoli e al termine degli *Uccelli* (1764s.) per il trionfo di Pisetero viene intonato il τήνελλα καλλίνικε (oltre ad Archil. fr. 324 W.², per il valore dell'attributo cf. p. es. l'insistenza del suo uso in Eur. *Herc.* 581s., 680s., 787s., 961).

⁹⁷ Cf. il proposito di Diceopoli che ha già in mente la sua impresa: *Ach.* 128 ἀλλ' ἐργάσομαί τι δεινὸν ἔργον καὶ μέγα. Cf. *Av.* 257 καινῶν ἔργων.

⁹⁸ È un *pragma* che reca una gioia irrefrenabile, *Pax* 309. Per Diceopoli si tratta di un *pragma* di cui l'eroe non ha paura, *Ach.* 494. L'impresa di Lisistrata è definita come un *pragma* μέγα e παχύ nella discussione iniziale di *Lys.* 21-30 (cf. anche al v. 14 οὐ περὶ φαύλου πράγματος) e ancora come un πράγος (706), il quale ci si attende dall'avvio che debba essere φρόνιμον e λαμπρόν (42s.). Per le 'dimensioni' eroiche cf. in part. *Av.* 321 πράγματος πελωρίου.

⁹⁹ Cf. *Ach.* 392, 491.

¹⁰⁰ Per l'uso di ἐπίνοια con un'analogia funzione cf. part. *Av.* 405, *Eccl.* 574, 589 (e inoltre *Eq.* 539, *Vesp.* 1050 in relazione al poeta comico). Ma anche νόημα indica l'idea di Pisetero, *Av.* 195.

obiettivo (*Pax* 104 τίνα νοῦν ἔχων;), e anche da un *bouleuma*, una volontà che non si arre-
sta di fronte a nulla, risultato di un desiderio e di una decisione¹⁰¹.

L'eroe comico al principio si pone di fronte a un problema da risolvere, che come abbia-
mo detto può avere una particolare e ristretta dimensione personale. Ma in genere si presen-
ta o si rivela come un grande problema, il quale affligge la comunità più o meno ampia fino
a coinvolgere tutti gli uomini in una dimensione che arriva a essere anche universale. Trigeo
rivolge il suo sguardo interrogativo al cielo e indirizza le sue domande a Zeus (*Pax* 56-59).
Da questa *quête* nasce l'impresa: il problema è la guerra (*Pax* 211-220, cf. 611), la pace per-
duta (*Pax* 221-226), ossia un pericolo terribile e senza soluzione che minaccia non solo le
viti e i fichi di Trigeo, ma l'umanità intera¹⁰². L'obiettivo diviene così una *euergesia* eroica
e sarà una *soteria*, che riguarda, con una prospettiva che si amplia progressivamente, il coro
di contadini direttamente coinvolti nell'azione, la città, gli Elleni, tutti gli uomini: la *soteria*
è l'idea che funziona da riferimento costante per l'azione, sulla quale si torna continuamen-
te a insistere nel corso della commedia¹⁰³.

L'impresa si propone di realizzare qualcosa che è *chresimon/chreston*, ciò che è utile e
bello per la città, e per questo di fronte alla città e a tutti gli uomini appare *chrestos* l'eroe
che porta a compimento la sua azione¹⁰⁴. L'entusiasmo non ha freni e annunzia la trasfor-
mazione che sta per avvenire¹⁰⁵. Il risultato sarà la pace¹⁰⁶, la *philia* tra gli Elleni (*Pax* 998),
con le conseguenze euforiche di un regime tutto nuovo da paese di Cuccagna, di cui l'eroe

¹⁰¹ Per il *bouleuma* cf. *Ach.* 838 τὸ πρᾶγμα τοῦ βουλευματος, *Av.* 162, *Lys.* 706. Per il desiderio
che mette in moto la macchina narrativa della commedia, cf. *Ach.* 32s. εἰρήνης ἐρῶν, / ... τὸν δ' ἐμὸν
δῆμον ποθῶν, *Av.* 324, 412s., *Ra.* 55.

¹⁰² La guerra è un male per tutti gli uomini: *Pax* 263s. ἄγε δὴ, τί δρῶμεν, ὃ πόνηρ' ἀθρώπια; /
ὄρατε τὸν κίνδυνον ἡμῖν ὡς μέγας. E più in particolare per tutta l'Ellade: 611 πάντας Ἑλληνας
δακρῦσαι, τοὺς τ' ἐκεῖ τοὺς τ' ἐνθάδε, 646s.

¹⁰³ Si osservi l'iterazione dei termini e delle idee: *Pax* 93 ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων, 105s. Ἑλλήνων
πέρι / ἀπαξάπαντων, 150 ἡμεῖς δέ γ', ὑπὲρ ὧν τοὺς πόνοὺς ἐγὼ ποινῶ, 301s. σωτηρίας - πανήλλε-
νες, 436 Ἑλλησι, 595 τοῖς ἀγροίκουσιν γὰρ ἦσθα χίδρα καὶ σωτηρία, 866 ἔσωσα τοὺς Ἑλληνας,
914s. σωτῆρ γὰρ ἄπασιν ἀθρώποις γεγένησαι, 1036s. ἔσωσε τὴν ἱερὰν πόλιν. Cf. p. es. *Lys.* 29s.,
525s., e in relazione al problema della guerra la *philopolis arete* di Lisistrata che ad esso cerca una solu-
zione (546). Sul motivo politico della *soteria* vd. Bieler 1951, pp. 181-184 (per il contesto storico),
Faraone 1997, pp. 38-59, e Sartori 2000, pp. 77-88 (per una rassegna dei luoghi aristofanei).

¹⁰⁴ *Pax* 909-911 ἢ χρηστός ἀνὴρ πολίτης ἐστὶν ἄπασιν ὅστις γ' ἐστὶ τοιοῦτος. Cf. anche *Lys.*
639, 648. Per il progetto *Av.* 372s., 382 (cf. anche la presentazione ai vv. 316s.)

¹⁰⁵ Se cessa la guerra, con un rovesciamento rispetto al reale ciò che non può cessare è invece la
gioia, *Pax* 321.

¹⁰⁶ *Pax* 292-294, 439, 554, 944s., 1108, 1199 etc., cf. p. es. *Lys.* 341-343. Nel catalogo dei beni
promessi di *Av.* 729-336 figura anche la pace, nonostante l'invenzione comica poi prenda altre vie.

comico è il creatore e nel quale *tutti i beni* vi sono disponibili αὐτομάτως¹⁰⁷, per chiunque senza nessun genere di distinzione: *Pax* 435s. τὴν νῦν ἡμέραν / Ἑλλησιν ἄρξαι πᾶσι πολλῶν καὶγαθῶν¹⁰⁸. È un tempo dell'abbondanza¹⁰⁹, una rivoluzione che restituisce una mitica *diata palaia* (*Pax* 571-578), e che reca ricchezza a tutti (*Pax* 1323 διδόναι πλοῦτον τοῖς Ἑλλησιν). Non vi sono più limiti e restrizioni, ma v'è licenza di ogni cosa e di ogni azione¹¹⁰, in particolare si inaugura una trionfale euforia sessuale¹¹¹.

L'azione consiste nel concreto in un *apallassein*, che significa liberazione dai mali e dagli affanni del reale e del quotidiano (*Pax* 293 ἀπαλλαγῆσι πραγμάτων τε καὶ μαχῶν)¹¹², in un *apheilein*, ossia in un togliere di mezzo tutto ciò che è negativo e in particolare in una rimozione di ogni segno che alle sofferenze e alle privazioni si riconduce (*Pax* 561 ἦπερ [Eirene] ἡμῶν τοὺς λόφους ἀφείλε καὶ τὰς Γοργόνας). L'impresa ha il suo culmine nell'azione teatrale, concreta e simbolica al tempo stesso, di liberare Eirene e la pace (*analy-sai*)¹¹³, e conseguentemente è un porre fine e un dissolvere definitivamente (*pausai, dialy-sai*) tutto quello che ha a che fare con la guerra e i suoi mali (*Pax* 421 πόλεις πεπαυμένοι

¹⁰⁷ Il regime eccezionale degli *agatha automata* contraddistingue tutti i paesi di Cuccagna, come anche l'età dell'oro, cf. *Pax* 1311-1315, part. 1314 πλακοῦσιν...ἐντυχεῖν πλανωμένοις ἐρήμοις (sul motivo vd. la specifica e ampia trattazione di Farioli 2001, 27-137). Anche gli automatismi della danza e della felicità del coro in *Pax* 325 possono essere ricondotti sotto lo stesso segno, così come i segnali di una nuova giovinezza ai vv. 335s., 350s. Il valore di un paradigma in questa particolare prospettiva ha la formulazione degli *Acarsesi* αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷδέ γε πορίζεται (976): per contro l'avversario dell'eroe comico, qui Polemos, è colui che sconvolge *tutti i beni* (*Ach.* 982) e la sua azione consiste nel produrre *tutti i mali* (*Ach.* 983 ἠργάσατο πάντα κακά). Come per i suoi protagonisti, anche per l'autore comico possono valere le medesime formulazioni: *Ach.* 633s. πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ἡμῖν ὁ ποητής, / παύσας..., 641 ταῦτα ποιήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ἡμῖν γεγενήται (cf. anche le definizioni coerenti ai vv. 644s.).

¹⁰⁸ Cf. l'immagine ripetuta in *Pax* 888 σκέψασθ' ὅσ' ἡμῖν ἀγαθὰ παραδώσω φέρων (Trigeo a proposito delle meraviglie di Teoria), 1198s. ὦ φίλτατ', ὦ Τρυγαί', ὅσ' ἡμᾶς τὰγαθὰ / δέδρακας εἰρήνην ποιήσας, 1328 καὶ τὰγαθὰ πάνθ' ὅσ' ἀπωλέσαμεν.

¹⁰⁹ Per l'abbondanza da paese di Cuccagna, spesso segnalata con le formule dei *polla/panta agatha* cf. ancora *Pax* 122s., 530-538, 715-717, 999a-1015, 1131-1171, 1324-1329.

¹¹⁰ Il catalogo delle libertà è annunciato da Trigeo in *Pax* 338-345. Cf. le licenze che rovesciano le norme del reale in *Av.* 755-768.

¹¹¹ Tra i molti segnali in questo senso cf. part. *Pax* 869a, 440, 889s., 894-904, 1331s., 1340-1366. L'euforia sessuale si trasmette anche agli spettatori, 966s.

¹¹² *Pax* 303 τάξεων ἀπαλλαγέντες καὶ κακῶν φοινικίδων, 351s. ἀπαλλαγέντα πραγμάτων, 920 δεινῶν ἀπαλλάξας πόνων, 1128 κράνους ἀπηλλαγμένος. Cf. *Ach.* 201 πολέμου καὶ κακῶν ἀπαλλαγείς, 251, 269s. πραγμάτων τε καὶ μαχῶν / καὶ λαμάχων ἀπαλλαγείς, etc.

¹¹³ Un valore fondativo ha l'azione di sciogliere dalle catene Eirene (*Pax* 1073 Εἰρήνης δέσμ' ἀναλῦσαι).

κακῶν)¹¹⁴, un far cessare la violenza delle armi (*Pax* 1330 λήξαί τ' αἴθωνα σίδηρον, cf. 1076 φιλοπίδοσ λήξαι), un raddrizzare¹¹⁵ ciò che agli occhi e all'esperienza dei comuni mortali sembra senza rimedio.

Sono obiettivi normalmente impossibili e non v'è altro modo per raggiungerli che superare i confini del reale, ossia adottare quelle prospettive e percorrere quelle vie d'azione che appartengono alla dimensione straniante della commedia. Per questo l'impresa dell'eroe comico può corrispondere a intraprendere un viaggio straordinario, la cui meta è rappresentata da luoghi *altri* rispetto all'esperienza comune: per Trigeo si tratta di raggiungere il cielo e le sedi degli dei, ma altrimenti si dovrà giungere nell'aldilà come nelle *Rane* o comunque in un altrove tutto da inventare come negli *Uccelli*¹¹⁶.

Da ciò derivano in maniera conseguente gli attributi dell'impresa. È un *tolmema*, come annunzia fin dall'inizio lo stesso Trigeo: *Pax* 93s. ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι / τόλμημα νέον παλαμησάμενος¹¹⁷. È questo un termine chiave proprio per la sua ambiguità e definisce un ardimento che è assolutamente inedito e che è da architettare e da tramare con una speciale astuzia e con particolari *mechanai*: esso deve infrangere l'ordine e il funzionamento ordinario delle cose, e ci sarà bisogno di un *polymetis* d'eccezione¹¹⁸, a partire dagli strumenti verbali e logici peculiari dell'eroe comico e della commedia. Appunto con la ricerca della *mechane* comincia l'impresa (*Pax* 68). La grande *mechane* di Trigeo, dopo gli esperimenti meno paradossali ma fallimentari dei *lepta klimakia*, sta nell'invenzione teatral-

¹¹⁴ *Pax* 923 Ὑπέρβολόν τε παύσας, 991-994 (a Eirene) λύσον δὲ μάχας καὶ κορκορυγὰς, / ἵνα λυσίμαχην σε καλῶμεν / παῦσον δ' ἡμῶν τὰς ὑπονοίας, 1080 οὐ παύσασθαι πολεμοῦντας; L'azione si estende al canto di guerra ormai fuori luogo e inopportuno: 1270s. παῦσαι / ὀπλοτέρους ἄδων, cf. 1275, 1286. Cf. anche *Lys.* 565s. παῦσαι τετραγαγμένα πράγματα πολλά / ἐν ταῖς χώραις καὶ διαλύσαι.

¹¹⁵ Cf. l'azione verbale di *Lys.* 528 ἐπανορθώσοιμεν ἂν ἡμᾶς.

¹¹⁶ Si veda l'insistenza sulla meta del viaggio di Trigeo, il cielo e le sedi di Zeus e degli dei, luogo per definizione inaccessibile ai mortali: *Pax* 68 πῶς ἂν ποτ' ἀφικοίμην ἂν εὐθὺ τοῦ Διός; 70 ἀνηρηχᾶτ' ἂν εἰς τὸν οὐρανόν, 77 πετήσει μ' εὐθὺ τοῦ Διὸς λαβῶν, 104 ὡς τὸν Δί' εἰς τὸν οὐρανόν, 111s., 116s., 128 εἰς θεούς, 161 Διὸς εἰς αὐλάς, 177 ἐγγὺς εἶναι τῶν θεῶν, 178 τὴν οἰκίαν τὴν τοῦ Διός, 196 ἐγγὺς εἶναι τῶν θεῶν, 819 εὐθὺ τῶν θεῶν, 822, 847. Sui viaggi e lo spazio dell'eroe comico vd. Jay-Robert 2003, 418-444.

¹¹⁷ Il termine *tolmema* definisce l'impresa comica, e si tratta di qualcosa di eccezionale proprio a partire dall'ambiguità del termine, come è sottolineato da Penia che si oppone alla realizzazione del progetto in *Plut.* 419-421 τόλμημα γὰρ τολμᾶτον οὐκ ἀνασχετόν, / ἀλλ' οἷον οὐδεὶς ἄλλος οὐδεπώποτε / οὔτε θεὸς οὔτ' ἄνθρωπος. Cf. anche *Lys.* 284 τολμήματος τοσοῦτου (per l'impresa delle donne τὰς Εὐριπίδῃ θεοῖς τε πᾶσιν ἐχθράς, sempre per voce dell'avversario), *Eccl.* 106 τόλμημα τολμῶμεν τοσοῦτον, 288 τόλμημα τηλικούτον (nelle parole delle protagoniste).

¹¹⁸ Da Diceopoli il coro si attende μηχανὰς τὰς Σισύφου, *Ach.* 391 (cf. anche 445). L'epico πολύμητις Ὀδυσσεὺς è invocato come modello per l'azione in *Vesp.* 351.

mente tutta concreta – anzi fin troppo comicamente concreta – di trasformare il gigantesco scarabeo dell'Etna in un nuovo eroico Pegaso, che costituisce il *poros*, il mezzo del folle volo, e questo attraverso il processo poetico, possibile solo alla commedia, della contaminazione di immagini e di trame che provengono dalla tragedia, dalla favola esopica e da qualsivoglia altra suggestione della tradizione poetica e del reale¹¹⁹.

La via passa attraverso il rovesciamento della realtà, uno sconvolgimento della norma che crea una dimensione *altra* (*Pax* 55 ἀλλ' ἕτερον καινὸν πάνυ)¹²⁰ e stravolge la percezione del senso comune: si arriva tranquillamente a superare anche le verità proverbiali fino a realizzare addirittura gli *adynata* della natura¹²¹ e della cultura¹²². L'azione è un qualcosa di totalmente nuovo¹²³, che agli occhi degli altri personaggi sulla scena e a quelli del pubblico nel teatro riesce per la sua paradossalità incredibile e inatteso (*Pax* 44s.)¹²⁴, se non addirittura incomprensibile¹²⁵.

In effetti l'impresa si pone al di là dei limiti umani, come vale – alla maniera di Bellerofonte e di altri eroi – per il viaggio di Trigeo che deve volare in cielo attraverso un elemen-

¹¹⁹ Cf. le argute quanto paradossali soluzioni logiche, vere e proprie *mechanai* di ogni sorta - fino al più corporeo espediente relativo alla pastura in viaggio per il particolare Pegaso - che Trigeo sfodera di fronte ai problemi che gli vengono contestati per il compimento della sua ascesa al cielo e che appaiono insolubili secondo la logica ordinaria (*Pax* 124-149). Al principio di ogni impresa dell'eroe comico sta la necessità di trovare una *mechane*, senza la quale non v'è alcuna possibilità d'azione: cf. p. es. la premessa (imprescindibile) di *Lys.* 111 εἰ μηχανὴν εὐροίμ' ἐγώ.

¹²⁰ La diversità è sottolineata all'inizio dell'impresa di Pisetero ed Evelpide, *Av.* 31 νόσον νοσοῦμεν τὴν ἐναντίαν Σάκκᾳ (cf. il risultato al v. 1283 νῦν δ' ὑποστρέψαντες αἶ), e valutazioni in parte analoghe si possono fare per la νόσος ἀλλόκοτος di Filocleone in *Vesp.* 71 (cf. 87 ὡς οὐδεὶς ἀνὴρ). Per il rovesciamento cf. in part. *Lys.* 772 τὰ δ' ὑπέρτερα νέρτερα. Esso può anche essere verbale, quando l'impresa è fatta principalmente di parole, *Ach.* 493 λέγειν τὰναντία.

¹²¹ Cf. *Pax* 1075s. πρὶν κεν λύκος οἶν ἡμεναιοῖ, 1083 οὔποτε ποιήσεις τὸν καρκίνον ὀρθὰ βαδίζειν, 1086 οὐδέποτ' ἂν θείης λείον τὸν τρηχὺν ἐχίνον.

¹²² Cf. *Lys.* 525-531, 538 πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει (cf. 520).

¹²³ *Pax* 54s. καινὸν τρόπον... καινὸν πάνυ, 94 τόλμημα νέον. Cf. la definizione di *Av.* 256s. καινὸς γνώμη / καινῶν ἔργων τ' ἐγχειρητής. La novità dell'invenzione è sottolineata come qualità dell'impresa comica, anche da un punto di vista teatrale, in *Eccl.* 578-580.

¹²⁴ Incredibile: *Pax* 131 ἄπιστον εἶπας μῦθον. Cf. *Av.* 417 ἄπιστα καὶ πέρα κλύειν, 422s., 1167 ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεται μοι ψεύδεσιν, *Lys.* 255-265. Inatteso: *Lys.* 42 la *soteria* deriva proprio da chi e da ciò che meno ci si attende possa recarla.

¹²⁵ La *mechane* di Trigeo, lo strano *hippokantharos*, diviene quasi un *ainigma* incomprensibile in principio anche per gli spettatori della commedia: nell'indicazione provocatoria di *Pax* 47 ἐς Κλέωνα τοῦτ' αἰνίσσεται il verbo segnala la necessità di una decodificazione per la strana messinscena dello scarabeo, e perciò seguono le necessarie spiegazioni di uno dei due servi (50ss.).

to e una via che non sono concessi agli uomini¹²⁶ e la stessa meta rappresenta per definizione il luogo vietato ai mortali, la cui ascesa ricorda altre imprese del mito¹²⁷. Lo stesso ritorno pone aspettative e problemi, per questi viaggi *anostimoi*. Sulla scena e grazie a Hermes la soluzione giunge paradossalmente facile¹²⁸, a sovvertire un'attesa per il protagonista che ha perso il suo destriero volante e per il pubblico che conosce i paradigmi del mito. Ma se il tutto si presenta come cosa impossibile e per alcuni tratti all'insegna della *hybris*, per portarla a compimento il progetto non resta altra via che praticare l'impossibile¹²⁹.

Una tale azione che va contro il senso comune e i limiti stabiliti è fatta – proprio come le imprese degli eroi del mito – di difficoltà¹³⁰, di fatiche¹³¹ e di pericoli, tanto che la stessa vita del protagonista è posta a rischio¹³² e non mancano le occasioni in cui il nostro eroe, che nel fondo rimane un comunissimo mortale, si lascia prendere dalla paura¹³³. Ma da grande *polytlas* saprà giungere fino in fondo¹³⁴.

¹²⁶ La discussione sul mezzo, sulla via e sui pericoli del viaggio sottolinea la sua impossibilità con citazioni paratragiche e con formulazioni che appartengono alla tradizione dei viaggi eroici al di là dei limiti stabiliti per i mortali, cf. part. *Pax* 124-126 ΠΑ. καὶ τίς πόρος σοι τῆς ὁδοῦ γενήσεται; / ναῦς μὲν γὰρ οὐκ ἄξει σε ταύτην τὴν ὁδόν. / TP. πτηνὸς πορεύσει πῶλος· οὐ ναυσθλώσομαι.

¹²⁷ È significativo in questo senso lo stupore della domanda di Hermes: *Pax* 184 πῶς δεῦρ' ἀνήλθες...; La medesima domanda si ripete poco dopo con altro tono, ma sempre con lo stupore evidente per il limite normalmente insuperabile che è stato varcato da Trigeo con il suo viaggio: *Pax* 193 ὦ δειλακρίων, πῶς ἦλθες;

¹²⁸ Per il ritorno difficile o impossibile cf. p. es. i timori di Pisetero ed Evelpide all'inizio del loro viaggio, *Av.* 9-11.

¹²⁹ Vd. l'indicazione con cui Trigeo mette fine ai tentativi di dissuasione dei servi in *Pax* 110 οὐκ ἔστι παρὰ ταῦτ' ἄλλ': al di là del valore contestuale che definisce la relazione tra l'eroe comico e gli dei, essa può essere applicata a tutta l'azione che Trigeo intraprende nel momento in cui decide di ascendere alle dimore divine.

¹³⁰ Cf. in part. il resoconto di *Pax* 819-826. Ma anche un'impresa meno fantastica e mitologica come quella di Lisistrata non implica minori difficoltà: *Lys.* 16 χαλεπή, 142 χαλεπά.

¹³¹ *Pax* 150 ὑπὲρ ὧν τοὺς πόνους ἐγὼ πονῶ, 819s. ὡς χαλεπὸν ἐλθεῖν ἦν ἄρ' εὐθὺ τῶν θεῶν. / ἔγωγέ τοι πεπόνηκα κομιδῆ τῷ σκέλει, 825s. Οἱ. τί δ' ἔπαθες; TP. ἦλγουν τῷ σκέλει μακρὰν ὁδὸν / διεληλυθῶς.

¹³² I pericoli: *Pax* 69-71 la caduta dai *klimakia*, 140 ἐς ὑγρὸν πόντιον πέση βάθος, 146 μὴ σφαλεῖς καταρρυῆς, 153 κατωκάρᾳ ρίψας με, 371s. ἄρ' οἶσθα θάνατον ὅτι προεῖφ' ὁ Ζεὺς ὅς ἂν / ταύτην ἀνορύπτων εὐρεθῆ; Cf. la vita in pericolo di Diceopoli in *Ach.* 280ss., di Pisetero (ed Evelpide) in *Av.* 337ss., 1238-1242, il κίνδυνος non certo μικρός per Prassagora e le donne in *Eccl.* 287.

¹³³ La paura: *Pax* 173 οἴμ' ὡς δέδοικα, 236-241 Trigeo ha paura di Polemos. Vd. anche *supra* § 2.4.2.

¹³⁴ Desidero ringraziare qui per le loro preziose osservazioni e critiche e per il loro incoraggiamento Simone Beta, Roberto Campagner, Cristina Favaro e Andrea Preo, i quali hanno letto questo lavoro in corso d'opera. Miei rimangono ovviamente tutti i difetti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Albini 1971

U.Albini, *La Pace di Aristofane una commedia minore?*, «PP» XXVI (1971), 14-25.

Bernardini 1976

P.Angeli Bernardini, *Eracle mangione: Pindaro, fr. 168 Sn.-Maehler*, «QUCC» XXI (1976), 49-56.

Beta 1999

S.Beta, *Madness on the Comic Stage: Aristophanes' Wasps and Euripides' Heracles*, «GRBS» XL (1999), 135-157.

Beta 2004

S.Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma 2004.

Bieler 1951

L.Bieler, *A Political Slogan in Ancient Athens*, «AJPh» LXXII (1951), 181-184.

Brelich 1958

A.Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1958.

Brelich 1989

A.Brelich, *Aristofane: commedia e religione*, in M.Detienne (ed.), *Il mito. Guida storica e critica*, Bari 1989, 103-118.

Burkert 1987

W.Burkert, *Mito e rituale in Grecia*, Roma-Bari 1987 (trad. it. di *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley 1979).

Burkert 2003

W.Burkert, *La religione greca*, Milano 2003² (trad. it. di *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart-Berlin-Köln 1977).

Camerotto 1998

A.Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma 1998.

Camerotto 2001

A.Camerotto, *Aristeia. Azioni e tratti tematici dell'eroe in battaglia*, «Aevum Antiquum» n.s. I (2001), 263-308.

Camerotto 2007

A.Camerotto, *Guerra e pace. I poteri della parodia*, in A.Camerotto (ed.), *Diafonie. Esercizi sul comico*. «Atti del Seminario di Studi (Venezia, 25 maggio 2006)», Padova 2007, 129-154.

Cardin 2007

M.Cardin, *L'Ehoia di Egina e le Asopidi nel Catalogo delle donne 'esiodeo'*, Tesi di Laurea, Venezia 2007.

Càssola 1975

Inni omerici, a cura di F.Càssola, Milano 1975.

- Charalampos 2003
 O.Charalampos, *Dis pais o geron: usages politiques du vieillard comique*, in B.Bakhouche (ed.), *L'ancienneté chez les Anciens*, Montpellier 2003, 83-98.
- Degani 1995
 E.Degani, *Ar. Pax 741*, «Eikasmos» VI (1995), 67-69.
- Dunbar 1996
 N.Dunbar, *Sophia in Aristophanes' Birds*, «SCI» XV (1996), 61-71.
- Faraone 1997
 C.A.Faraone, *Salvation and Female Heroics in the Parodos of Aristophanes' Lysistrata*, «JHS» CXVII (1997), 38-59.
- Farioli 2001
 M.Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001.
- Galinsky 1972
 G.K.Galinsky, *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972.
- Gelzer 1976
 T.Gelzer, *Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the Birds*, «BICS» XXIII (1976), 1-14.
- Gentili 1984
 B.Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1984.
- Greco 2006
 A.Greco, *La Grecia tra il Bronzo Medio e il Bronzo Tardo: l'armamento di Aiace e il duo guerriero*, in D.Morandi Bonacossi, E.Rova, F.Veronese, P.Zanovello (ed.), *Tra Oriente e Occidente. Studi in onore di E.Di Filippo Balestrazzi*, Padova 2006, 265-289.
- Grilli 1992
 A.Grilli, *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa 1992.
- Guidorizzi 1996
Aristofane, Le Nuvole, a cura di G.Guidorizzi, introduzione e traduzione di D.Del Corno, Milano 1996.
- Habash 2002
 M.Habash, *Dionysos' roles in Aristophanes' Frogs*, «Mnemosyne» LV (2002), 1-17.
- Harvey 1971
 F.D.Harvey, *Sick Humour: Aristophanic Parody of a Euripidean Motif*, «Mnemosyne» XXIV (1971), 362-365.
- Henderson 1993
 J.Henderson, *Comic hero versus political élite*, in A.H.Sommerstein, S.Halliwell, J.Henderson, B.Zimmermann (ed.), *Tragedy, Comedy and the Polis*. «Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)», Bari 1993, 307-319.
- Jay–Robert 2002
 G.Jay – Robert, *Fonction des dieux chez Aristophane. Exemple de Zeus, d'Hermès et de Dionysos*, «REA» CIV (2002), 11-24.

Jay–Robert 2003

G.Jay – Robert, *L'espace chez Aristophane: exemple des Acharniens, de la Paix, de Lysistrata et des Guêpes*, «REG» CXVI (2003), 418-444.

Jedrkwicz 2006

S.Jedrkwicz, *Bestie, gesti e logos. Una lettura delle Vespe di Aristofane*, «QUCC» n.s. LXXXII (2006), 61-91.

Jouan 1997

F.Jouan, *Héros comique, héros tragique, héros satyrique*, in P.Thiercy et M.Menu (ed.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. «Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994», Bari 1997, 215-228.

Kaimio 1990

M.Kaimio, *Comic Violence in Aristophanes*, «Arctos» XXIV (1990), 47-72.

Kirk 1977

G.S.Kirk, *Methodological Reflexions on the Myths of Herakles*, in B.Gentili e G.Paioni (ed.), *Il mito greco*. «Atti del Convegno internazionale (Urbino 7-12 maggio 1973)», Roma 1977, 285-297.

Lenfant 1997

D.Lenfant, *Rois et tyrans dans le théâtre d'Aristophane*, «Ktema» XXII (1997), 185-200.

Lissarrague 1990

F.Lissarrague, *Uno sguardo ateniese*, in P.Schmitt Pantel (ed.), *Storia delle donne in occidente. L'antichità*, Roma-Bari 1990, 179-240.

Magnelli 2007

E.Magnelli, *Sovversioni aristofanee. Rileggendo il finale degli Uccelli*, in A.Camerotto (ed.), *Diafonie. Esercizi sul comico*. «Atti del Seminario di Studi (Venezia, 25 maggio 2006)», Padova 2007, 111-128.

Mastromarco 1983

Commedie di Aristofane, I, a cura di G.Mastromarco, Torino 1983.

Mastromarco 1989

G.Mastromarco, *L'eroe e il mostro (Aristofane, Vespe 1029-1044)*, «Riv. fil. class.» CXVII (1989), 410-423.

Nenci 1979

G.Nenci, *Aristophanes, Pax 865-867*, «QUCC» n.s. III (1979), 81-84.

Nenci 1980

G.Nenci, *Un'allusione al culto di Asclepio in Atene nella Pace di Aristofane (v. 914 ss.)*, in *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich*, Roma 1980, 343-347.

Noussia 2003

M.Noussia, *The Language of Tyranny in Cratinus*, PCG 258, «PCPhS» IL (2003), 74-88.

Paduano 1973

G.Paduano, *La città degli uccelli e le ambivalenze del nuovo sistema etico-politico*, «SCO» XXII (1973), 115-144.

Paduano 1974

G.Paduano, *Su alcune costanti dell'eroe comico in Aristofane*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio» XVI (1974), 345-369.

Pappas 1991

T.Pappas, *Le personnage d'Héraclès chez Aristophane: comportement scénique d'un héros secondaire bouffon et satyrique*, «Dioniso» LXI (1991), 257-268.

Pappas 1993

T.Pappas, *Le sauveur chez Aristophane : approche anthropologique*, «Hellenika» XLIII (1993), 293-309.

Perusino 2001

F.Perusino, *Leggendo la Lisistrata di Aristofane*, «QUCC» n.s. LXIX (2001), 37-45.

Rau 1967

P.Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer Komischen Form des Aristophanes*, München 1967.

Sartori 2000

F.Sartori, *Salvezza della polis e salvezza dell'Ellade nel teatro di Aristofane*, in I.Velisaropoulou-Karakosta (ed.), ΤΙΜΑΙ Ι.Τριανταφυλλουπούλου, Athina-Komotini 2000, 77-88.

Segal 1975

C.Segal, *Mariage et sacrifice dans les Trachiniennes de Sophocle*, «AC» XLIV (1975), 30-53.

Sommerstein 2005

A.H.Sommerstein, *An Alternative Democracy and an Alternative to Democracy in Aristophanic Comedy*, in U.Bultrighini (ed.), *Democrazia e antidemocrazia nel mondo greco*. «Atti del Convegno Internazionale di Studi (Chieti, 9-11 aprile 2003)», Alessandria 2005, 195-207.

Whitman 1964

C.H.Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Mass. 1964.

Wilkins 2000

J.Wilkins, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000.