

LESSICO DEL COMICO

I
2016



COMITATO EDITORIALE

Stefano Caciagli (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Dino De Sanctis (Università di Pisa)

Maddalena Giovannelli (Università degli Studi di Milano)

Mario Regali (Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”)

COMITATO SCIENTIFICO

Camillo Neri (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Pietro Totaro (Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”)

Mauro Tulli (Università di Pisa)

Giuseppe Zanetto (Univesità degli Studi di Milano)

CURA REDAZIONALE

Stefano Caciagli

Camilla Lietti

ISBN 9791220021111

ISBN – A 10.979.12200/21111

ISSN 2532-6805

www.lessicodelcomico.unimi.it

<http://riviste.unimi.it/index.php/lessicodelcomico/>

Lessico del Comico adopts a policy of blind and anonymous peer review.

Progetto FIR 2013 (RBFR13BS1Y) “Lessico Digitale della Commedia Greca: testo, scena, ricezione”

INDICE

6

Usci, soglie e portinai.

Thyra nella commedia greca

di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Maddalena Giovannelli, Mario Regali

55

Il Sicofante tra *polis* e scena.

Identità e funzione di una maschera comica

di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Maddalena Giovannelli, Mario Regali

78

Penia da Aristofane alla scena contemporanea.

La forza drammatica di un personaggio anti-comico

di Stefano Caciagli, Andrea Capra, Maddalena Giovannelli, Mario Regali

98

Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia

di Stefano Caciagli, Michele Napolitano, Martina Treu

135

Buffoni e ‘bomolochoi’

di Stefano Caciagli, Michele Corradi,

Mario Regali

Penia da Aristofane alla scena contemporanea.
La forza drammatica di un personaggio anti-comico

di Stefano Caciagli, Andrea Capra, Maddalena Giovannelli, Mario Regali

Fugace comparsa nei versi di Alceo e Teognide e, più tardi, in un episodio erodoteo, la personificazione di Povertà diviene personaggio a tutto tondo solo nel *Pluto* di Aristofane. Polo antitetico a quello intorno a cui muove il nucleo ideale della commedia – la diffusione egualitaria delle ricchezze – Penia risulta però particolarmente efficace dal punto di vista drammatico, ed è descritta con inedita dovizia di dettagli: livida, gialla e paurosa, come lo stato che rappresenta, ma straordinariamente eloquente, Povertà riuscirà a mettere in dubbio l'intrinseca bontà del progetto comico persino di fronte a coloro che ne sono stati i principali fautori. A interessare gli eruditi antichi e gli studiosi di oggi è in particolare il paragone, proposto dal personaggio Blespidemo, tra Penia e “un'Erinni da tragedia” (v.423): Aristofane mette dunque in atto – come indicano già gli scoli – una parodia delle *Eumenidi* di Eschilo? Non è certo privo di rilevanza il gioco di rispecchiamento tra i due generi: Povertà ha uno sguardo “tragico e folle” (v. 424) e parla in uno stile elevato e ricco di citazioni (di cui già Tzetzes rintraccia la matrice euripidea). Ma più che a una puntuale lettura paratragica, si deve pensare – così suggerisce, per esempio, Sommerstein – alla riproposizione in chiave comica di un fortunato *cliché* tragico, che ha il suo archetipo nella antica tragedia eschilea (458 a. C.) ma che doveva essere ben noto, per successive riprese, anche agli spettatori del *Pluto* (388 a.C.). Penia rappresenta dunque un personaggio mostruoso, tragico, serio, e del tutto incompatibile con il mondo della commedia: per questo motivo sarà bruscamente scacciata dal protagonista.

Una ulteriore riprova della forza drammatica di Penia è la sua fortuna negli allestimenti contemporanei: contrariamente a quello che accade ad altri disturbatori, eliminati o fortemente rivisti nelle diverse riletture registiche, Povertà non manca mai in scena e diviene non di rado un personaggio chiave (così nell'allestimento di Massimo Popolizio), specialmente nelle messinscena poco orientate al disimpegno, che marcano zone d'ombra e inquietudini del testo aristofaneo. Al di fuori della commedia, la personificazione di Povertà farà la sua comparsa in Teocrito, Plutarco, Luciano e Alcifrone; ma il caso più interessante è senza dubbio rappresentato dal *Simposio* di Platone, opera che viene composta, probabilmente, pochi anni dopo la rappresentazione del *Pluto*. Penia si accompagna qui non a Pluto ma a Poros; e la raffinatezza

del filosofo nel coniugare l'astratto della personificazione e il concreto del personaggio non può che far pensare al modello aristofaneo e alla commedia antica.

La Povertà nella commedia

Secondo la classificazione proposta da Paxson¹, che recupera ed arricchisce le categorie interpretative fissate da Whitman², nel *Pluto* di Aristofane il personaggio di Penia, protagonista di una scena agonale (vv. 415-625), offre un esempio di "personification", ossia di trasformazione di un'entità non umana («non-human quantity») in un essere umano dotato di pensiero, linguaggio, volto e voce. A partire dalle riflessioni teoriche di Aristotele (*Rhet.* 1411b 25-35), poi sviluppate da Demetrio (461, 63), prima della più complessa tassonomia di Quintiliano, l'erudizione antica interpreta la personificazione come mezzo per aumentare la forza persuasiva del *logos*: i primi esempi di personificazione dei quali già la riflessione antica dimostra di avere coscienza sono per questo definiti da Paxson "apostrophic". Esempio emblematico della funzione che il tropo della personificazione ha per Demetrio (*cit.*) è non a caso la prosopopea degli antenati o della patria che ammonisce i cittadini, come accade nel *Menesseno* di Platone³. La personificazione di Penia nel *Pluto* sembra però anticipare la funzione esortativa della prosopopea dei padri nel *Menesseno*, confermando così il carattere d'apostrofe del tropo⁴. Pur fallendo nel suo intento, Penia infatti esorta Cremilo ad abbandonare il suo progetto utopico sviluppando una serrata argomentazione. La funzione drammatica che la maschera di Penia svolge nell'agone del *Pluto* rende la scena di Aristofane il primo caso di prosopopea nei termini che in seguito saranno tracciati dalla riflessione teorica dell'erudizione antica. Quando il personaggio di Penia appare nella produzione letteraria greca che precede Aristofane, come vedremo, sono invece ancora assenti i tratti formali

1. Paxson 1994.

2. Whitman 1987.

3. Cucinotta 2014, 192-202.

4. Appare sicuro per il *Menesseno* il *terminus post quem* del 386 a.C.. Cfr. Tsitsiridis 1998, 349-355.

che designano la personificazione: Povertà è un'entità astratta alla quale è attribuito il nome proprio ma non il *logos* persuasivo.

Prima del *Pluto*, la maschera di Povertà compare in due luoghi della silloge di Teognide (vv. 351-354, 649-652), in un frammento di Alceo (fr. 364 V.) e in Erodoto (VIII 111). In Teognide, Πενία è accusata di δειλία e, come un'amante indesiderata, è invitata ad abbandonare la casa nella quale rende la vita sciagurata e costringe i virtuosi a divenire turpi. In Alceo, Πενία è un male intollerabile e implacabile che, con la sorella Ἀμηχανία (*Amechania*), riesce a dominare anche un grande popolo. Nell'VIII libro delle *Storie* di Erodoto, tra gli episodi successivi alla battaglia di Salamina, è narrato l'assedio ateniese dell'isola di Andros: Temistocle richiede denaro agli Andri sostenendo di essere giunto con due grandi dee, Persuasione e Necessità, ma gli isolani rifiutano adducendo che ad Andros regnano due dee inutili, ἄχρηστοι, che non abbandonano mai l'isola: Πενίη e Ἀμηχανίη (111). Sino al *Pluto*, quindi, la maschera di Penia è presente nella produzione letteraria greca solo in modo episodico, senza alcuna ricchezza di dettagli e in assenza dei tratti formali che contraddistinguono il tropo della personificazione⁵.

Nel *Pluto*, Πενία entra in scena dopo che Cremilo ha esposto a Blesidemo il piano di far tornare la vista a Pluto: al suo ingresso, Penia si presenta come una donna dal volto pallido⁶, urlante come una popolana, che provoca il terrore e la fuga di Blesidemo e Cremilo (v. 417: ποῖ ποῖ τί φεύγετον; οὐ μενείτον, «dove fuggite? Restate qui»). In prima battuta, Povertà non è riconosciuta da Cremilo e Blesidemo, che la credono un'ostessa o una venditrice di farina a causa delle sue urla e del suo aspetto. Il mancato riconoscimento induce a credere che la personificazione di Πενία sulla scena rappresenti un'innovazione di Aristofane: né in Teognide, né in Alceo, infatti, sono presenti accenni alle caratteristiche fisiche di Πενία. Nonostante in un frammento dell'*Archelao* di Euripide sia attestata la natura divina di Penia (fr. 248 K.), mancano infatti nella produzione letteraria, artistica ed erudita le tracce di una qualsiasi forma di culto⁷. Di conseguenza, è possibile che anche il pubblico, come i

5. Cfr. Newiger 1957, 163. Secondo MacDowell 1995, 332-333, prima di Aristofane Penia «had already been personified [...] but not strongly characterized».

6. In linea con al tecnica di astrazione che nell'*archaia* è esemplificata in abbondanza è il carattere femminile di Penia, cfr. Imperio 2012, 29.

7. Cfr. Sommerstein 2001, 169.

personaggi sulla scena, non riconoscesse in modo immediato la personificazione di Povertà. Una novità con la quale Aristofane gioca, ritardando la rivelazione dell'identità del nuovo personaggio comparso in scena al fine di accrescere l'aspettativa del pubblico⁸.

Al suo ingresso in scena (vv. 415-421), Penia parla con uno stile elevato ma misto, che unisce caratteristiche tragiche (e.g. l'invocazione con il participio, cfr. Eur. *Med.* 1121), comiche (il diminutivo *ἀνθρωπάριον* e *κακοδαίμων* con il significato di «disgraziato») e ricercate figure etimologiche che appartengono al patrimonio dell'oratoria (v. 419: *τόλμημα γὰρ τολμᾶτον οὐκ ἀνασχετόν*, «voi due azzardate un'audacia intollerabile»). Cremilo e Blesidemo, terrorizzati, non riconoscono Penia e offrono nel dialogo fra loro elementi per comprendere i tratti fisici con i quali la personificazione di Povertà entrava in scena (vv. 422-424). Penia è pallida (*ώχρᾶ*), per Blesidemo è forse un'Erinni (v. 423), ha infatti uno sguardo folle e tragico (v. 424: *βλέπει γέ τοι μανικόν τι καὶ τραγωδικόν*, «lo sguardo tragico e folle ce l'ha»): non a caso l'erudizione antica scorgeva qui Aristofane costruirebbe qui una parodia delle *Eumenidi* di Eschilo (*sch.* 423a). Pur rifiutando l'ipotesi erudita di un puntuale intento paratragico⁹, la critica moderna riconosce alcune corrispondenze con la caratterizzazione delle Erinni che Eschilo costruisce nelle *Eumenidi*: il pallore (v. 416), il terrore che provoca la fuga (vv. 417, 438-444), la *μανία* (vv. 67, 500), la mostruosità dell'aspetto che confonde sia la Pizia (vv. 48-59) sia Atena (vv. 406-414), che non riconoscono l'identità delle Erinni¹⁰. Secondo Sommerstein, pur senza un riferimento diretto alle *Eumenidi*, rappresentate settant'anni prima, la maschera di Penia nel *Pluto* richiama altre tragedie, forse coeve, nelle quali le maschere delle Erinni erano ormai divenute un fortunato *cliché* tragico¹¹. Di particolare interesse è l'ipotesi secondo la quale Penia rappresenterebbe il mondo della tragedia, al quale si opporrebbero il *bomolochos* Blesidemo¹² e, in particolare, Cremilo quali rappresentanti della commedia¹³. In questa direzione conduce in particolare un passo dell'agone, nel quale Penia protesta contro l'evidente resistenza di Cremilo all'argomentazione razionale

8. Cfr. Torchio 2001, 160.

9. Con l'eccezione di Cantarella 1965.

10. Cfr. Sfyroeras 1995, 242-243.

11. Sommerstein 2001, 168.

12. Vd. voce "Buffone" in www.lessicodelcomico.unimi.it.

13. Cfr. Sfyroeras 1995, 243-245.

(σπουδάζειν) in favore del gioco comico (v. 557): σκώπτειν πειρᾶ καὶ κωμῶδειν τοῦ σπουδάζειν ἀμελήσας, «tu mi prendi in giro, non vuoi discutere seriamente». Il verbo κωμῶδειν designa quindi, insieme a σκώπτειν, l'attitudine di Cremilo, padre del progetto utopico che di norma distingue il *plot* comico, in opposizione polare con lo σπουδάζειν di Penia, nel quale la critica [cfr. fra gli altri Olson (1990, 233-236)] scorge il segno della πρᾶξις σπουδαία che, secondo la definizione di Aristotele, distingue la μίμησις tragica (*Po.* 1449b24). Non a caso, la comparsa di Penia sulla scena del *Pluto*, che appare a prima vista ingiustificata nel *plot*¹⁴, rappresenta l'ultimo ostacolo che si frappone fra Cremilo e la realizzazione del suo piano utopico, che, nella sezione che segue l'agone, è ormai in atto e inizia a produrre evidenti conseguenze¹⁵.

Il pallore del volto di Penia è stato interpretato di frequente come un richiamo al mondo dei filosofi e al loro disprezzo per i beni materiali, sulla base dell'analogo pallore attribuito ai discepoli di Socrate nelle *Nuvole* (vv. 103, 1017, 1112)¹⁶. Il tratto fisico del pallore annuncerebbe inoltre l'argomentazione di stampo sofistico che Penia produrrà nell'agone, di frequente accostata al ruolo che il Discorso Peggioro svolge nell'agone delle *Nuvole*¹⁷. Appare però plausibile che con il pallore del volto Aristofane intendesse segnalare piuttosto un'origine ctonia di Penia, che ne rafforzasse l'aspetto mostruoso¹⁸. Anche per i discepoli di Socrate nelle *Nuvole*, infatti, il pallore del volto manifesta la loro estraneità al mondo dei vivi, li accomuna ai cadaveri privi di sangue e agli spiriti dei morti. Non a caso, Cherefonte, allievo di Socrate, è definito pallido nelle *Vespe* (v. 1413), un «mezzo cadavere» nelle *Nuvole* (v. 504), uno spirito svolazzante dell'Ade negli *Uccelli* (vv. 1562-1564). Allo stesso modo, il pallore della Vecchia nelle *Ecclesiazuse* (v. 1073) è riferito in modo esplicito alla sua prossimità alla morte¹⁹. In relazione al costume indossato da Penia, sulla base della battuta attribuita a Cremilo secondo la quale Povertà costringe gli uomini a indossare stracci al posto del

14. Opinione di Gelzer 1960, 35.

15. Sullo stretto legame tra personificazione, in senso lato, e *plot* della commedia, che tramite metafore e "visualizzazioni di astratti" tende a rappresentare nell'azione drammatica il reale contrasto politico e sociale che influenza la vita della *polis*, cfr. Zimmermann 2012, 15-18.

16. Fra gli altri, da Heberlein 1980, 166 n. 172, 170-174.

17. Cfr. Newiger 1957, 155-160.

18. Cfr. Sommerstein 2001, 167.

19. Cfr. Caciagli, De Sanctis, Giovannelli, Regali, s.v. *Vecchia* in *Lessico del comico*, consultabile online <<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/vecchia/>>.

mantello (v. 540), Groton ritiene che Penia fosse rivestita di stracci²⁰. Nella prima parte della commedia, sino all'*incubatio* che restituisce la vista a Pluto, non a casi tutti i personaggi sembrano vestire abiti che mostrano lo stato di indigenza, con chiare connotazioni tragiche, per poi tornare ad indossare i mantelli quando il progetto utopico si realizza nella seconda parte della commedia. Il contrasto tra gli elementi tragici rappresentati da Penia e il progetto utopico dell'eroe comico si realizza nella scena agonale con l'attacco di Povertà all'esuberante corpo comico favorito da Ricchezza, in favore invece della magrezza prodotta dalla sua influenza sui cittadini²¹.

La caratterizzazione di Penia appare quindi orientata in modo coerente verso costruzione di una figura mostruosa, che desta orrore, da espellere dal mondo della commedia, contro la quale l'eroe comico, nell'agone che segue, dovrà mostrare il proprio valore²². Ogni aspetto che associa in apparenza Penia a figure umane come la povera vecchia, per il vestito di stracci, o il filosofo, per il pallore, si rivela in realtà funzionale a una caratterizzazione soprannaturale di Penia, utile a orientare il pubblico verso un'immediata ostilità nei suoi confronti, che si risolverà nel sostegno all'eroe comico il quale, pur sconfitto sul piano dei λόγοι, trionfa nell'agone espellendo Penia dal mondo della commedia. Una caratterizzazione che, non a caso, ricorda l'analoga funzione svolta nelle parabasi delle *Vespe* (vv. 1029-1037) e della *Pace* (vv. 751-760) dal paragone tra i nemici del poeta, in particolare Cleone, e i mostri sconfitti da Eracle²³. A questo scopo sembra rispondere il processo di personificazione, che di norma, a partire dalla produzione di Esiodo in ambito greco, rappresenta una costante antropologica: come mette in luce con chiarezza Zimmermann, "astratti come sonno, morte, amore vengono elevati al rango di potenze divine o demoniache e con ciò resi visibili e comprensibili"²⁴. A questo proposito, l'interpretazione della maschera di Penia come entità negativa dal potere soprannaturale, che perciò deve essere espulsa dal mondo comico, è un utile punto di partenza per l'interpretazione del peculiare agone tra Penia e Cremilo, uno scontro dal quale Penia sembra uscire vincente sul piano dell'argomentazione ma è comun-

20. Groton 1990, 19.

21. Cfr. Compton Engle 2015, 82-87.

22. Cfr. Reckford 1987, 361.

23. Cerbero, Tifone, Efiante; cfr. Mastromarco 1987 e Imperio 2004, 281 s..

24. Zimmermann 2012, 15.

que espulsa dalla scena e per questo sconfitta dall'eroe comico²⁵. L'agone con Penia è infatti al centro del ricco dibattito in merito all'ultima produzione di Aristofane, in particolare al carattere ironico delle utopie economiche delle *Ecclesiazuse* e del *Pluto*²⁶. In particolare, si è ritenuto che lo iato tra la forza degli argomenti addotti da Penia nell'agone e lo sviluppo dell'azione drammatica, che ignora tale forza, non possa essere tollerato dal pubblico: gli spettatori avrebbero dovuto quindi, secondo le intenzioni di Aristofane, scorgere il sorriso ironico dell'autore che in realtà non approva l'utopia economica che anima la scena del *Pluto*²⁷. Altri, che non sposano l'interpretazione ironica, ritengono però che Aristofane esprima nel *Pluto* una posizione conservatrice che relega il progetto rivoluzionario allo spazio disimpegnato della commedia quale momento di rovesciamento solo provvisorio dei rapporti di potere economico²⁸.

L'aspetto mostruoso rende la maschera di Penia di per sé negativa, a prescindere dalla forza della sua argomentazione. La forza degli argomenti prodotti da Penia non sembra avere la funzione di persuadere il pubblico ma solo di aggravare il carattere di minaccia della maschera mostruosa verso la quale Aristofane intende sollevare l'avversione degli spettatori: nel mondo utopico e carnascialesco della commedia Penia deve essere estromessa in modo forzoso proprio perché fornita di argomenti forti in suo favore. Non a caso, come mette in luce Sommerstein²⁹, le armi che Cremilo oppone a Penia sono l'offesa, il sarcasmo e il carico emotivo della naturale avversione per la povertà intesa come disgrazia che colpisce l'individuo. Il mondo della commedia espelle in modo naturale, senza bisogno di giustificarsi tramite argomenti razionali, una maschera che presenta tratti chiaramente legati al mondo della tragedia o che rispecchiano aspetti di una realtà da rifiutare.

[M. R.]

25. Sommerstein 1984, 318-319, sottolinea come Penia risulti vincente nel dibattito pur mostrando alcune falle nel suo argomentare che però non sono colte da Cremilo.

26. Per un'utile panorama delle posizioni della critica in merito cfr. McGlew 1997.

27. Esprimono questa posizione Flashar 1967 e Bowie 1993.

28. In particolare Konstan-Dillon 1981 e Olson 1990.

29. Sommerstein 1984, 319.

La Povertà nell'erudizione

La personificazione della Povertà non sembra aver prodotto un lavoro esegetico di rilievo nell'erudizione antica. In sostanza, si reperiscono solo delle notazioni atte a spiegare alcune espressioni dell'agone fra Cremilo e Povertà nel *Pluto* (vv. 415-618) di Aristofane. Se lo scolio *vetus* 415 spiega l'espressione incipitaria di Povertà «dove fuggite, omuncoli sciagurati, che osate un'azione empia, illegale, temeraria? Restate qui», dicendo semplicemente che ella si avvicina a Cremilo e Blepsidemo per disputare con loro, lo scolio *vetus* 422αβ chiarisce che Povertà è ὠχρά, «pallida, giallastra», perché ha il colore dei poveri (πένητες), che sono tali perché non sono in grado di mangiare a sufficienza. Tzetzes, *ad locum*, riprendendo l'argomentazione di questo scolio, fa notare come Aristofane adatti il colore di Povertà a quello dei poveri e degli indigenti.

Se era Cremilo ad aver detto «pallida» Povertà, Blepsidemo la paragona addirittura a «un'Erinni da tragedia» (v. 423). Del resto, Penia sembra usare una dizione tragica, quando al v. 601 ella cita il *Telefo* di Euripide (fr. 713 K.), dicendo ὦ πόλις Ἄργους («oh città di Argo»), come nota Tzetzes *ad locum* (si tenga presente che *Telefo* sembra comparisse in scena come uno straccione, cfr. Ar. *Ach.* 430 s.: era dunque una buona pietra di paragone per Povertà). Tornando all'«Erinni da tragedia», lo scolio *vetus* 423a spiega come il gioco comico si fondi sul fatto che, in Eschilo, le Erinni entrano in scena δεινοπαθοῦσαι, ossia «lamentandosi»: il Coro delle Erinni, in effetti, esordisce nelle *Coefore* dicendo: ἰὸν ἰὸν πόπαξ· ἐπάθομεν, φίλαι. / ἦ πολλὰ δὴ παθοῦσα καὶ μάτην ἐγώ· / ἐπάθομεν πάθος δυσακές, ὦ πόποι / ἄφερτον κακόν (vv. 143-146 «– ahi, ahi! ohi, ohi! Patimmo, mie care / – molti e vani mali io patii; / – patimmo una disgrazia, ahimé, un male insopportabile» (trad. Caciagli). Lo scolio *vetus* 423a, poi, aggiunge, come confronto, la seguente citazione dall'*Oreste* di Euripide, γοργῶπες ἐνέρων ἰέρειαι, δειναὶ θεαί (v. 261: «tremende dee, sacerdotesse infernali dallo sguardo di Gorgoni», trad. Caciagli). Tzetzes, *ad locum*, fa notare come i poeti tragici fossero soliti introdurre in scena le Erinni con le λαμπάδες, ossia con le fiaccole: le apparizioni che destano orrore, del resto, si adatterebbero più alla tragedia che alla commedia (cfr. *Suda* τ 899 A. e *schol. vet.* 423b). In effetti, l'uso delle fiaccole produrrebbe – sempre secondo Tzetzes – terrore negli spettatori. L'erudito bizantino, poi, aggiunge che

proprio la mancanza di fiaccole sarà un fattore positivo per Cremilo e Blepsidemo: dato che questa Povertà-Erinni non è παντελής, «completa, perfetta», poiché è senza fiaccole e fuoco, ella non desta paura e sgomento, sicché i suoi due antagonisti potranno, al contrario, farla piangere (cfr. *Pl.* 425 οὐκοῦν κλαύσεται). D'altra parte, come nota lo scolio *vetus* 425daβ, la Povertà non è per natura spaventosa, ma ci inganna vanamente: per questo piangerà.

Una notazione di un certo interesse è presente negli scoli al v. 431: dato che nel verso precedente Povertà aveva lamentato che la si volesse cacciare da tutta la terra, Cremilo le assicura che un βάραθρον, un «burrone», per lei resterà sempre. Lo scolio *vetus* 431 spiega che βάραθρον è una tenebrosa apertura nel terreno in Attica simile a un pozzo, in cui si gettavano le persone malvage, i κακοῦργοι: in questa voragine si trovavano in alto e in basso degli uncini. L'*aition* di tale pratica sarebbe quanto accadde a Phryx, che sarebbe stato gettato nel βάραθρον da Demetra, irritata perché egli le avrebbe preannunciato il rapimento di Kore e il conseguente suo girovagare in cerca della figlia. Oltretutto, la dea avrebbe reso sterile il territorio, finché gli suoi abitanti, consultato l'oracolo, avrebbero ricoperto la voragine per ingraziarsela (cfr. *Suda* β 99 A.).

Se relativamente al v. 443 – in particolare all'espressione ζῶον ἐξωλέστερον riferita a Penia – la *Suda* (ε 1832 A.) afferma che la povertà è «una belva (θηρίον) funesta», per cui è meglio morire piuttosto che affrontarla, riguardo al v. 548, in cui la Povertà accusa Cremilo di aver trattenuto non la vita che elle offre ma quella dei πτωχοί («mendicanti»), la *Suda* (π 966 A.) sottolinea che la πενία non è sorella di πτωχεία: la prima, infatti, fa in modo che i poveri esercitino varie arti (*Suda* π 967 A.). Il concetto qui enunciato, soprattutto ai vv. 552-554 del *Pluto*, e nelle esegesi sopra riportate è consono con quanto presumibilmente prospetta Esiodo nelle *Opere e i giorni*, come ha messo in luce Van Wees (2009): la πενία è la condizione più di chi è costretto a lavorare per avere i beni materiali, non una condizione di indigenza assoluta; in sostanza, la πενία può condurre un πέννης a una vita che può includere alcune agiatezze. Si noti, in conclusione, che di questo passo si ricorda Tzetzes nelle *Chiliades* (XI 384,746-747), dove dice che «Aristofane ha scritto un encomio della povertà, dimostrando che la povertà è migliore della ricchezza».

[s. c.]

La Povertà nella ricezione

Dopo il *Pluto* di Aristofane, la personificazione di Penia, più o meno esplicita, ricompare sporadicamente nella letteratura greca, mentre non sembra ci siano testimonianze a carattere iconografico. Per alcune di queste apparizioni letterarie un'influenza della commedia non sembra probabile: Filostrato menziona un culto praticato a Gadeira in onore di Penia e Techne (*VA V* 4; cfr. Eust. *ad DP* 453, dove, con maggiori dettagli, la notizia è attribuita a Eliano); Plutarco racconta nella *Vita di Temistocle* (21,1) sostanzialmente lo stesso aneddoto che leggiamo nelle Storie erodotee (VIII 111), incentrato sulla presenza – evidentemente un'ironica e amara fantasia – di Penia sull'isola di Andros (cfr. supra “La povertà nella commedia”). Nell'aneddoto plutarco si può senz'altro escludere un'influenza della commedia, e probabilmente lo stesso vale per il culto di Penia e Techne, anche se il nesso fra povertà e inventiva tecnica, esplicitato nella notizia attribuita a Eliano, è un elemento portante della tirata di Penia nel *Pluto*.

Un influsso della commedia si può riconoscere con maggior plausibilità in altri passi in cui Penia appare personificata: Theoc. 21,1, Bion fr. 17 K. = Teles fr. 2 p. 7 H., Luc. *Tim.* 31, Alciph. III 40. Nell'*incipit* (pseudo?)teocriteo troviamo un elogio di Penia molto simile a quanto leggiamo in Aristofane: Ἄ πενία, Διόφαντε, μόνα τὰς τέχνας ἐγείρει· / αὐτὰ τῷ μόχθοιο διδάσκαλος («Povertà, Diofanto, sola risveglia le arti: è lei il maestro della fatica»). Va però detto che qui la personificazione è soltanto accennata, e risulta unicamente dal nesso con il sostantivo διδάσκαλος, «maestro», di per sé non decisivo per stabilire una compiuta antropomorfizzazione di Penia (si pensi alla guerra βίαιος διδάσκαλος, «maestra violenta», in Th. III 82,2 o anche, proprio in relazione a Penia nella tradizione comica, ad Antiph. fr. 322 K.-A., πενία γάρ ἐστιν ἡ τρόπων διδάσκαλος, «povertà è maestra di costumi»). Questi versi potrebbero risentire della tradizione cinica. In un passo non discusso nell'utile rassegna della RE³⁰ Bione di Boristene, citato da Telete di Gadara e quindi da Stobeo, chiama Penia a difendersi dalle accuse a lei rivolte: καὶ ἡ Πενία <ἄν> εἶποι πρὸς τὸν ἐγκαλοῦντα ‘τί μοι μάχη; μὴ καλοῦ τινος δι’ ἐμὲ στερίσκῃ;’ («e Povertà direbbe a chi l'accusa: “Perché te la prendi con

30. Cfr. Voigt 1937.

me? Forse che a causa mia sei privato di qualcosa di nobile?»». Sembra rimandare al *Pluto* il contesto agonale che vede Penia difendersi dalle accuse, ma va da sé che qui l'accento batte non sul progresso tecnico ma sull'autarchia. Nel *Timone* di Luciano, Penia forma con Ponos, Karteria, Sophia e Andreia il corteggio che accompagna il misantropo. La profonda familiarità di Luciano con Aristofane, la consonanza ideologica di questo corteggio con gli argomenti di Penia nella commedia e soprattutto il fatto che la descrizione di questo corteggio sia affidata a un dialogo fra Hermes e Pluto suggeriscono la presenza e rilevanza del sottotesto aristofaneo, forse non senza la mediazione 'cinica' di Telete e Bione. Alcifrone, infine, dà voce a un tal Platilemone attico, che per il gran freddo cerca rifugio presso i bagni pubblici, ma trova il posto occupato da una folla di altri disgraziati oppressi dalla vicina dea Penia (καὶ γὰρ αὐτοὺς ἡ παραπλησία θεὸς ἠνώχλει Πενία, «e infatti li opprimeva Povertà, dea loro vicina»). La scenetta potrebbe avere attinto a modelli comici, e forse proprio al *Pluto* (il ricorso dei poveri infreddoliti ai bagni pubblici è menzionato nell'agone al v. 535, e quindi ai vv. 952-954). A questi passi bisogna ora aggiungere un breve frammento di Alciamante, recentemente pubblicato da Peter Parsons (2012): si tratta di un *Encomio di Povertà*, in cui quest'ultima – alla maniera del *Pluto* – rivendica la sua filantropia e fa riferimento a una *krisis*, un giudizio sul suo operato. La cronologia di Alciamante, seguace di Gorgia, non può essere fissata con precisione, e la brevità del frammento alimenta l'incertezza: l'*Encomio di Povertà* potrebbe quindi aver riecheggiato oppure, al contrario, ispirato Aristofane.

Il raffronto certo più interessante, comunque, è offerto dal *Simposio* di Platone (203b-204a),³¹ un dialogo che teorizza esplicitamente l'importanza di reimpiegare a fini seri immagini comiche (215a). Come narra Diotima, Penia accattona è madre di Eros, che concepisce dopo essersi fatta ingravidare da Poros, con il risultato che il figlio – una figura dai tratti riconoscibilmente socratici – eredita una duplice natura.³² Questa riuscita allegoria sembra rivelare un influsso diretto di Aristofane. Significativamente, poco oltre Socrate fa riferimento diretto al discorso di Aristofane (205d-e), tanto che più avanti il commediografo cercherà invano di replicare (212c). Inoltre, il *Pluto* andò in scena verosimilmente pochi anni prima della composizione del *Simposio*, e Platone palesemente riecheggia questa

31. Cfr. Capra 2016, 13-18.

32. Per le numerose riprese nella tradizione platonica cfr. Voigt 1937, 497.

sezione del *Pluto* nella *Repubblica* (cfr. Ar. *Pl.* 557-561 e *Pl. R.* 556d-e). Come il *Pluto*, così il *Simposio* articola un'opposizione fra Agio e Povertà, nella quale l'elemento femminile, in apparenza negativo, ha invece un ruolo preponderante (Penia, pur scacciata con violenza, di fatto prevale nell'agone del *Pluto*, e nel racconto di Platone i tratti più marcatamente socratici di Eros si devono soprattutto alla madre Penia). Naturalmente, c'è una cruciale divergenza: se le divinità di Aristofane sono Pluto e Penia, in Platone troviamo Poros e Penia. Il termine *πόρος* vuol dire sì ricchezza, ma anche risorsa e passaggio, e proprio in questo senso figura nell'unica tradizione mitica che porta il suo nome, in una cosmogonia di Alcmane (fr. 5 P.). Ricchezza come risorsa/passaggio, dunque, si sostituisce a Ricchezza *tout court*, ma si tratta di un cambiamento spiegabile proprio alla luce del sottotesto. Il *Pluto* aristofaneo, statico, didascalico, e in fondo negativo, non è fra le personificazioni più accattivanti del commediografo, anche perché incarna una ricchezza cieca e passiva. Si capisce che Pluto non potesse far da padre all'Eros filosofico di Platone, e non stupisce quindi la scelta di Poros, che del resto riprende tratti ben presenti nell'agone della commedia. Di contro a Cremilo che vanta la capacità di Pluto di procacciare ogni risorsa (v. 461 s.: *ἐκπορίζομεν ἀγαθόν*, «procacciamo un bene», v. 506: *πορίσειεν*, «procaccerebbe»), Penia si presenta come il motore del progresso umano, colei che scioglie ogni *impasse* (*ἀποροῦντας*, v. 531) e offre ogni risorsa (*εὐπορα*, v. 532). Non solo troviamo qui più volte termini affini a Poros, ma certi dettagli del confronto fra povertà e ricchezza (mancanza di un letto, nozze difficili, accattonaggio) riappaiono stranamente nella Penia platonica.

Come si è visto, la progenie comica di Penia è ramificata e investe diversi generi letterari. Non resta che concludere con due brevi notazioni. La prima, più pertinente per la rielaborazione platonica del personaggio di Penia che per Aristofane, rimanda a Eumeo, un personaggio che Omero apostrofa con l'appellativo forse protocomico di «illustre porcaio» (*Od.* XVII 375, *ἀρίγνωτε συβῶτα*). Secondo una notizia conservata nel commento all'*Odissea* di Eustazio, Democrito (fr. 24 D.-K.) identificò sua madre proprio in Penia, e questo – se la notizia è fededegna – può certo avere influito sull'immagine platonica, che di Penia sottolinea soprattutto la maternità. La seconda riguarda più direttamente la tradizione comica. Il prologo del *Trinummus* di Plauto, una commedia che rielabora il *Tesoro* di Filemone, presenta un dialogo fra Luxuria e sua figlia Inopia. Plauto conosce bene il nesso fra povertà

e tecniche vantato da Penia in Aristofane: nello *Stichus* si ha una quasi personificazione di *pauperies*, perché – dice il buffone Gelasimo – *illa artis omnes perdocet* (178). Ma nel prologo del *Trinummus* non è la povertà a generare la ricchezza, bensì quest'ultima è madre della prima. Consapevole rovesciamento di un tema aristofaneo? Difficile dirlo in mancanza dei più diretti modelli greci, ma possiamo supporre che la tradizione comica di Penia sia stata ben più ampia di quanto i drammi conservati lascino supporre.

[A. C.]

La Povertà nella traduzione e nella messa in scena

Penia è, nel *Pluto* di Aristofane, la rappresentazione del polo opposto a quello intorno a cui si muove il nucleo ideale della commedia. Tuttavia, quasi per paradosso, Penia appare un personaggio di indubbia forza drammatica, e presenta una personalità incisiva tanto dal punto di vista delle capacità argomentative quanto per caratteristiche estetiche (cfr. *supra* “La povertà nella commedia”). Contrariamente a quanto accade in altri casi, il testo drammatico indugia con particolare dettaglio sui tratti fisici della maschera.³³ Povertà si presenta con sembianze da Erinni, ed è caratterizzata da aspetto livido (la maschera è gialla, *ὠχρὰ*) e pauroso. A differenza di Pluto, che è connotato fin dal principio dall'estraneità allo stato che rappresenta, Povertà evoca invece, in modo quasi didascalico, l'ambiente con il quale è solita intrattenere rapporti: per questa ragione i registi cercano per lo più di restituire nella messa in scena elementi di degrado e indigenza immediatamente riconoscibili per lo spettatore.

Nello spettacolo dell'Accademia dei Folli diretto da Carlo Roncaglia (2011), per esempio, Penia è vestita con una tuta logora e sporca, e indossa un berretto sdrucito. L'ostentata incuria estetica del personaggio si contrappone, indirettamente, agli abiti umili ma decorosi di Cremilo e Carione (giacca scura, gilet, camicia a quadri, pantaloni).

Povertà incarna, del resto, la realtà sociale da cui l'eroe comico proviene, ma che tenta di lasciarsi alle spalle: Cremilo, come gli altri protagonisti aristofanei, è un contadi-

33. Cfr. Stone 1981, 365.

no “grezzo (...) una sorta di antenato di Bertoldo”³⁴ che alle proprie modeste condizioni economiche risponde con una energica volontà di riscatto. Penia esibisce, al contrario, la condizione che il piano comico sta tentando di trasformare, collocandosi da un lato in una decisa alterità alla prospettiva ideale della commedia, dall’altro lato mostrando una sostanziale familiarità all’orizzonte del protagonista.

Tale duplicità, presente in nuce nel personaggio, emerge nella messa in scena di Gonzales (1982): l’attrice che incarna Penia è qui la medesima che interpreta la moglie di Cremilo,³⁵ e l’identificazione tra i due personaggi diventa, per lo spettatore più accorto, una significativa spia di ambiguità.

Più in generale, il personaggio di Povertà sembra rappresentare un vero e proprio perno interpretativo per quelle riletture che danno spazio alle contraddizioni e alle zone d’ombra della riforma di Cremilo, e raramente viene rimossa o ridimensionata negli adattamenti e nelle riscritture drammaturgiche (contrariamente a quello che spesso accade agli altri disturbatori del piano comico). Le efficaci argomentazioni di Penia (si veda Sezione 1) divengono dunque cruciali per far emergere la natura non utopica della riforma economica appena attuata. Nell’allestimento diretto da Massimo Popolizio (2009), permeato da un sostanziale pessimismo, la funzione drammatica di Penia si rivela non a caso decisiva.

Il risanamento di *Pluto*, nella prospettiva della regia, è un’illusione che non può che snaturare l’organizzazione sociale,³⁶ e Povertà «con quella faccia itterica»³⁷ smaschera le contraddizioni di questo rinnovato sistema. Contrariamente all’opposizione tra una personificazione maschile e una femminile presente nel testo di Aristofane, Povertà è qui affidata a un attore maschio.

Ho immaginato come una sorta di Savonarola predicatore» spiega Popolizio «povero ma animato da enorme furore». È nell’agone il cuore della prospettiva registica: «in questa scena – la più importante secondo me – Cremilo e Povertà si affrontano come in un *talk show*. Ma non c’è dubbio su chi risulti più convincente».³⁸ È dalle affermazioni di Po-

34. Cfr. Albini 1997 12.

35. Cfr. anche Albini 1991.

36. Cfr. Capitta 2009.

37. Cfr. la riscrittura redatta per l’allestimento da Ricci/Forte 2009 48.

38. Cfr. intervista *apud* Giovannelli 2009, 146.

verità che emerge con chiarezza un senso di ambiguità sull'equivalenza tra benessere sociale e benessere economico: equivalenza sulla quale si basa l'intero progetto comico. Anche in questo caso (come ogni volta in cui si verifica un conflitto tra l'eroe comico e i suoi oppositori) Povertà viene scacciata brutalmente, indipendentemente dalla persuasività delle sue tesi («Coro: "Schiatta... strappona... e più non te scappi un grugnito...". Povertà: "Un bel giorno però mi richiamerete". Coro: "Allora fatte er bijetto di ritorno... ma per adesso crepa!".»). Se in Aristofane a questo punto il personaggio di Povertà «scompare come una marionetta»,³⁹ lasciando così il palco al protagonista trionfatore, la messa in scena non si conclude, coerentemente con i più inquietanti presupposti, con la festosa processione prevista dal testo originale. 'Savonarola'-Povertà torna infatti sul palco per un ultimo e inquietante monito: «Ballate, sonate / annasate dentro 'sto tucatuca de consumo a rotta / de collo / io ve sto sempre appresso / e nun ve mollo». L'avvertimento viene pronunciato a scena vuota: il pubblico percepisce così l'ambiguo e insinuante messaggio senza la mediazione di Cremilo e Carione e senza che il loro entusiasmo ne smorzi l'effetto.

Penia riveste dunque un imprescindibile ruolo drammaturgico per l'interpretazione di una commedia, come il *Pluto*, che registra un'oscillazione costante tra letture disimpegnate e orientate all'evasione e inquietanti parabole nere sull'incontrollata diffusione della ricchezza.

Ma il personaggio sembra avere una sua autonoma efficacia scenica, anche al di là della sua specifica funzione all'interno della commedia. Ne offrono testimonianza due drammaturgie originali di ispirazione aristofanea, che intrecciano commedie diverse e che danno spazio al personaggio di Penia in un contesto mutato rispetto a quello originale. È il caso degli *Uccelli* diretti da Tonino Conte (2000): la fondazione della nuova città viene rappresentata come un percorso itinerante attraverso diverse commedie e personaggi di Aristofane, dalla *Pace* alle *Rane*. Appena prima che la nuova città venga inaugurata (la suggestiva scena si svolge sulla diga Foranea del porto di Genova) appare Penia, che si esibisce in un'inquietante profezia sul futuro dell'uomo, accompagnata da voci registrate che scandiscono parole pronunciate al contrario, quasi si volesse sottolineare l'origine soprannaturale del vaticinio.

39. Cfr. Russo 1984, 356.

Anche in questo caso, dunque, Penia incarna le intime contraddizioni e le pieghe più oscure del modello etico proposto dal piano comico.

Allo stesso modo, Povertà compare in *All'Inferno!* della compagnia Teatro delle Albe (1996): Marco Martinelli opera sovrapponendo alla trama del *Pluto* ampi estratti di *Nuvole* e *Cavalieri*, e colloca le vicende nel Nord Italia degli anni novanta, in una condizione di crisi economica diffusa.⁴⁰ L'eroe comico e la sua spalla (qui due immigrati africani, Moussa e Dara) vengono assunti in un autogrill dai connotati infernali e onirici, che prende dunque le sembianze di un vero e proprio aldilà. Penia viene incarnata dalla multiforme asina Fari, un animale ventriloquo e magico (centrale, per altro, in tutta la produzione del Teatro delle Albe, e qui interpretato dall'attrice Ermanna Montanari),⁴¹ al quale vengono affidate molte delle argomentazioni dell'originale Povertà. Una figura asinina si trova anche in un altro allestimento della medesima compagnia, questa volta firmato dal regista e attore senegalese Mandiaye N'Diaye, e anch'esso ispirato al *Pluto* (2008): Penia è rappresentata da Noor, un personaggio maschile munito di orecchie d'asino,⁴² che mette in guardia gli interlocutori dalle forme di ricchezza acquisite con troppa facilità. A Noor, come del resto a Fari, vengono affidate argomentazioni irritanti ma portatrici di verità. L'asino incarna dunque efficacemente tre caratteristiche presenti della figura di Penia: l'abilità nel mettere in luce le storture di un risanamento economico troppo affrettato; la capacità di proporre agli interlocutori riflessioni sgradite ma difficili da respingere; il forte legame con una realtà sociale povera, e legata all'agricoltura. La personificazione di Povertà, con la sua ambigua efficacia, non cessa di interrogare i registi di oggi; e la sua fortuna appare ancora più significativa se si tiene conto alle alterne sorti del *Pluto* sulla scena contemporanea.⁴³

[M. G.]

40. Cfr. Treu 2009.

41. Cfr. Martinelli 1989 e Montanari 2008.

42. Cfr. Treu 2009.

43. Cfr. *Ibidem*.

Bibliografia

Albini, U. (1991) *Nel nome di Dioniso: vita teatrale nell'Atene classica*, Milano: Garzanti.

Capitta, G. (2009) *Un'amara risata che ci sommergerà*, in "il Manifesto" 22 febbraio 2009.

Capra, A. (2007) *Stratagemmi comici da Aristofane a Platone. I: Il satiro ironico (Simposio, Nuvole e altro)*, *Stratagemmi* 2, 2007, 7-48.

Cantarella, R. (1965) *Aristoph. Plut. 422-425 e le riprese eschilee*, *RAL* 20, 368-381, ora in Cantarella, R. (1970) *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia: Paideia, 227-248.

Compton Engle, G. (2015) *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge: Cambridge University Press.

Flashar, H. (1967) *Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks*, *Poetica* 1, 154-175.

Gelzer, T. (1960) *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie*, München: Beck.

Groton, A.H. (1990) *Wreaths and Rags in Aristophanes' Plutus*, *CJ* 86, 16-22.

Heberlein, F.H. (1980) *Pluthygieia. Zur Gegenwelt bei Aristophanes*, Frankfurt am Main: Haag und Herchen.

Imperio, O. (2004) *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari: Adriatica.

Ead. (2012) *Personificazioni dell'arte poetica e metafore parentali: la maternità let-*

teraria tra commedia e filosofia, in G. Moretti & A. Bonandini [edd.] *Persona ficta. La personificazione allegorica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento: Università degli Studi di Trento, 29-51.

Konstan, D. & Dillon, M. (1981) *The Ideology of Aristophanes' Wealth*, AJP 102, 371-394.

MacDowell, D.M. (1995) *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford: Oxford University Press.

Mastromarco, G. (1987) *La parabasi aristofanea tra realtà e poesia*, Dioniso 57, 75-93.

McGlew, J. (1997) *After Irony: Aristophanes' Wealth and Its Modern Interpreters*, AJP 118, 35-53.

Newiger, J. (1957) *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München: Beck.

Olson, S.D. (1990) *Economics and Ideology in Aristophanes' Wealth*, HSPH 93, 223-242.

Paxson, J.J. (1994) *The Poetics of Personification*, Cambridge: Cambridge University Press.

Reckford, K.J. (1987) *Aristophanes' Old and New Comedy*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Ricci/Forte (2009), *Ploutos o della ricchezza* (uno spettacolo di Massimo Popolizio), Roma: Voland Edizioni.

Sfyroeras, P. (1995) *What Wealth Has to Do with Dionysus: Economy and Poetics in Aristophanes' Plutus*, GRBS 36, 231-261.

Sommerstein, A.-H. (1984) *Aristophanes and the Demon Poverty*, CQ 34 (2), 314-333.

Sommerstein, A.-H. (ed.) (2001) *Wealth*, Warminster: Aris & Phillips.

Torchio, M.C. (ed.) (2001) *Aristofane. Pluto*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Treu, M. (2009) *Il gioco della ricchezza e della povertà. Aristofane in Senegal*, Stratagemmi 7, 155-163.

Tsitsiridis, S. (1998) *Platons Menexenos: Einleitung, Text und Kommentar*, Stuttgart-Leipzig: B.G. Teubner.

Whitman, J. (1987) *Allegory: the Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge: Harvard University Press.

Zimmermann, B. (2012) *Le personificazioni nella commedia greca del V secolo a.C.*, in G. Moretti & A. Bonandini [edd.] *Persona ficta. La personificazione allegorica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento: Università degli Studi di Trento, 15-28.

Giovannelli, M. (2009) *Ploutos o della ricchezza. Aristofane alla periferia di Roma*, Stratagemmi 9, 133-160.

Parsons, P.J. (2012) *From Alcidas, Praise of Poverty*, in R.-L. Chang, W.B. Henry, P.J. Parsons & A. Benaissa [edd.], *The Oxyrhynchus Papyri 5130, LXXVIII*, London: The Egypt Exploration Society, 12-19.

Russo, C.F. (1984) *Aristofane autore di teatro*, Firenze: Sansoni.

Stone, L.M. (1981) *Costume in Aristophanic Comedy*, New York: Ayer Company.

van Wees, H. (2009) *The Economy*, in K.A. Raaflaub & H. van Wees [edd.], *A Companion to Archaic Greece*, Malden (MA): Blackwell Publishing, 444-467.

Voigt, F.A. (1937) *Penia*, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. XIX t. I (Pech–Petronius), Stuttgart: Metzler Verlag, 495-497.

Teatrografia

Conte, T. (2000) *Uccelli*, traduzione di G. Ieranò, Genova: Diga Foranea del Porto.

Gonzales, M. (1982) *Pluto*, traduzione di M. Gonzales, Milano: CRT.

Martinelli, M. (1996) *All'Inferno! Affresco da Aristofane*, drammaturgia di M. Martinelli, Bari: Kismet.

N'Diaye, M. (2008) *Il gioco della ricchezza e della povertà*, drammaturgia di M. N'Diaye, Milano: Teatro LaCucina.

Popolizio, M. (2009) *Pluto*, riscrittura di G. Forti & S. Ricci, Roma: Teatro Tor Bella Monaca.

Roncaglia, C. (2011) *Pluto*, riscrittura di E. Poddi, Torino: Teatro Cavallerizza Reale.