

## Introduzione

Dall'ormai canonico testo di Bowie, *Aristophanes': Myth, Ritual and Comedy* (1993) emerge la possibilità di indagare lo sfondo culturale delle commedie di Aristofane non esclusivamente come un materiale esposto alla distorsione comica, ma come un *interlocutore* con cui la commedia stessa si confronta e dialoga arricchendosi di più profondi significati. Fra i più importanti contributi del testo di Bowie vi è anche quello di superare la prospettiva della ricerca di un unico schema mitico-rituale comune all'intera produzione comica pervenutaci e considerare ogni commedia (in particolare le undici integre di Aristofane) nella sua specificità. Una singola trama comica può essere costruita alla luce di uno o più schemi mitico-culturali di riferimento che, in virtù dei loro contenuti religiosi o più generalmente culturali, si accordino con quella trama stessa. Interessanti indagini, in questo senso, sono state condotte da Anton Bierl, Ismene Lada-Richards, Simon Byl, Xavier Riu<sup>1</sup> (che ha affrontato in particolare il problema del dionisismo in commedia e quali aspetti della sfuggente personalità del dio emergano dai singoli testi): lo schema culturale non rappresenta una semplice occasione per suscitare il riso, ma informa di sé la trama comica permeandola profondamente dei suoi significati. Del resto la commedia stessa, come la tragedia, *nasce* in un contesto culturale, dionisiaco nello specifico, che rimane un fondamentale referente religioso e agisce, come appunto dimostra Riu (e più recentemente ribadisce Bierl), nel profondo della struttura e dell'articolazione del dramma.

Bowie<sup>2</sup>, per esemplificare il metodo da lui applicato nello studio della commedia aristofanea, propone un'analisi del *Fidelio* di Beethoven alla luce dello schema della Passione e della Resurrezione di Gesù Cristo, la cui figura sarebbe da riconoscere nel personaggio di Florestano: come osserva Bowie, se numerosi elementi coincidono (dalla simbologia del pane e del vino alla dinamica prigionia/liberazione interpretabile come morte/resurrezione), si possono individuare anche divergenze, quali per esempio il personaggio stesso di Leonora-Fidelio che grazie alla sua fede riesce a liberare il marito Florestano, benché non sia esattamente la fede, secondo Bowie, a salvare Gesù dalla morte (in ogni caso però è la fede che deve redimere l'umanità). Tutto questo rappresenta un "codice cristiano" ineludibile per la piena comprensione dell'opera, l'orizzonte culturale di riferimento che certo non poteva sfuggire al pubblico di Beethoven.

La questione si fa tuttavia più complessa se consideriamo la religione non solo come un elemento portante intorno a cui si sviluppa la commedia, ma anche come 'terreno di scontro', nel senso che il commediografo può esprimere determinati valori religiosi rispetto a altri. L'opera lirica ci offre degli esempi anche per spiegare la possibilità, oggetto specifico della presente indagine, che

---

<sup>1</sup> I riferimenti bibliografici degli studi e degli autori qui citati saranno dettagliatamente forniti nel testo e nella bibliografia finale.

<sup>2</sup> Cfr. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 1-3.

la religione diventi appunto oggetto di polemica: Richard Wagner, che fa del problema religioso il perno della sua poetica, in particolare per quanto concerne i concetti di fede e redenzione, nel *Tannhäuser*, andato in scena per la prima volta a Dresda quarant'anni dopo la prima viennese del *Fidelio* (1805), sembra voler esplicitamente contrapporre due diversi modelli religiosi. Lo smarrimento morale del cavaliere e cantore Heinrich Tannhäuser è rappresentato allegoricamente dal suo soggiorno nella grotta di Venere, dove, abbandonato ai piaceri, dimentica i valori della vita cristiana; eppure, turbato da un sogno in cui ode il suono delle campane, decide di lasciare per sempre la grotta di Venere e di cercare la redenzione. Questa però gli è preclusa: neppure l'amore purissimo della giovane Elisabeth, figlia del landgravio di Turingia (un personaggio dietro cui si cela forse santa Elisabetta di Ungheria) gli permette di liberarsi delle sue ossessioni. Deciso comunque sia a espiare la sua colpa e a pentirsene per sempre, Tannhäuser parte per Roma ("Nach Rom" è il grido trionfale con cui si chiude il secondo atto) per ottenere il perdono purificatore e redentore dal papa. Quest'ultimo, però, mostrando un'inflessibilità quasi incomprensibile, gli nega il perdono e lo condanna di fatto alla dannazione eterna. Tornato in Turingia, Tannhäuser apprende la morte di Elisabeth e al colmo della disperazione, è ormai rassegnato a far ritorno alla grotta di Venere e riprendere la vita nel peccato, quando un coro di voci celesti gli annuncia la sua redenzione, ottenuta da Elisabeth ormai assunta in cielo. Wolfram von Eschenbach, il cantore che rappresenta l'incrollabile fede, lo annuncia a Tannhäuser: "Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron / er wird erhört: – Heinrich, du bist erlöst". Il cavaliere muore finalmente in pace invocando le preghiere di sant'Elisabetta.

Wagner intende chiaramente dimostrare l'inefficacia e la vanità di un apparato religioso quale quello rappresentato dalla Chiesa di Roma, incapace di dare al fedele alcuna risposta e soprattutto alcun messaggio di salvezza. È piuttosto l'autentica purezza, la vera santità della fanciulla Elisabetta a ottenere il perdono per il peccatore, in quanto lei stessa si rivolge *direttamente* alle potenze celesti, senza alcun intermediario. Alla base di tutto questo si delinea dunque lo scontro fra Chiesa cattolica e Chiesa protestante, la prima delle quali preclude un autentico contatto fra l'uomo e Dio, l'altra invece lo garantisce e lo valorizza. Poiché Wagner si accingeva a riformare fin dalle fondamenta il teatro lirico, nelle sue strutture e (quando potrà costruire il teatro di Bayreuth) nella sua fruizione, in diretta contrapposizione con il melodramma italiano, non è da escludere che, benché il *Tannhäuser* sia una delle opere più conservative dal punto di vista formale, la polemica si estendesse dunque anche al modello religioso, quello cattolico-romano, che inevitabilmente rappresentava l'orizzonte religioso di riferimento degli autori d'opera italiani. A questa polemica 'contemporanea' fra religiosità germanica e religiosità latina si sovrappone d'altronde anche quella fra paganesimo (inteso come una congerie di forze oscure che inducono al peccato) e cristianesimo

(inteso nella sua espressione più pura e incontaminata), che costituirà invece uno dei temi centrali del successivo *Lohengrin*.

Un approccio analogo possiamo adottarlo anche nello studio della religione nelle commedie di Aristofane: il problema della rivalità letteraria nel teatro antico è stato oggetto di recenti studi che hanno messo in luce le dinamiche e le modalità dello scontro letterario in ambito comico (si pensi ai lavori di Emmanuela Bakola e di Zachary Biles), ma, per quanto riguarda quello che possiamo a questo punto definire il *problema religioso*, i commediografi attici antichi sembrano abbastanza concordi (almeno per quello che possiamo ricostruire) nel rifiuto di forme di religiosità straniera, sentite come ‘intruse’ nel *pantheon* della πόλις. La questione sorge nel momento in cui si mette a confronto la commedia con la tragedia, in particolare quella euripidea: come ha dimostrato infatti Giuseppe Zanetto il commediografo, autore di τραγωδίαι, può porsi allo stesso tempo anche in rivalità con il tragediografo, autore appunto di τραγωδίαι.

La presente ricerca si propone dunque di mettere a confronto l’universo religioso di Euripide e di Aristofane in quanto entrambi impegnati nell’interpretazione del loro tempo e portatori di soluzioni e proposte differenti. Lo studio sulla religiosità euripidea e quello sulla religiosità aristofanea sono qui condotti parallelamente allo scopo di decodificare, per quanto possibile, l’aspetto specificamente religioso della critica del commediografo al tragediografo (il che ovviamente implica inevitabili intrecci con altre problematiche di carattere stilistico, contenutistico e perfino politico). Il fatto che Aristofane dedichi alla critica della tragedia euripidea due commedie i cui cori sono costituiti da devoti di Demetra (nelle *Tesmoforiazuse* si tratta di donne che celebrano le Tesmoforie e nelle *Rane* di iniziati ai Misteri di Eleusi) induce a pensare che forse proprio il culto di Demetra, così centrale nella vita della πόλις (come ribadisce Radcliffe Edmonds<sup>3</sup>) costituisca il fulcro di tale critica a Euripide.

Nelle *Tesmoforiazuse* e nelle *Rane* Aristofane offre un’immagine del rivale operando un’attenta selezione nell’ambito della sua produzione, cosicché ne emerga il ritratto di una forza centrifuga rispetto alla πόλις anche e soprattutto dal punto di vista religioso. Presupposto necessario di un’indagine così condotta è la considerazione della critica di Aristofane a Euripide come finalizzata esprimere contenuti ‘seriamente’ educativi (sulla linea degli studi di Ismene Lada-Richards, Rosanna Lauriola e Zachary Biles), non come pur raffinatissimo gioco letterario (quale sembra piuttosto emergere dal comunque importante saggio di Matthew Wright, *The Comedian as Critic*).

In questa prospettiva si intende anche superare la rappresentazione aristofanea di Euripide come autore semplicemente ‘ateo’ o profondamente influenzato da quella filosofia presocratica che

---

<sup>3</sup> Cfr. Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, pp. 111-158.

ne condiziona quindi anche l'approccio con il divino. Euripide sente infatti bensì la religione come problema più profondamente degli altri tragici, ma questo si risolve in una ricerca che lo porta a interessarsi a forme di religiosità che si collocano ai margini del culto ufficiale della πόλις (con l'inclusione in questa ufficialità dei Misteri eleusini stessi, pur nella loro peculiarità), da cui si allontanano non solo contenutisticamente ma anche geograficamente. La possibilità di una tale indagine trae oggi nuova luce dai numerosi studi, condotti soprattutto dalla scuola spagnola che fa capo a Alberto Bernabé, intorno al fenomeno dell'orfismo, che, grazie appunto a questi studiosi, appare ora, pur nella sua irriducibile complessità, caratterizzato anche da elementi e linee di sviluppo unitarie che conferiscono al fenomeno, per quanto limitatamente a alcuni aspetti, un'omogeneità. Dottrine 'orfiche' così intese sono riconoscibili nelle tragedie euripidee e, come vedremo, possono risultare oggetto della critica di Aristofane, che sembra invece intenzionato a riportare la religione nell'alveo dei culti cittadini. Cercheremo infatti di sottrarre all'analisi della religiosità aristofanea, così come emerge in particolare dalle *Rane*, quella tendenza, affermata negli studi moderni (da Bowie alla Lada-Richards e a Biles), a considerarne soprattutto l'aspetto composito, cercando di metterne in luce piuttosto la ferma adesione a un preciso modello religioso di riferimento (in particolare quello offerto dai Misteri di Eleusi), delle cui interazioni con eventuali altri modelli religiosi daremo di volta in volta conto, tenendo ovviamente presente come il codice comico venga piegato per esprimere tali interazioni.

Se dunque la figura di Demetra risulta centrale nello sviluppo di questo lavoro, è inevitabile che, in ambito teatrale, diventi oggetto di scontro anche e soprattutto quella di Dioniso, non a caso protagonista delle *Baccanti* di Euripide e delle *Rane* di Aristofane, portate in scena a un anno di distanza l'una dall'altra. Della sfuggente personalità del dio del teatro Euripide e Aristofane propongono una definizione diversa, l'una volta a accentuarne il carattere straniero, per molti aspetti lontano dalla realtà culturale della πόλις, nonché il legame con l'orfismo, l'altra volta a reinserirlo nella dimensione ateniese e a rafforzarne l'identificazione con l'eleusino Iacco e quindi il legame con Demetra. Il binomio ateniese e aristofaneo Iacco-Demetra si contrappone così a quello 'barbaro', più volte evocato da Euripide, Dioniso-Madre degli dei.

Per lo studio dei culti di Demetra e di Dioniso la nostra ricerca si avvale, fra gli altri, anche dei risultati raggiunti in ambito linguistico da Michael Janda, che ne ha ricostruito le origini indoeuropee (i.e.) alla luce dei paralleli soprattutto vedici.

Prenderemo dunque le mosse, **nel primo capitolo**, dal problema dell'empietà di Euripide, se la si possa connotare davvero come 'ateismo' o se non siamo piuttosto di fronte a una religiosità peculiare e problematica intrisa di dottrine, a livello soprattutto cosmologico e escatologico, non

ortodosse e influenzate dall'orfismo. Questo non significa ovviamente che Euripide non sia legato anche alla riflessione filosofica presocratica e che i metodi di indagine dei presocratici non determinino aspetti importanti del suo approccio alla religione: del resto il materiale orfico stesso risulta spesso esposto al riutilizzo e alla rielaborazione in ambito filosofico, come dimostra il commentario contenuto nel Papiro di Derveni. Analizzeremo poi il caso specifico del *Bellerofonte* e della parodia aristofanea della *Pace*, rispetto alla quale la questione dell'ateismo, in quanto negazione dell'esistenza degli dei, si pone con maggiore evidenza che altrove. Faremo infine alcune osservazioni sul metodo usato da Aristofane nella rappresentazione di Euripide (e di ogni altro poeta), quale Aristofane stesso ci enuncia nel prologo delle *Tesmoforiazuse*: alla persona dell'autore viene attribuito ciò che emerge dalla sua opera, cosicché, anche a livello religioso, le convinzioni di Euripide, secondo Aristofane, saranno fatalmente quelle dei suoi personaggi.

Lo studio dello scenario religioso delle tragedie euripidee si basa dunque principalmente, nel nostro caso, su quei drammi stessi che rientrano nella selezione fatta da Aristofane e che appaiono significativi nella rappresentazione che il commediografo fa del tragediografo: ne risulta un ritratto per molti versi omogeneo, che conferma la volontà di Aristofane di attaccare aspetti realmente rintracciabili nell'arte euripidea e che hanno un peso non trascurabile nel teatro di Euripide anche considerato nel suo complesso. Secondo questo criterio, **nel secondo capitolo**, analizzeremo le tragedie euripidee che abbiano per oggetto vicende cretesi o collegabili a Creta, quali l'*Ippolito* e i *Cretesi*: osserveremo, in particolare nell'*Ippolito*, un vero e proprio slittamento progressivo dell'asse religioso dalla sfera eleusina a quella metroaca e dionisiaca, strettamente connessa sua volta con quella orfica. La fusione di queste componenti appare con evidenza nell'unico frammento pervenutoci della parodo dei *Cretesi*. Cercheremo poi di rintracciare in tragedie frammentarie, anch'esse riconducibili a Creta, un analogo sfondo religioso, così come considereremo la possibilità, pur dibattuta, di un'associazione di orfismo e dionisismo nelle *Baccanti*.

**Nel terzo capitolo** ci soffermeremo soprattutto sull'*Elena* e sul suo secondo stasimo, da cui emerge con chiarezza la tendenza euripidea a allontanarsi dalla religiosità attica per reinterpretarla in forme 'barbare', come appunto emerge dalla sovrapposizione (di cui cercheremo di argomentare l'eccezionalità in un contesto attico, almeno nella forma elaborata da Euripide) della figura della Madre degli dei e del suo culto frigio a quella di Demetra e del suo culto attico. Vedremo come l'origine di questa operazione euripidea possa essere cercata nelle testimonianze relative alla sempre maggiore diffusione di culti 'barbari' o di reinterpretazioni 'barbare' di culti ellenici nell'Atene del tardo V secolo. Poiché l'identificazione fra Demetra e una dea Madre di volta in volta chiamata Cibele, Rea o Madre degli dei è attestata in ambito orfico, indagheremo anche la

possibilità di uno sfondo orfico nell'*Elena*, non solo nel secondo stasimo, ma anche in altri momenti del dramma, in particolare in riferimento alla figura di Teonoe.

**Il quarto capitolo** affronterà lo studio di quella che appare una trilogia, costituita da *Antiope*, *Ipsipile* e *Fenicie*: le prime due tragedie sembrano riproporre – come emerge con maggiore evidenza nell'*Ipsipile*, secondo una proposta interpretativa risalente a Walter Burkert – il nesso orfismo-dionisismo e, in particolare nell'*Ipsipile*, i suoi complessi rapporti con la sfera apollinea (un problema trattato già nella più antica e perduta *Licurgia* di Eschilo, di cui cercheremo di individuare le possibili differenze rispetto alla rappresentazione euripidea della questione): lo studio della parodo, di un canto corale e del finale dell'*Ipsipile* riveleranno un forte impatto della religiosità orfico-dionisiaca sulla tragedia (pur frammentaria); osserveremo poi come l'intervento del sacerdote di Apollo Amfiarao sia introdotto da Euripide con lo scopo di portare a effetto il disegno di Dioniso: la sfera apollinea si accorda così con quella orfico-dionisiaca in una posizione quasi subordinata. Lo studio dell'ultima tragedia della 'trilogia', le *Fenicie*, permetterà invece di considerare la possibilità di un rinnovato interesse di Euripide per la religiosità eleusina, ma in una prospettiva politica e propagandistica: particolare luce sul coinvolgimento di Euripide nella propaganda per il ritorno di Alcibiade imperniata da Trasibulo sui temi eleusini del perdono e dell'uguaglianza fin dal 412-11 a.C. viene oggi dagli studi condotti sulla questione da Cinzia Bearzot, Alda Ferrari, Luisa Prandi. A questo riguardo proporremo un confronto fra le *Fenicie* e le più antiche *Supplici* per rilevare come Euripide sfruttasse la religiosità eleusina per esprimere contenuti politici in una fase storica precedente a quella dell'azione politica di Trasibulo.

**Nella seconda parte** della ricerca considereremo quindi la forma letteraria e, nello specifico, metateatrale con cui Aristofane sottopone a critica tali ricorrenti tendenze nell'affrontare il problema della religione nelle tragedie di Euripide. Nelle *Tesmoforiazuse*, andate in scena nel 411, sono prese di mira in particolare le tragedie, verosimilmente appartenenti a un'unica trilogia (secondo la convincente dimostrazione di Wright), del 412, ossia *Elena*, *Andromeda* e *Ifigenia in Tauride*. Analizzeremo innanzitutto il prologo dominato dalla figura del tragediografo Agatone, del quale proporremo una lettura in contrapposizione con quella dell'eroe comico Euripide: nonostante la sua irriducibile ambiguità e il suo apparire costantemente in bilico fra tradizione e innovazione, fra maschile e femminile, Agatone sembra infatti condividere l'orizzonte religioso di Aristofane, imperniato sulle figure delle due dee eleusine e sulle figure divine di Apollo e Artemide (a cui è associato in particolare il problema della musica e delle sue trasformazioni 'moderne', rispetto alle quali il personaggio dell'Agatone aristofaneo assume una posizione per certi versi ambigua), nonché incarnare lo spirito dionisiaco così come si esprime nella dimensione drammatica del teatro. La tragedia 'moderna' di Agatone, a causa delle sue intrinseche ambiguità, non sembra tuttavia

ancora capace di rappresentare per la città un reale punto di riferimento, cosicché continua a dominare la scena il ‘vecchio’ Euripide, il quale però rivela tutta la sua influenza negativa sulla πόλις e sui suoi culti: come nell’*Elena* il culto di Demetra viene trasformato e quindi snaturato in un culto metroaco-dionisiaco, così anche sulle Tesmoforie Aristofane proietta la distorsione religiosa di Euripide attraverso la messa in scena, riproposta comicamente, della stessa tragedia e, senza esplicita dichiarazione, dell’*Ifigenia in Tauride* (un altro dramma che presenta notevoli peculiarità in ambito religioso, come vedremo). Le Tesmoforie cittadine si trasformeranno così dapprima nel culto dionisiaco montano del Citerone, poi nella volgare epifania di una vecchia e di una flautista, immagine distorta della coppia divina formata da Demetra e Kore (**quinto capitolo**).

Nel 405 a.C., ormai a un passo della catastrofe per Atene, Aristofane sente l’esigenza di scrivere una commedia in cui il tema della salvezza della città appaia indissolubilmente legato a quello della salvezza del teatro (**sesto capitolo**): il teatro, nella figura del suo dio, infatti, a un anno dalla morte di Euripide, è ancora invaghito della sua arte e intraprende una catabasi per riportarlo sulla terra. Il Dioniso del prologo delle *Rane* è dunque un Dioniso euripideo, anche dal punto di vista religioso e culturale, quindi, dal punto di vista di Aristofane, in crisi di identità: seguendo dunque le indicazioni di Eracle e poi dei due cori incontrati nelle Ade, quello delle rane e quello degli iniziati ai Misteri di Eleusi, Dioniso ritrova dunque la sua identità ateniese che si esprime nel suo culto delle Antesterie (dove le ‘ministre’ del dio si rivelano le rane stesse che abitano il suo santuario ateniese ἐν λίμναις, significativamente devote di Apollo alla stessa stregua che di Dioniso) e nel suo ruolo a Eleusi come Iacco, oltre che ovviamente nell’ambito delle feste drammatiche (Aristofane sembra quindi stabilire una profonda unità di base fra queste manifestazioni culturali, il che trova una corrispondenza nelle indagini condotte da Janda sulle origini i.e. di questi culti). Il tema eleusino viene tra l’altro sfruttato anche da Aristofane, come abbiamo visto per Euripide, in una prospettiva politica: i concetti di perdono, uguaglianza e unità sono tuttavia evocati dal commediografo a favore piuttosto del ritorno degli oligarchici.

Liberatosi progressivamente dell’identità del Dioniso euripideo, straniero, influenzato dalla religiosità orfica e in ultima analisi estraneo alla πόλις (come dimostrano anche alcuni aspetti ‘selvaggi’ del suo culto, quali l’omofagia e lo scenario montano, che emergono con maggiore evidenza nei *Cretesi* e nelle *Baccanti*), il Dioniso delle *Rane*, assistendo all’agone poetico fra Eschilo e Euripide, giudicherà finalmente soltanto il primo (non a caso devoto di Demetra e dei suoi Misteri) davvero capace di giovare alla città nella sua prova più difficile. L’analisi del materiale euripideo sottoposto al giudizio di Dioniso nell’agone si rivelerà effettivamente piuttosto omogeneo nella definizione della religiosità euripidea secondo quelle tendenze dominanti che abbiamo individuato nelle tragedie qui considerate nel dettaglio: l’insistenza di Aristofane sui drammi in cui

## VIII

compaiono allusioni a dottrine orfiche, sull'*Ippolito*, sulle tragedie 'cretesi', sull'*Ipsipile*, sull'*Ifigenia in Tauride* ricompongono infatti con uniformità il quadro delle religiosità euripidea delineato nella prima parte di questa ricerca.

Aristofane, per fare emergere le caratteristiche dell'arte di Eschilo e Euripide, sceglie lo strumento dell' 'agone', che è anche alla base della struttura stessa delle feste drammatiche ateniesi. Nell'agone delle *Rane* si scontrano due diverse visioni del mondo, di cui la problematica religiosa costituisce senza dubbio un aspetto fondamentale: Eschilo è il poeta dell'ortodossia dei culti cittadini, Euripide è il poeta delle dottrine non ortodosse e dei culti stranieri, che sovvertono la religiosità tradizionale della πόλις. Non diversamente il *Tannhäuser* di Wagner ha nella gara dei cantori sulla Wartburg il suo momento culminante: i cantori sono chiamati, di fronte al landgravio di Turingia e a sua figlia, a cantare sul tema della "natura dell'amore". Al sublime canto sull'amore celeste di Wolfram von Eschenbach, che incarna l'ortodossia cristiana, si contrappone l'inno a Venere di Tannhäuser, ancora immerso nel peccato e quindi in una dimensione ancora pagana. Wagner ripropone una sfida poetico-musicale che affonda le sue origini proprio in quella tradizione di cui l'agone delle *Rane* costituisce una delle massime espressioni: anche Eschilo e Euripide si confrontano sul terreno della religione e la rivendicazione da parte di Eschilo dell'estraneità della sua arte a Afrodite rispetto all'arte euripidea che ha invece nella dea una delle sue principali ispiratrici trova una sorprendente corrispondenza negli argomenti dei cantori che si sfidano nella gara wagneriana sulla Wartburg<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Avvertiamo qui che i testi di Aristofane e Euripide saranno citati rispettivamente nelle edizioni oxoniensi di Wilson e Diggle e i frammenti dei due autori nelle edizioni di Kassel-Austin e Kannicht. Laddove ci si discosti da questa regola e si scelga di adottare edizioni diverse lo segnaleremo.