

Degradazione e desiderio: la maschera della Vecchia sulla scena greca

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

Tra i molteplici modi nei quali il dramma antico declina la rappresentazione sulla scena della donna di età avanzata, dalla nutrice alla mezzana, alla popolana venditrice, alla saggia consigliera delle giovani eroine, l'*Archaia* sceglie per la sua *γραιῦς* un ruolo ben delineato: la vecchia in preda all'innaturale desiderio sessuale per il giovane. Quando la *γραιῦς* diviene personaggio sulla scena di Aristofane, nelle *Ecclesiazuse* e nel *Pluto*, infatti, i tratti fisici che la contraddistinguono sono tutti rivolti a renderne manifesto il carattere decrepito, la *saprotēs*. La rovina fisica della *γραιῦς* accende il gioco comico fondato sul contrasto tra l'acceso desiderio sessuale della vecchia per il giovane e la repulsione che il suo aspetto suscita. L'innaturale desiderio della *γραιῦς* diviene poi, pur con dinamiche differenti tra *Ecclesiazuse* e *Pluto*, un'occasione privilegiata per mostrare gli effetti comici che il progetto utopico, promosso dai protagonisti, produce. Nelle *Ecclesiazuse*, le tre vecchie beneficiano del programma egualitario di Prassagora, mentre nel *Pluto*, la *γραιῦς*, che grazie al suo denaro aveva un giovane al suo servizio d'amore, è vittima dello stratagemma di Cremilo: ora che Pluto ha recuperato la vista, il giovane non è più costretto dal bisogno economico a concedersi alla vecchia. Pur con scopi opposti, sia nelle *Ecclesiazuse* sia nel *Pluto* Aristofane quindi costruisce un personaggio al servizio del consueto rovesciamento comico della realtà: il desiderio di norma negato trova uno spazio libero sulla scena della commedia.

La Vecchia nella commedia

Nella lunga vicenda della caratterizzazione della donna anziana nella produzione letteraria greca, l'*Archaia* svolge un ruolo peculiare che fa emergere la costante natura scoptica del termine *γραιῦς*, sempre legato alla *loidoria*, a differenza del corrispettivo maschile *γέρων*¹. Non a caso, nelle commedie femminili che Aristofane mette in scena a partire dal 411, nonostante le donne anziane prendano parte attiva ed egemone sia nel progetto comico di

¹ Cfr. Henderson 1987, 110, il quale nota come nell'*Archaia* le caratteristiche negative delle anziane coincidono con gli stereotipi negativi attribuiti alle giovani mogli, ma "loss of youth itself could be a reproach to women: unlike *γέρων* as applied to men, *γραιῦς* was always an insulting way to address a woman".

Lisistrata sia nella vendetta comune contro Euripide nelle *Tesmoforiazuse*, il termine *γραῦς* compare solo di rado e in bocca a figure che ostacolano il progetto comico, come il Probulo nella *Lisistrata* (v. 345). Al contrario, la maschera della *γραῦς* è presentata in modo esplicito nelle scene burlesche delle *Ecclesiazuse* e del *Pluto*, dove essa diviene personaggio sulla scena. Sarà opportuno quindi distinguere tra due modi della caratterizzazione della donna anziana nell'*Archaia*: da una parte la donna matura, non definita in modo esplicito quale *γραῦς*, rappresentata in modo simpatetico come portavoce del genere femminile e al fianco della protagonista; dall'altra la maschera vera e propria della *γραῦς*, quale emerge in modo esplicito nelle scene delle *Ecclesiazuse* e del *Pluto*, dove il personaggio della Vecchia ha un ruolo passivo, grazie a cui sono illustrate le conseguenze del progetto comico che Prassagora e Cremilo hanno realizzato con successo.

Nel prologo della *Lisistrata*, il personaggio di Calonice è caratterizzato sin dalle prime battute, con l'apostrofe *ὦ τέκνον*, «Oh, figlia!», rivolta a Lisistrata (v. 7), come donna anziana ed esperta che quindi può agire da guida della protagonista. E, per questo motivo, per Calonice la definizione denigratoria di *γραῦς* sembra essere evitata da Aristofane². In modo analogo le vecchie del semicoro hanno un ruolo non marginale nello sviluppo dell'azione comica (vv. 319-1042): occupano e difendono l'Acropoli, supportano Lisistrata nell'agone con il Probulo (vv. 476-613), svolgono il ruolo di sagge consigliere (vv. 614-705). Questo tipo di donna anziana, che non sembra coincidere con la maschera della *γραῦς*, è da ricondurre con ogni probabilità al filone rappresentato anche dal travestimento di Euripide-mezzana nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 1177-1209), che certo riflette una tendenza dello stesso Euripide a impiegare la *προαγωγός* come emerge sia dalle *Rane* (vv. 1043, 1079) sia dall'*Ippolito* con la Nutrice (vv. 589 s.). Si profila quindi già con Euripide la maschera della mezzana che tanta fortuna avrà nella commedia nuova (Epicr. fr. 8 K.-A.; Philippid. fr. 15 K.-A.; Theophil. fr. 11 K.-A.) sino all'impiego diffuso che ne farà Plauto (Cleareta nell'*Asinaria*; Syra e Melaenis nella *Cistellaria*; Laena nel *Curculio*; Scapha nella *Mostellaria*). Come emer-

² Mastromarco 1995, 72-75, mostra come non si possa certo "condividere l'opinione di Oeri che Calonice abbia tutte le caratteristiche della maschera della «komische Alte»" ma il linguaggio osceno che nel prologo le è attribuito, come la particolare sensibilità al vino, induce a ritenere che "fosse stata pensata dal commediografo come un personaggio più anziano, e quindi più esperto, di Lisistrata e delle altre donne attive nel prologo".

ge dalle *Ecclesiazuse* e dal *Pluto*, sembra, al contrario, appartenere in modo quasi esclusivo all'*Archaia* la maschera della *γραῦς*.

1. Trattati fi ici

I tratti fisici della maschera della *γραῦς* che emergono dall'*Archaia* sono il volto rugoso e grinzoso (*Ec.* 877-879, 928 s., 1072 s.; *Pl.* 1050 s., 1064 s.), il colorito pallido (*ὠχρός*: *V.* 1413; *Pl.* 422), i pochi denti (*Pl.* 1055-1059; Philetaer. fr. 9 K.-A.), i capelli grigi (*Pl.* 1042 s.), e in particolare la *σαπρότης*, «putredine»³.

Sul decadimento fisico quale segno di corruzione Aristofane costruisce numerosi motti: nella scena del *Pluto* (vv. 959–1096), al lamento di tono lirico della Vecchia che si strugge perché abbandonata dal giovane amante (*ὑπὸ τοῦ γὰρ ἄλγους κατατέτηκα*, «mi struggo per il dolore»), dopo che Pluto ha recuperato la vista, Cremilo risponde rovesciando di segno il registro elevato che l'immagine omerica del *κατατήκειν*, dello struggimento amoroso (*Hom. Od.* XIX 136), conferisce al lamento mutando *κατατέτηκα* in *κατασέσηπας*, «sei marcita» (*οὐκ, ἀλλὰ κατασέσηπας*; vv. 1034 s.); ancora nel *Pluto*, Cremilo esorta il Giovane a bere anche la feccia del vino rosso, alludendo così ancora alla putredine della Vecchia (v. 1086); nella *Lisistrata*, il Corifeo del Coro maschile di Vecchi chiama *σαπρά*, «marcia», la Corifea delle Vecchie (v. 378); nelle *Tesmofoiazuse*, il Parente definisce Critilla *γραῖα σαπρά*, «putrida vecchia» (vv. 1024 s.), già caratterizzata in precedenza quale *γραῦς* da Euripide (v. 896); nella scena tra la Vecchia e la giovane etera delle *Ecclesiazuse* (vv. 877-937), il primo insulto che la *νεανίς*, «fanciulla», rivolge alla *γραῦς* è *ὦ σαπρά* (v. 884), apostrofe ripetuta poi nel corso dello scontro che segue (v. 926); ancora nelle *Ecclesiazuse*, nella scena successiva con le due megere, il Giovane chiude la scena con un lamento dal sapore tragico nel quale si proclama *τρισκακοδαίμων*, «tre volte sventurato», perché dovrà «chiavarsi per una notte e un giorno interi» una *γυνὴ σαπρά*, la «vecchia rancida» (vv. 1098 s.). Allo stesso modo, nel *Cleofonte* di Platone, la madre di Cleofonte è *σαπρά* (fr. 57 K.-A.), come nelle *Panettiere* di Ermippo la madre di Iperbolo è apostrofata quale *σαπρά* (fr. 9 K.-A.). Il tratto della *σαπρότης* è ereditato anche dalla *Nea*: la decadenza fisica è attribuita all'etera Neaira da Filetero nella

³ Cfr. Oeri 1948, 11 s.

Kynagis secondo le movenze del *Wortspiel* osservato nel *Pluto*: καὶ Νέαιρα κατασέσηπε (fr. 9,5-7 K.-A.).

2. *Tratti caratteriali*

La maschera della *γραῦς* compare sulla scena dell'*Archaia* con una caratterizzazione compatta e coerente, fondata su tre principali elementi: l'amore per il vino, la tendenza alla chiacchiera vuota e, in particolare, l'innaturale desiderio erotico per i giovani. È in maggior misura quest'ultima caratteristica il perno attorno al quale Aristofane, nelle *Ecclesiazuse* e nel *Pluto*, costruisce le scene nelle quali la *γραῦς* diviene personaggio. L'*eros* della donna anziana appare quindi come il fondamentale tratto distintivo della maschera; pur presenti nel ritratto della Vecchia, l'amore per il vino e per la chiacchiera insulsa distinguono infatti il genere femminile nel suo complesso⁴. Mentre la *φιλοινία*, «amore per il vino», e la *λαλιὰ*, «loquacità», ribaltano la realtà che esclude le donne di ogni età sia dal simposio sia dalle occasioni di dialogo pubblico o privato, con l'astinenza dal vino e il silenzio che rappresentano gran parte della virtù femminile, la maschera della *vetula repuerascens* è un tratto esclusivo della Vecchia che, non più in grado di partorire, rovescia il ruolo della donna giovane ancora in grado di procreare, garanzia per la continuità dell'*oikos*, oppure della giovane etera che mette in atto un comportamento accettabile perché fondato sul ragionevole scambio tra bellezza e denaro. Con l'inversione dei rapporti erotici naturali, la maschera della Vecchia risponde quindi al complessivo progetto carnascialesco della commedia; non a caso, la *γραῦς* assume un ruolo maggiore nelle scene delle *Ecclesiazuse* e del *Pluto*, dove rappresenta, in un contesto di notevoli innovazioni della struttura comica, un momento nel quale Aristofane torna alla tradizione della commedia «antinaturalistica e antipsicologica in contraddizione con le tendenze – probabilmente già operanti a questa data – che porteranno alla commedia nuova»⁵.

⁴ Confermano, per la commedia, il carattere scommatico del termine *γραῦς* in ambito sessuale due scene simili nelle quali la mezzana offre al cliente le prostitute anziane ricorrendo a chiari eufemismi: nella *Vecchiaia* di Aristofane (fr. 148 Kassel-Austin) le etere sono mature, *δρυπρεπεῖς*; nell'*Atleta del pentathlon* di Senarco (fr. 4, 8-9) *παλαιαί*. Cfr. Pellegrino 2015, 108.

⁵ Cfr. Capra 2010, 251.

2. a. λαλιά

Per la λαλιά quale tratto della Vecchia, un contributo è offerto dalla *Lisistrata*, dove il Corifeo dei Vecchi descrive come λαλεῖν l'argomentazione che la Corifea delle Vecchie sta sviluppando (v. 356)⁶. Ancora nella parabasi della *Lisistrata*, nell'epirrema dalla prima sizigia affidata al Coro di Vecchi, i consigli che le donne, rappresentate nella parabasi dal Coro di Vecchie, offrono ai cittadini sono ridotti all'inutile λαλεῖν (v. 626). Nel *Pluto*, al suo ingresso sulla scena Penia assume i tratti distintivi della γραῦς; con la faccia giallognola (ὠχρά), sbraita (ἀνέκραγες) come un'ostessa o una venditrice di erbe (vv. 415-429)⁷. Ma ben più numerosi sono i luoghi dell'*Archaia* in cui la λαλιά è un tratto che distingue le donne di ogni età, come mostra in modo emblematico la battuta della Γυνή A nel prologo delle *Ecclesiazuse*: τίς δ' ὦ μέλ' ἡμῶν οὐ λαλεῖν ἐπίσταται; (v. 120: «Ah sì, cara mia! Chi di noi non sa vociare a vanvera?»). Il tratto della λαλιά è ereditato poi dal ritratto della γραῦς che offre Menandro: nei frammenti compaiono una διάβολος γραῦς, «vecchia pettegola» (fr. 878 K.-A.), una γραῦς τις κακόλογος, «vecchia maldicente» (fr. 256 K.-A.), e all'identico cliché è da ricondurre la sentenza conservata dal fr. 802: πολὺ χεῖρόν ἐστιν ἐρεθίσαι γραῦν ἢ κύνα, «è molto peggio provocare una vecchia che un cane»⁸.

2. b. φιλοινία

Il tratto della φιλοινία è attribuito nella commedia alla donna di ogni età⁹, come mostrano la *Coriannò* di Fererate (fr. 73-76 K.-A.) e soprattutto le *Ecclesiazuse*, dove l'amore del genere femminile per il vino ricorre con frequenza (vv. 14 s., 43-45, 153-155, 227) e, al contrario, nelle scene finali con le Vecchie tra i numerosi insulti che prima la giovane etera e poi il Giovane rivolgono alle tre γράες mancano del tutto i richiami alla φιλοινία. Non a caso, Ateneo dedica un'intera sezione del X libro dei *Deipnosophi ti* alle testimonianze comiche sulla passione delle donne per l'ubriachezza (440e-442a), sezione che è introdotta con l'icastica sequenza ὅτι δὲ φίλοιον τὸ τῶν γυναικῶν γένος κοινόν ("è convinzione generale che alle donne piaccia il vino", trad. R. Cherubina). Certo, come accade per la λαλιά, a causa della

⁶ Cfr. Oeri 1948, 12 s..

⁷ Sull'ingresso in scena di Penia cfr. Regali 2016, 81-83.

⁸ Per i personaggi femminili di Menandro, cfr. il quadro offerto da Traill 2008.

⁹ Cfr. Oeri 1948, 13-18.

conseguente esclusione sociale il progressivo abbandono della funzione di moglie o madre conduce la maschera della *γραῦς* a portare all'estremo anche la *φιλoinία*, un tratto che in realtà caratterizza il genere femminile in sé. La parabasi delle *Nuvole*, infatti, conserva notizia della presenza nel *Maricante* di Eupoli di una *γραῦς μεθύση*, «vecchia ubriaca» che danza il cordace, forse la madre di Iperbolo (v. 553-556)¹⁰. Nel *Pluto*, Carione esorta la moglie di Cremilo, la cui età doveva essere avanzata se Cremilo, nel prologo, sostiene di essere ormai al termine della propria vita (v. 34), a portare del vino per festeggiare il recupero della vista da parte di Pluto, vino che, commenta Carione, lei ama bere (vv. 643-646). Allo stesso modo, mentre racconta alla padrona del momento in cui Pluto riacquista la vista al tempio di Asclepio, quale criterio di misura Carione impiega il tempo che la moglie di Cremilo impiega per bere dieci tazze di vino (vv. 737 s.). E all'ingresso della Vecchia, disperata a causa del recupero della vista da parte di Pluto, Cremilo costruisce un gioco fondato di nuovo sulla *φιλoinία*, con l'*aprosdoketon* *ἔπινες*, «bevevi», per *ἐδικαζες*, «eri giudice», o *ἔκρινες*, «giudicavi» [v. 972]¹¹.

Nel *Cocalo* (fr. 364 K.-A.), compaiono delle *γῤῥες* che versano grandi quantità di vino puro in enormi tazze, prese con violenza dall'*eros* per il vino nero di Taso. La presenza di vecchie ubriacone nel postumo *Cocalo*, nel quale probabilmente comparivano gli schemi della *φθορά* e dell'*ἀναγνωρισμός* che anticipano la *Nea*, assolveva forse la medesima funzione che, come vedremo subito, svolge la *vetula repuerascens* nel *Pluto* e nelle *Ecclesiazuse*: conservare elementi dell'*Archaia* nel nuovo corso che porterà alla commedia nuova¹².

Nella fase di passaggio alla Mese, Teopompo rappresenta, nella *Nemea* (fr. 33 K.-A.), la vecchia serva Teolite che cede subito all'invito a bere da una tazza del celebre Tericle. La Vecchia ubriaca doveva essere una maschera frequente in Teopompo, come attesta Polluce, che offre una serie di attributi per la maschera comica della Vecchia ubriaca (Poll. II 18 = fr. 80 K.-A.). Come già nel *Cocalo* di Aristofane, tracce della *φιλoinία* quale tratto distintivo

¹⁰. Nello stesso contesto, Aristofane attribuisce già a Frinico l'impiego della medesima scena con la vecchia ubriaca e danzante quale parodia di Andromeda (fr. 77 K.-A.). Cfr. Stama 2014, pp. 348-349. Nel *Maricante* di Eupoli, di norma la vecchia ubriaca è identificata con la madre di Iperbolo menzionata nel fr. 209 K.A. Cfr. in merito Sonnino 1997 e Olson 2016, pp. 127, 217 s..

¹¹. Cfr. Totaro 2013, 118 n. 5.

¹². Cfr. Pellegrino 2015, 221, 223.

della *γραῦς* sono poi conservate nella commedia nuova da Antifane, che nell'*Asclepio* (fr. 45 K.-A.) e nella *Mystis* (fr. 163 K.-A.) gioca sulla predilezione delle Vecchie per le grandi tazze da vino, come da Assionico (fr. 7 K.-A.), Dionigi (fr. 5 K.-A.) e da Menandro nella *Perinthia* (fr. 5 K.-A.).

Pur presente nella caratterizzazione della *γραῦς*, l'amore per il vino, come la loquacità, è con ogni probabilità un tratto che la Vecchia condivide con il genere femminile nel suo insieme. Certo, la maggiore libertà dai doveri familiari della donna anziana rispetto alla giovane sposa permette alla *φιλονία* e alla chiacchiera di trovare il libero sfogo che gli obblighi verso il decoro dell'*oikos* vietavano alla donna giovane e matura. Ma, come vedremo, il tratto che distingue la maschera della *γραῦς* nell'*Archaia* non sembra essere né l'amore per il vino né la *λαλιὰ*, bensì l'innaturale desiderio sessuale.

2. c. *La vetula repuerascens*

Aspetto preminente della maschera comica della Vecchia è la tendenza innaturale all'*eros*, dalla quale emerge il profilo della *vetula repuerascens*¹³. In Aristofane, la *vetula repuerascens* diviene personaggio sulla scena: nelle *Ecclesiazuse*, l'assemblea femminile delibera sulla precedenza che le vecchie devono avere sulle donne giovani nell'unione sessuale con i giovani maschi. Su questa base, Aristofane costruisce una scena di competizione fra una giovane etera e una *γραῦς*, nella quale la giovane prevale sino all'ingresso in scena di una seconda *γραῦς*, che esce vincitrice dall'agone contro la prima, poi a sua volta superata dalla terza (976-1111). Un'analogia caratterizzazione è offerta dal *Pluto*: una Vecchia entra in scena lamentandosi di essere stata abbandonata dal suo giovane amante, che grazie alla guarigione di Pluto ora non ha più bisogno dei suoi doni (959-1096). In particolare la scena del *Pluto* permette di osservare come la maschera della Vecchia rovesci di segno il *topos* del *servitium amoris* nella coppia di giovani amanti¹⁴. La Vecchia è truccata per coprire le rughe (vv. 1064 s.) e lamenta la fine del proprio idillio amoroso che seguiva le norme del reciproco servizio d'amore: εἰ γὰρ του δεηθείην ἐγὼ / ἅπαντ' ἐποίει κοσμίως μοι καὶ καλῶς / ἐγὼ δ' ἐκείνω γ' αὖ τὰ πάνθ' ὑπηρέτου (vv. 977-979: «Avevo un desiderio? E lui era lì,

¹³. Cfr. Oeri 1948, 19-21.

¹⁴. Cfr. Totaro 2013.

cortese, pronto ad accontentarmi. Io, da parte mia, lo contraccambiavo in tutto»¹⁵. Aristofane attribuisce alla Vecchia un ricco repertorio di motivi topici dell'*eros* che Cremilo detorce sempre in chiave comica: il mantello quale oggetto che ricorda l'amata (vv. 989-992), l'assidua frequentazione (vv. 1006 s.), il desiderio verso la voce dell'amata (vv. 1008 s.), l'uso di vezzeggiativi (vv. 1010 s.), la gelosia violenta (vv. 1013-1016), la celebrazione di parti del corpo della donna (vv. 1018, 1020, 1022), la promessa di fedeltà eterna (v. 1032). Ma il recupero della vista da parte di Pluto, che ha liberato dall'indigenza il giovane amante della Vecchia, pone fine all'idillio regolato dalla norma della giusta reciprocità: la Vecchia si rivolge ora al dio per ristabilire la *dίκη* amorosa. Agisce qui il *locus classicus* della reciprocità amorosa: l'ode saffica ad Afrodite (fr. 1 V.), dalla quale, con ogni probabilità, Aristofane deriva per la scena del *Pluto* anche lo scambio iniquo dei dolci che segna agli occhi della Vecchia la fine dell'equilibrio amoroso¹⁶. Dopo l'ingresso del giovane amante, la scena presenta una ricca rassegna della scommatica riservata alla maschera della Vecchia: le rughe (vv. 1050 s.), i pochi denti (vv. 1055-1061), la sporcizia (v. 1062), l'età iperbolica di tredicimila anni (vv. 1082 s.).

La maschera della Vecchia è caratterizzata in modo analogo nelle scene burlesche delle *Ecclesiazuse* (vv. 877-1111). La prima Vecchia, probabilmente un'etera, compare davanti alla porta di casa mentre attende l'arrivo degli uomini dal banchetto, in aperta rivalità con una giovane alla finestra, anch'essa in attesa. Come nel *Pluto*, emergono dal testo gli elementi che subito danno forma alla maschera della *vetula repuerascens*: il trucco abbondante (v. 878) e la raffinata veste color zafferano (v. 879). La Vecchia invoca ora la Musa perché le ispiri una canzoncina ionica, con ogni probabilità un esempio di canzone popolare oscena, le *ἐταιρικά* o *πορνωδία*, che aveva avuto anche interpreti raffinati come Gnesippo e Meleto¹⁷: l'aspetto della Vecchia abbinato alla chiara portata erotica del canto, insieme al modulo

15. L'*ὑπηρεσία* è da intendere in senso osceno: invertendo l'uso comune, la Vecchia offre denaro e beni per i favori sessuali del giovane. Per Sommerstein 2001, 200, il messaggio della Vecchia "was probably made clear by her tone of voice in this sentence".

16. Cfr. Bonanno 1973, 113, Torchio 224-225, e ora Totaro 2013, 121 s..

17. Per Davidson 2000, 51-52, questa scena richiama i *paignia*, brevi mimi a carattere erotico che Gnesippo avrebbe composto per l'uso privato del simposio, mentre secondo Hordern 2003, 613, "Gnesippus' poetry was certainly nothing out of the ordinary, and belonged [...] to a lyric tradition which went back well into the archaic period".

epico con il quale è richiesto l'aiuto della Musa, offre un ritratto grottesco di una maschera che agisce in modo inverso rispetto a quanto l'età e l'aspetto esteriore impongono. Nello scontro che segue con la νεανίς, emergono di nuovo gli elementi ricorrenti di scommatica: la σαπρότης (vv. 884, 926), il trucco inutile (vv. 904, 929), la prossimità alla morte (vv. 905, 926), il vecchio come unico amante possibile (v. 932). Al medesimo tema della vecchiaia che si identifica con la morte allude il giovane amante, nella scena che segue, quando sostiene che il vero ἐραστής della Vecchia dovrebbe essere il pittore che dipinge le anfore dei morti (vv. 994-997). Come il registro lirico dell'inno cletico e della canzone ionica, così il linguaggio giuridico con il quale la prima Vecchia obbliga il Giovane a seguirlo nella casa innesca il *tour de force* comico che, con l'arrivo in successione della seconda e della terza Vecchia, condurrà alla rovina finale del Giovane: il decreto di Prassagora che consente alla Vecchia di portare via l'amante alla giovane (vv. 1015-1020). La distorsione comica del linguaggio dei decreti segna di nuovo la natura tradizionale della maschera della γράϋς in quanto rovesciamento carnascialesco del dato di realtà. Il gioco sul linguaggio giuridico prosegue infatti con la Vecchia 2, che mostra una notevole confidenza con il codice nuovo imposto da Prassagora. Con l'ingresso della Vecchia 3, il finale delle *Ecclesiazuse* illustra quindi il trionfo della maschera della γράϋς, che grazie all'utopia realizzata da Prassagora afferma il rovesciamento di segno della realtà (1049-1111)¹⁸: un tratto che rivela come la maschera della γράϋς rappresenti forse un tentativo estremo da parte di Aristofane di far sopravvivere elementi dell'*Archaia* nella nuova *Stimmung* che culminerà nella *Nea*.

Di particolare interesse per la transizione dalla *vetula repuerascens* dell'*Archaia* alle nuove declinazioni cui i comici successivi sottoporranno la maschera della donna anziana è un frammento della *Olintia* di Alessi, commedia forse da collocare negli anni successivi alla distruzione di Olinto per mano di Filippo nel 348 (fr. 167 K.-A.). Si tratta di una "ἄρρητος-Parodie", secondo la definizione di Nesselrath¹⁹, composta da una serie di dimetri anapestici

¹⁸. Capra 2010, 255-257, 262-264, identifica il giovane oggetto del desiderio delle Vecchie con il cittadino inadempiente della scena precedente: si realizzerebbe così anche nelle *Ecclesiazuse* il rovesciamento delle parti previsto dalla "tipica *structure tournante* della commedia aristofanea", in armonia con la scena del coevo *Pluto*, dove lo scontro tra il cittadino giusto e il Sicofante (850 sgg.) è caratterizzato dalla "vistosa giustapposizione della conquistata ricchezza dell'uno e - soprattutto - della nuova povertà dell'altro" (263).

¹⁹. Nesselrath 1990, 271.

che contiene una lista di alimenti poveri pronunciata da una *γραῦς*, come la *persona loquens* dichiara di essere in apertura (v. 1-2: ἔστιν ἀνὴρ μοι πτωχός, καὶ γὰρ γραῦς “ho un marito mendicante e io sono una vecchia”). Ormai priva della *vis* comica delle Vecchie che inseguono il giovane nel tardo Aristofane, la *γραῦς* di Alessi non sembra trasgredire i limiti imposti dalla sua età, ma nella parodia del *θρήνος* che sviluppa denigra se stessa con gli stessi strumenti che distinguevano la *vetula-Skoptik* dell’*Archaia*: l’epiteto *γραῦς*, il pallore mortale (v. 9: χρῶμα [...] ὠχρόν)²⁰, lo stile elevato della dizione che richiama il lamento tragico (vv. 6-7: φθόγγους δ’ ἀλύρους / θρηγοῦμεν; vv. 14-16: τό τε θειοφανὲς μητρῶον ἐμοὶ / μελέδημ’ ἰσχάς, / Φρυγίας εὐρήματα συκῆς). Non a caso, gli elementi che attraverso la maschera della *γραῦς* richiamano la tradizione dell’*Archaia* sono impiegati da Alessi nel momento in cui costruisce il canto monodico in dimetri anapestici, una delle maggiori novità che la *Mese* introduce nello stile comico²¹. Come nel tardo Aristofane, con la sua forza sovversiva la maschera della *γραῦς* è incardinata a tal punto nel mondo dell’*Archaia* da rappresentare uno strumento privilegiato per bilanciare gli slanci verso l’innovazione che determinano di volta in volta lo sviluppo del genere comico.

[M.R.]

La *γραῦς* dopo Aristofane tra loquacità e vinosità

Il panorama letterario successivo all’*Archaia* nel quale si inserisce l’immagine della *γραῦς* non prescinde dalla codificazione di questo personaggio realizzata sulla scena comica tra Aristofane e Menandro²². Gli elementi che alla *Archaia* giungono sia dall’epos sia dalla lirica a poco a poco diventano canonici ed esclusivi per la figura di questa maschera, che sem-

²⁰. Il pallore deriva dalla dieta povera che la *γραῦς* lamenta, ma richiama, come nota Arnott 1996, 486, l’ingresso di Penia nel *Pluto* (v. 422).

²¹. Cfr. Arnott 1996, 20.

²². Cfr. Oeri 1948. Un lucido esame dei meccanismi comici che caratterizzano la *γραῦς* in Aristofane è offerto da Totaro 2013 con un ampio *status quaestionis* a riguardo.

bra specializzarsi nel profilo di donna dalle inclinazioni negative. Del resto, al di là dell'*Ecale* di Callimaco, per la quale non è difficile evocare il paradigma della buona nutrice, dell'ospite premurosa, della donna accorta, modellata anche sull'Euriclea omerica, la vecchia, sia tra mimo ed epigramma e in prosa con il romanzo e con il Luciano dei *Dialoghi delle cortigiane* (III, VI, VIII e IX), ma anche con Alcifrone, (II 25, II 8, IV 6), sia nella produzione latina rivela spesso un'indole scurrile e smodata, un'attrazione indecorosa volta ai piaceri sessuali, nonché un'inclinazione deleteria al vino secondo il modello della *liebestolle* e *trunksüchtige Alte*. A differenza della commedia, invece, è possibile individuare nella produzione ellenistica e imperiale una minore attenzione per le caratteristiche fisiche della *γραιῦς*: il suo colorito giallastro, la sua pelle raggrinzita, il naso camuso e gli occhi strabici, tipici nella *Archaia* e presenti ancora nella *Nea*, sembrano essere elementi ormai assodati. L'epigramma, tutt'al più, per ovvi motivi di genere letterario, segnala con interesse il colore canuto dei capelli di anziane defunte, al fine di codificare un tratto comune della *γραιῦς πολλή*. Allo stesso tempo viene meno anche una casistica precisa relativa ai lavori ai quali la vecchia si dedica: diventa ricorrente e canonico il suo ruolo di nutrice. L'attenzione alla marcescenza fisica della *γραιῦς* condannata all'inesorabile decadimento, invece, nel segno di una violenta *vetula-Skoptik*, diventa per lo più abituale e ricorrente con l'Orazio degli *Epodi* (VIII e XII) e delle *Satire* (VIII), o con la descrizione della vecchiaia senza grazia che attende Cinzia in Properzio dopo l'abbandono dell'amante nel III libro (25): si tratta di casi di non poco peso ai quali, tuttavia, si intreccia la dissacratoria irruenza di Ipponatte e di Archiloco al modello comico della *Archaia*²³.

Nella ripresa di questo carattere, per tutto ciò, occorre fare attenzione e valutare in generale una tendenza, sviluppata dopo il V secolo, a scorgere nella *γραιῦς* un tipo umano che ben si presta al diletto, una maschera dai tratti spesso volgari che, però, non sempre sono messi in risalto dalla *Archaia*. Procediamo, dunque, con ordine a partire dall'esame dei primi testi che, cronologicamente vicini ad Aristofane, risentono in maniera verosimile della tipizzazione della vecchia sulla scena comica.

²³ Analizza in questa direzione la violenza scommatica nei confronti della *γραιῦς* nella produzione letteraria latina Watson 2003, pp. 100-121

La vecchia garrula

Significativa è la connessione tra le donne, anche quelle anziane, e la chiacchiera, di norma condivisa anche con le giovani, un'inclinazione che rompe il doveroso silenzio.²⁴ L'inclinazione alla ciarla delle donne, il λαλεῖν, anche di quelle avanti negli anni, sembra essere ben sviluppata soprattutto in lacune sezioni delle commedie al femminile, la *Lisistrata* e le *Ecclesiazuse*, nonché in generale nella *Nea*²⁵. Nella *Lisistrata*, ad esempio, Aristofane propone la dialettica parola-silenzio e sfera femminile in una scena centrale della commedia (506-547). Lisistrata e le Vecchie del Coro rivelano, dinanzi al Probulo, una prassi ormai inveterata per le donne, il silenzio al quale ora si intende porre un termine definitivo, per quanto sia considerato nell'Atene del V secolo segno di ordine sociale e di virtù domestica²⁶. Lisistrata, come la Vecchia, avrebbe voluto spesso parlare con il marito tornato dalle assemblee, chiedere i motivi di una scelta presa in campo politico, non restare muta e inerte osservatrice dinanzi ai problemi dello Stato. Ma la risposta del suo uomo è sempre stata secca e intransigente, risolta nel lapidario «ma non te ne vuoi stare in silenzio?» (515), risposta alla quale segue il costernato commento di Lisistrata «e io tacevo» (516). A questo punto le donne capeggiate dalle Ateniesi, vogliono imporre il silenzio agli uomini. Si tratta di una scelta del tutto inattesa che vede la stizzita reazione del Probulo, al quale la Vecchia dà il canestro della tessitura, secondo un'immagine le cui prime attestazioni si trovano in Omero, quando nella scena di congedo sulle mura di Troia, nel VI libro dell'*Iliade*, Ettore ricorda ad Andromaca che agli uomini spetta la guerra mentre alle donne si addice la tessitura (520-523). Il desiderio delle donne di avere una voce diventa in commedia un luogo comune ricorrente, codificato spesso come un eccesso, come uno smodato desiderio di chiacchiera, che tuttavia riguarda le donne in generale e non semplicemente o esclusivamente la Vecchia. Non a caso, questo aspetto della 'psicologia scenica' della Vecchia è stato ripreso ben presto, da Platone. Nel *Teeteto* Socrate ricorda il chiacchiericcio inutile e sterile delle donne anziane, ὁ λεγόμενος γραῶν ὕθλος (176b), al quale si può avvicinare nella *Repubblica* (350e) il ritratto di quelle vecchiette abituate a raccontare storielle di nessun conto sugli dei, μῦθοι il

²⁴. Per le implicazioni sociali che a riguardo si riflettono nella commedia cfr. Montiglio 2000, pp. 167-176.

²⁵. Analizza il campo semantico della λαλία in commedia Beta 2004, pp. 41-45.

²⁶. Cfr. Mastromarco 2006, pp. 359-360.

cui valore certo non corrisponde al vero. Una prospettiva analoga traspare, peraltro, in un passo delle *Donne alla festa di Adone* di Teocrito (60-62):

{ΓΟ.} ἐξ αὐλᾶς, ὦ μάτερ; {ΓΡΑΥΣ} ἐγών, τέκνα. {ΓΟ.} εἶτα παρενθεῖν εὐμαρές; {ΓΡ.} ἐς Τροίαν πειρώμενοι ἦνθον Ἀχαιοί, κάλλιστα παιδῶν· πείρα θην πάντα τελεῖται.

«(Gorg.) Vieni dal palazzo, mamma? (Vecchia) Sì, figliole. (Prass.) È facile entrarci? (Vecchia) A furia di tentare, gli Achei entrarono a Troia, bellissime figliole! Tentando e ritentando, si fa tutto!».

In questo caso, non abbiamo a che fare con una Vecchia che parla molto: il suo intervento nell'idillio ha breve durata e subito la donna sembra essere destinata a disperdersi tra la folla che, ammirata e incuriosita assieme a Gorgò e Prassinò, cerca di guardare all'interno del palazzo. Colpisce, però, il tipo di risposta che questa donna, definita non casualmente con l'affettuoso *μάτηρ*, rivolge alle protagoniste dell'Idillio che la interrogano. Si tratta di una morale spicciola, tipica di una donnetta da poco, che si esplicita in un insegnamento pratico, esemplificato dalla nobile vicenda dei Greci che riuscirono a espugnare Ilio²⁷. Abbiamo nelle *Siracusane*, in altri termini, tramite la risposta caratterizzata dal buon senso comune della Vecchia il ricorso a un paradigma mitico ormai proverbiale, nel quale si sente l'eco di quelle storie antiche che, già secondo Platone, le vecchie sono solite ripetere. In questo caso l'alto *exemplum* della guerra di Troia diviene un modo arguto per spronare le due donne a non desistere dal loro intento²⁸.

Oltre alla chiacchiera, Platone sembra associare alla donna in là con gli anni anche una predisposizione particolare alle reazioni patetiche e smodate. Di non poco interesse per la figura di questo tipo di *γραῦς* è Santippe, la moglie di Socrate, che interviene una sola volta nella scena iniziale del *Fedone*. Santippe ora è una donna non più giovane osservata in uno scorcio tragicomico, veloce ma non poco significativo (60a):

27. Burton 1995, 15, sottolinea che la vecchia delle *Siracusane* è un'immagine letteraria, una "old women who speaks the language of Homer", adatta alla caratura erudita della produzione ellenistica, una figura letteraria dunque atta a rimarcare il gap tra mondo del mito e contemporaneità.

28. Certo l'intervento dello straniero che osserva la scena e sente Gorgò e Prassinò parlare senza requie con la *γραῦς* non lascia adito a dubbi sul modo in cui è ancora percepito il dialogo tra le donne (87-89): lo straniero invita le *Siracusane* e la vecchietta a non ciarlare senza requie come tortore, *παύσασθ', ὦ δύστανοι, ἀνάγνυτα κωτὸλλοισαι, / τρυγόνες· ἐκκναισεύντι πλατειάσοισαι ἅπαντα*, «smettetela, disgraziate, di ciarlare in continuazione, come tortore. Ci uccideranno con la loro pronuncia sguaiata!».

εἰσιόντες οὖν κατελαμβάνομεν τὸν μὲν Σωκράτη ἄρτι λελυμένον, τὴν δὲ Ξανθίππην – γιγνώσκεις γάρ – ἔχουσάν τε τὸ παιδίον αὐτοῦ καὶ παρακαθημένην. ὡς οὖν εἶδεν ἡμᾶς ἢ Ξανθίππην, ἀνηυφήμησέ τε καὶ τοιαῦτ' ἄττα εἶπεν, οἷα δὴ εἰώθασιν αἱ γυναῖκες, ὅτι “ὦ Σώκρατες, ὕστατον δὴ σε προσερούσι νῦν οἱ ἐπιτήδαιοι καὶ σὺ τούτους.” καὶ ὁ Σωκράτης βλέψας εἰς τὸν Κρίτωνα, “ὦ Κρίτων,” ἔφη, “ἀπαγέτω τις αὐτὴν οἴκαδε.”

«Entrando, trovammo Socrate sciolto da poco, e Santippe – tu la conosci! – che aveva con sé il figlio più piccolo e gli sedeva accanto. Come ci vide, Santippe ruppe in grida e lamenti, e si mise a dire quelle cose che sono solite dire le donne: “Socrate, ecco l’ultima volta che i tuoi amici parleranno con te, e tu con loro...”. E Socrate, voltosi a Critone: “Critone”, gli disse, “che qualcuno la riporti a casa!”»

All’ultimo incontro in carcere tra Socrate e i suoi amici all’inizio prende parte anche Santippe assieme al figlio più piccolo nella cella in cui si trova Socrate, da poco sciolto dai lacci. Non appena vede gli amici arrivare di buon’ora, la donna inizia a urlare e a gemere, come sono solite fare le donne, secondo una consuetudine caratteriale che doveva essere ricorrente per Santippe, visto che l’inciso di Fedone, «conosci vero? come è fatta» (γιγνώσκεις γάρ) sembra dimostrare che questa è l’indole di quella donna. Il dolore di Santippe, che si abbandona a un breve monologo tragico, non commuove Socrate che, al contrario quasi indispettito, chiede a Critone di ricondurre a casa la moglie²⁹. Nel *Fedone*, in fondo, abbiamo l’applicazione dell’esclusione di una moglie o di una donna da fatti e decisioni importanti alla quale, per l’appunto, le donne, come lamenta Lisistrata, sono di norma condannate; ma in più allo stesso tempo abbiamo anche uno schizzo efficace di una moglie, ormai in là con l’età, che sembra incarnare il tipo della ciarlieria che non sa adoperare a tempo debito e con moderazione la parola. Il verbo ἀνευφημεῖν, «levare l’invito al silenzio», con il quale Platone introduce le patetiche parole di Santippe rivolte a Socrate, testimonia la rottura del silenzio evocato all’inizio delle cerimonie sacre a causa delle grida smodate e degli strepiti³⁰. Non sorprende che in opposizione a questo atteggiamento lo stesso Socrate ricordi come giusto per la circostanza attuale il silenzio, sottolineando che proprio in vista di ciò ha fatto allontanare le donne (171d-e).

²⁹. A riguardo, cfr. De Sanctis 2018a, 121-123.

³⁰. Cfr. Rowe 1993, 118.

Al di là di questa breve incursione nel dialogo, l'inclinazione alla chiacchiera, non legata esclusivamente alla *γραῦς* nella *Archaia*, dopo la commedia trova il suo sviluppo sostanziale soprattutto nell'epigramma ellenistico. Un esempio deriva da Basso Smirneo (*A.P.* XI 72). Basso espone un caso di clamorosa longevità femminile, non stranamente paragonata a quella di Nestore, il più vecchio tra tutti gli eroi che hanno combattuto a Troia. Citotaride, infatti, è una Vecchia *πολίη*, secondo il *topos* della canizie senile, molto ciarliera, se, come pare verosimile, a *πολύμυθος* si assegna il senso attivo, presente già nel III libro dell'*Iliade* (356 s.), piuttosto che quello passivo «molto famigerata».³¹ L'effetto comico dei versi è da cogliere in una sorta di ritorno alla giovinezza di Citotaride, che continua a vivere dopo una serie ininterrotta di anni e sembra in buona salute sia nel passo sia negli occhi, come una giovane sposa. È difficile non individuare in questo epigramma una velata irrisione nei confronti della vecchia che in filigrana il poeta forse sviluppa segnalando un paradossale appetito sessuale, contro natura, nel malizioso riferimento finale alla *νύμφη*, la giovane sposa. In altri casi il carattere ciarliero della *γραῦς* è associato nell'epigramma alla sua indomabile passione per il vino. Antipatro di Sidone offre un eloquente esempio di vecchia *loquax* e avvanzata (*VII* 353). L'epigramma, inciso sulla tomba della vecchia Maronide, anche in questo caso una *πολίη* (1), ricorda le qualità comportamentali della morta, tra cui spicca l'inclinazione alla parola, in quanto Maronide è una *ἀειλάλος*, e la dedizione al vino, in quanto Maronide è una *φιλάκρητος* (2), incurante in vita dei propri figli (3). Non a caso, la chiacchiera della vecchia sembra essere posta subito in secondo piano nella misura in cui la grande preoccupazione di Maronide, anche da morta, è l'assenza del vino nella coppa scolpita sul suo sepolcro, come indica la comica *pointe* dell'epigramma (5-6). La stessa associazione tra vino e loquacità della vecchia, in questo caso accompagnata anche dalla passione stigmatizzata per l'amore nei confronti di un giovane, è il nucleo centrale di un epigramma di Marco Argentario, di chiara impostazione scoptica, che ha quale protagonista Aristomache (*A.P.* VII 384). Anche in questo caso emergono i tratti della vecchia *garrula*; il comportamento ciarliero di Aristomache sembra essere però da subito accantonato: la donna, infatti, ama il giovane Bromio

³¹ In questa direzione va la traduzione "famigerata" di Aubreton 1972, 242, per la Citotaride *πολύμυθος* dell'epigramma.

molto di più della *τροφός* Ino e con finalità evidentemente diverse, dovute a una passione volgare (1-4). Del resto, una volta morta, Aristomache continua a rivelare la sua indole viziosa e subdola: nel momento in cui si trova dinanzi a Minosse, tramite la presunta morte del giovane sposo cerca di persuadere il giudice infernale a darle un'urna leggera per attingere acqua all'Acheronte, in maniera tale da osservare un orcio per il vino anche tra i morti (5-8).

Il carattere della vecchia avvinazzata o desiderosa di bere senza moderazione non rappresenta un luogo comune della commedia se non in rapporto alle donne in generale, come abbiamo avuto modo di osservare, ma, coniugato con il suo carattere ciarliero, sembra diventare nell'epigramma un vero e proprio *topos*. La ripresa della poesia epigrammatica di questo motivo sembra testimoniare il fatto che l'associazione tra la vecchia e il vino è avvertita come un tratto particolarmente capace di suscitare forti effetti di ilarità e di derisione, anche se l'ebbrezza delle donne anziane, ricorrente motivo iconografico soprattutto nella produzione ellenistica, non dipende da progressivi deterioramenti delle condizioni sociali, ma probabilmente da una certa indipendenza sociale della quale «godono le vecchie più delle donne sessualmente mature».³² Ai casi già analizzati di Maronide e di Aristomache si può aggiungere quello della nutrice Silenide, che in un epigramma di Disocuride (*A.P.* VII 456) riceve sepoltura dal suo padrone Gerone in campagna, vicino alle cantine con le botti di vino, vista la sua passione smodata in vita per le smodate bevute.³³ Silenide non è esplicitamente definita come vecchia, ma la sua funzione di nutrice è una spia preziosa e a un tempo sufficiente per inquadrare anche lei nel novero delle donne attempate. Del resto ritorna per Silenide lo stesso epiteto raro che caratterizza Maronide: entrambe, amanti del vino puro, sono *φιλάκρητοι*. In analogia direzione va anche un epigramma di Aristone (*A.P.* VII 457). La vecchia Ampelide, il cui nome rivela da subito una programmatica associazione alla sfera dell'ebbrezza, vista come dedita al vino, *φιλάκρητος*, e vecchia decrepita, *γραῦς ... παλαιή*, non si è mai mostrata sobria in vita anche nella parte finale della sua vecchiaia, tanto che da morta riceve sul sepolcro un segno distintivo della sua natura di donna vinoso.

³² In questi termini si esprime Bremmer 2008, 276-286.

³³ Per l'interpretazione dell'epigramma rimando a Beta 2006, 168-169.

La vecchia come mezzana di giovani amanti

La funzione di nutrice che nell'epigramma di Dioscuride riveste Selenide rappresenta un ulteriore snodo di significativo valore nella codificazione della *γραῦς* dopo la *Archaia* (e.g. *Ec.* 1112- 1114, *Ra.* 503, *Th.* 609) e soprattutto nella *Nea*. In effetti, la funzione della nutrice è in generale assegnata a donne mature, ormai libere da altri impegni domestici. Appare inevitabile, dunque, che questo personaggio sia immaginata come dotata delle caratteristiche tipiche di una donna avanti negli anni, anche quando queste non siano esplicitamente affermate. Non solo. La nutrice presto si specializza nella figura triviale della mezzana che va a spronare una giovane donna sposata a macchiarsi di un terribile peccato: il tradimento del marito. Alcune sintomatiche eccezioni sono presenti: Posidippo testimonia anche un esempio nobile di vecchia nutrice che, una volta morta, riceve dalle giovani che ha cresciuto e allevato l'onore di un sepolcro, quale eterna testimonianza di affetto profondo (ep. 49). Sebbene la *Nea* possa essere considerata come la prima fase nella quale la vecchia nutrice e mezzana trova una precisa codificazione, è forse opportuno scorgere in una scena del III libro dell'*Iliade* un importante precedente della vecchia nutrice che cerca di convincere la sua giovane pupilla a tradire il marito legittimo. Quando al termine della *Teichoscopia*, infatti, Afrodite appare a Elena per convincerla a tornare al talamo, dove ha messo in salvo Paride dopo l'irrisolto duello con Menelao, la dea si trasforma in una vecchia filatrice spartana che amava molto la piccola Elena, una sorta di nutrice di Elena, una balia che per la principessa bambina intrecciava molte matasse di lana (γρηῖ δέ μιν εἰκνῖα παλαιγενεῖ προσέειπεν / εἰροκόμῳ, ἥ οἱ Λακεδαιμόνι ναιετώσῃ / ἥσκειν εἶρια καλά, μάλιστα δέ μιν φίλεσκε (386-388), «... e le parlò prendendo l'aspetto di una vecchia / filatrice che lavorava splendidamente la lana, / quando Elena viveva a Sparta, e lei l'amava moltissimo»). E l'equiparazione tra Afrodite e la mezzana in questo caso è ancora più evidente, se si pensa alla retorica della dea: le parole di Afrodite sono persuasive e convincenti, nella misura in cui la dea descrive Paride come un giovane splendente, dal fascino irresistibile, appena uscito dalla danza.³⁴

³⁴ Per l'incontro tra Elena e Afrodite dopo la *Teichoscopia*, si veda ora De Sanctis 2018b, 105-109.

Il carattere della nutrice nelle vesti di mezzana è ripreso soprattutto nella produzione di Sofrone, all'interno dei cosiddetti mimi femminili.³⁵ Indubitabile, infatti, è che il mimo siceliota di Sofrone abbia presentato per la tipizzazione della vecchia una fase di notevole valore: il mimo intitolato *Νυμφοπόνος* avrà avuto una connessione diretta con il tema delle balie, il titolo *Πενθερά* è messo in rapporto con le commedie che hanno quale argomento la suocera, mentre il mimo *Ταὶ γυναικες αἱ τὰν θεὸν ἐξέλᾶν* avrà probabilmente sviluppato la figura della maga-incantatrice, anche se non è possibile affermare che fossero presenti donne attempate in questo componimento. Non è sempre facile comprendere, infatti, il ruolo della *γραῦς* nel mimo di Sofrone e soprattutto se ogni qual volta si presentino nutrici o maghe queste siano interpretabili come vecchie. Non è un caso, però, che le testimonianze antiche su Teocrito ed Eronda confermino una programmatica ripresa di elementi e personaggi da Sofrone soprattutto in rapporto a personaggi femminili. Nell'*Incantatrice*, ad esempio, il dramma amoroso di Simeta per il giovane Delfi si consuma in una serie di magici gesti ossessivamente scanditi da un refrain. Nella seconda parte dell'idillio, in un'aperta confessione alla Luna, Simeta va alla ricerca dell'origine della sua passione, individuandola in un'adesione infausta alle richieste della sua vicina di casa, non a caso una vecchia nutrice, che aveva scongiurato Simeta di accompagnarla alla processione (70-75):

καί μ' ἄ Θευμαρίδα Θραῦσσα τροφός, ἄ μακαρίτις,
 ἀγχιθυρος ναίοισα κατεύξατο καὶ λιτάνευσε
 τὰν πομπὴν θάσασθαι· ἐγὼ δέ οἱ ἄ μεγάλιοις
 ὤμάρτευν βύσσοιο καλὸν σύροισα χιτῶνα
 κάμφιστειλαμένα τὰν ξυστίδα τὰν Κλεαρίστας.

«La nutrice tracia di Teumarida, buonanima,
 che abitava porta a porta con me, mi pregò
 e mi supplicò di andare a vedere la processione;
 e io, sventuratissima, l'accompagnai,
 indossando una bella tunica di bisso,
 e ravvolta nel mantello di Clearista».

³⁵ Cfr. Hordern 2004, 4-10.

Teumaride, ormai morta, era una nutrice di origine tracia che viveva vicino a Simeta. In questa donna, che certo dobbiamo immaginare come vecchia già al momento in cui propone l'invito, deve essere individuata, come dice Simeta, l'origine del suo malanno (v. 65): la Vecchia, forse inavvertitamente, non è fonte di saggezza ma provoca la rovina. Le preghiere della Vecchia infatti fanno breccia nel cuore della giovane incantatrice che, dopo aver indossato la veste di bisso e il mantello di Clearista, vede per la prima volta Delfi e impazzisce d'amore per il giovane.³⁶ In questo caso non è possibile dire che la nutrice tracia fosse la *τροφός* di Simeta: la donna, infatti, sottolinea solo che Teumaride era una vicina di casa. Né tanto meno è possibile dire che Teumaride fosse una mezzana, anche se effettivamente la sua insistenza nei confronti di Simeta, come parrebbero indicare i verbi *κατεύξατο* («mi pregò») e *λιτάνευσε* («mi supplicò»), sembra nascondere una sorta di piano prestabilito da parte della donna. Sicuro è, invece, il rapporto di diretta dipendenza tra la nutrice Gillide e la giovane Metriche, le donne che dominano quali protagoniste assolute il I mimo di Eronda.³⁷ La scena è ambientata nella casa di Metriche, alla cui porta bussa improvvisamente qualcuno. È Gillide, un tempo nutrice della padrona di casa, definita *ἀμμή* (7), «mamma», che arriva da molto lontano, dalla campagna, da una zona piena di fango e di miseria nella quale abita tra gli stenti.³⁸ I particolari paesaggistici della dimora di Gillide sembrano essere una prima accorta trovata per impietosire la giovane Metriche. Certo, il patetismo iniziale di Gillide trova una buona rappresentazione nella descrizione della vecchiaia che, quasi umanizzata, ormai domina la donna: la vecchiaia è infatti una forza malvagia che trascina Gillide a terra e ne rappresenta la vera ombra. Dopo tale confessione iniziale di debolezza e di sconforto, la natura volgare di Gillide, tuttavia, non tarda a rivelarsi: dopo un invito cortese a non lamentarsi da parte di Metriche, che scorge ancora vigore e forza nella nutrice, Gillide interpreta il complimento come un doppio senso di natura sessuale e inizia la sua tirata da mezzana. Gillide cerca di convincere che la protratta assenza di Mandris, il probabile sposo di Metriche, altro non è che prova del fatto che l'uomo è attratto dai piaceri dell'Egitto. Metriche vive dunque come una vedova, è una sventurata, consuma vanamente la sua giovanile avvenenza.

³⁶. Sul discorso di Teumaride a Simeta cfr. Andrews 1996, 29-30.

³⁷. Cfr. Mastromarco 1991, e Di Gregorio 1997, 46-50.

³⁸. Cfr. Mastromarco 1979, 21.

Una domanda sembra essere frutto di curiosità: Gillide chiede a Metriche se qualcuno le è vicino. Alla risposta secca di Metriche, la mezzana sferza il suo attacco e invita la sua pupilla a rivolgere la sua attenzione verso il giovane Grillo, un atleta, vincitore nei giochi Istmici, che, vista Metriche alla processione di Mise, se ne è innamorato. In questo caso ci troviamo in una situazione vicina ma a un tempo diversa rispetto alla passione di Simeta: in entrambi i casi è proposta una processione, ma mentre per Metriche è il giovane uomo a vedere la donna, per Simeta è la donna a vedere il giovane e innamorarsene. Gillide, tuttavia, non riesce nel suo intento, visto che la fedeltà di Metriche è salda come quella di una novella Penelope.³⁹ Pur rimanendo rispettosa nei confronti della Vecchia, la invita non tornare più a casa sua con un tale discorso. Prima di congedarla però le fa bere una coppa di vino mischiato a qualche goccia d'acqua. Gillide, esempio di *γραιῦς* mezzana, è certo la protagonista assoluta di questo mimo: la sua caratterizzazione deriva dalla commedia (capelli bianchi, linguaggio abile e carezzevole, una velata volgarità di intenti destinata a trasparire in maniera sempre più chiara, la predisposizione al vino), ma rappresenta anche una donna sconfitta nel suo intento dinanzi alla giovane che aderisce in maniera strenua a una morale coniugale salda, tipica di quella che rivela un'eroina della Nea. La vecchiaia inoltre in tutto il mimo è vista come una pena tremenda per gli uomini: lancerà il malocchio togliendo presto le gioie della giovinezza ed è una fase della vita che ottunde le menti. La battuta finale di Gillide dimostra che il suo intento non muterà neanche dinanzi al rifiuto di Metriche: Gillide, infatti, spera di avere più fortuna con due etere, Mirtile e Sime.

[D. D. S.]

³⁹. Offre un'attenta analisi dell'ipotesi epico nel I *Mimiambos* Esposito 2011.

La Vecchia nell'erudizione⁴⁰

Sebbene l'erudizione antica sembri riferirsi alla commedia nuova nel descrivere la foggia della maschera scenica della Vecchia, la tradizione esegetica offre comunque qualche elemento per ricostruire quella della commedia antica. Polluce (IV 143 ss.), infatti, presenta una sorta di catalogo di maschere comiche all'interno della descrizione dei differenti apparati scenici: nella commedia *παλαιά*, in sostanza, i *πρόσωπα* sarebbero stati simili – benché comicamente deformati – ai personaggi che erano presi in giro, un'affermazione, questa, che può ricordare il Paflagone dei *Cavalieri* (vv. 230-233). Per la *nea*, invece, il lessicografo elenca 44 maschere differenti, che egli descrive purtroppo sommariamente, anche a causa dell'azione che sul testo originario deve aver compiuto un selettivo epitomatore. Fra queste maschere tre sono di anziane⁴¹: la vecchietta magra o lupetta⁴², la vecchia grassa e quella che custodisce la casa (Poll. IV 150 s.).

γράφιον ἰσχνὸν ἢ λυκαίνιον, γραῦς παχεῖα, γράδιον οἰκουρὸν ἢ οἰκετικὸν ἢ ὄξύ. τὸ μὲν λυκαίνιον ὑπόμηκες· ρυτίδες λεπταὶ καὶ πυκναί· λευκόν, ὑπωχρον, στρεβλὸν τὸ ὄμμα. ἢ δὲ παχεῖα γραῦς παχείας ἔχει τὰς ρυτίδας ἐν εὐσαρκίᾳ καὶ ταινίδιον τὰς τρίχας περιλαμβάνον. τὸ δ' οἰκουρὸν γράδιον σιμόν· ἐν ἑκατέρᾳ τῇ σιαγόνι ἀνὰ δύο ἔχει γομφίους.

La vecchietta magra o lupetta, la vecchia grassa, la vecchietta che custodisce la casa o domestica o vivace. La lupetta è piuttosto alta, ha rughe sottili e fitte, è pallida, giallastra e ha l'occhio storto. La vecchia grassa ha le rughe grasse nelle sue fattezze pingui e un nastrino che le cinge le chiome. La vecchietta domestica ha il naso camuso: per ciascuna mascella ha due denti su ciascun lato.

La lupetta, secondo Polluce, era abbastanza alta, con rughe sottili e spesse: canuta e dall'incarnato pallido e giallastro, era caratterizzata da un occhio storto. È probabile che questo tipo assumesse spesso il ruolo di ruffiana, se si pensa che, nel *Poenulus* di Plauto, il lenone si chiamava *Lykos*, ossia 'Lupo': è possibile, però, che tale maschera fosse utilizzata

⁴⁰. La presente versione è una rielaborazione della voce del Lessico del Comico *on line* fatta in occasione del seminario "Nel laboratorio del comico" tenutosi il 18 maggio 2017 alla Sapienza di Roma, organizzato dalla Prof. Anna-Maria Belardinelli.

⁴¹. Cfr. Brea 2001, figg. 327-334.

⁴². Cfr. Webster 1995, 35-37.

anche per le vecchie arcigne, almeno secondo Brea. La vecchia grassa, invece, aveva rughe spesse che solcavano le sue fattezze piene, con una fascetta che le cingeva i capelli: il suo carattere doveva essere materno e bonario. Per quanto concerne la vecchietta che custodisce la casa, ella aveva un carattere vivace, un naso camuso e due denti molari per ciascun lato di ogni mascella: è a questa maschera che possiamo, per esempio, accostare la nutrice della *Samia* di Menandro.



Maschera 28: Lupetta
fig. 38 Webster



Maschera 29: Grassa
fig. 39 Webster



Maschera 30: Domestica
fig. 40 Webster

Le immagini sopra riportate come 'illustrazione' di Polluce sono quelle che Webster confronta con l'*Onomastikon* in *Monuments Illustrating New Comedy*, nell'edizione del 1995 curata da Green e Seeberg. A questi disegni, che si basano sui tipi ricavati da un *dossier* assai ampio di rappresentazioni di maschere, si aggiungono i manufatti provenienti da Lipari, una colonia cnidia. Questi ultimi, studiati da Brea, fanno parte di un ampio novero di reperti che risalgono a un periodo che va dai primi decenni del IV secolo alla metà del III, quanto Lipari fu espugnata dai Romani e distrutta.



Lupetta
Brea fig. 327a



Grassa
Brea fig. 329



Domestica
Brea fig. 330

Le maschere fittili e le statuette sono state rinvenute nella necropoli: alcune in corredi tombali, soprattutto per quanto concerne i ritrovamenti più antichi; altre in discariche di offerte votive, spesso spezzate. Lipari è un caso singolare da un punto di vista archeologico: se è vero che ulteriori statuette 'teatrali' o maschere fittili sono state reperite altrove, è l'abbondanza dei ritrovamenti ad apparire straordinaria. Il loro rinvenimento in un contesto sepolcrale si spiega, in parte, con il così detto dionisismo funerario, legato alla venerazione di Bacco e presente anche in altre località: è possibile, però, che la sovrabbondanza di reperti 'teatrali' a Lipari dipendesse dalla predilezione dei suoi abitanti per l'accezione teatrale del dio, forse connessa al successo che in questa *polis* godeva il teatro. I ritrovamenti liparesi pongono la questione di quale grado di somiglianza essi avessero con maschere usate sulla scena. Se è vero che quelle liparesi, soprattutto le più antiche, denotano lo stile molto personale del loro creatore, è altresì possibile che prendessero ispirazione, almeno indirettamente, dagli originali ateniesi. Di estremo interesse, in questo quadro, sono le maschere o le statuette che sono state rinvenute insieme in una stessa tomba, perché tali gruppi sembrano richiamare *pièces* a noi note direttamente o tramite le fonti letterarie: ciò fa pensare che questi manufatti richiamassero opere celebri.

Per quanto concerne Aristofane, sono di un certo interesse le terrecotte liparesi più antiche, che riproducono maschere delle tragedie sofoclee e euripidee, del dramma satiresco e dell'*Archaia*. Come afferma Bieber (1961, 36), almeno le ultime commedie di Aristofane dovevano prevedere la presenza di figure grottesche: un esempio evidente sono le vecchie della celebre scena delle *Donne all'assemblea*, forse raffigurata in vaso messinese, pubblicato da Spigo nel 1992, e risalente probabilmente alla metà del IV secolo.

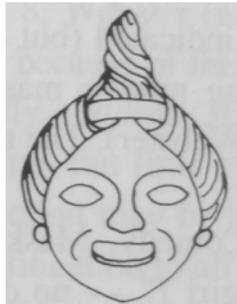


Scena *Ecclesiastus* (?), IV sec. a.C. (Messina)

Nell’immagine di questo cratere a calice – raffigurazione che, come è noto, sarà stata difficilmente veristica – si riconosce il giovane, la sua amata, la vecchia spasimante e, a destra, presumibilmente Blepiro. Questa rappresentazione vascolare è confrontabile con due maschere fittili liparesi di vecchie, trovate nella tomba 1613 insieme ad altre sei, ascrivibili, nel loro complesso, alle *Ecclesiazusae*.



Vecchia I
Brea fig. 46



Maschera 42: Piccola torcia
Brea fig. 49



Vecchia 2
Brea fig. 47

I tipi di Vecchie rappresentati in questi manufatti non sono isolati nei reperti liparesi: certo diverse da quelle di Polluce, queste Vecchie mostrano comunque una tendenza al caricaturale. La prima maschera, ad esempio, ha punti di contatto con la maschera n. 42 di Polluce, quella che raffigura una donna con una capigliatura a torcia. La presenza di tipi nella commedia che precede la *Nea* non stupisce, se Webster individua per l’*Archaia* e la *Mese* almeno quattro maschere di Vecchie.



Vecchia R



Vecchia U



Vecchia Y



Vecchia RR

La Vecchia R è considerata da Webster l’antenata della concubina di Polluce (n. 37), mentre il tipo RR, di cui egli ricava la figura da una serie di rappresentazioni vascolari, è com-

parato alla lupetta (n. 28); la maschera U richiama forse la domestica di casa (n. 30), mentre il carattere Y è accostato alla donna grassa (n. 29). Restando alla *Mese*, Lipari ha portato alla luce una varietà di tipi maggiore rispetto alla *Nea*: se ricorrono, ad esempio, la Vecchia col vino, la Vecchia con l'*hydra* e la Vecchia *staphyla*, alcuni loro caratteri, come la pinguedine e la bruttezza, richiamano nuovamente Polluce.



Vecchia col vino
Brea fig. 99



Vecchia con l'*hydra*
Brea fig. 90b



Vecchia *Staphyla*
Brea fig. 86

Il breve confronto fra *Onomastikon* e i manufatti che testimoniano le maschere comiche, insomma, non chiarisce del tutto il rapporto tipologico fra le maschere aristofanee e quelle descritte da Polluce. Va considerato, però, che per convenzione la vecchiaia femminile era solitamente rappresentata solo per alcune categorie di bassa estrazione sociale (cfr. Webster 1995, 35): se questo è vero, non sorprende allora che la vecchia appaia sempre deformata in *Commedia* dall'*Arcabia* alla *Nea*, mentre altri caratteri – come quelli dei giovani – assumano col tempo una rappresentazione più realistica e meno alterata (cfr. Csapo 2014, 56-64). Webster (1978, 13), del resto, fa notare come le Vecchie tendano a essere un carattere di lunga durata e tradizionale: se esse figurano già nel *Maricante* di Eupoli del 421, le tre principali versioni della Vecchia attestate da Polluce sembrano avere avuto continuità fino alla *Nea*.

A parte Polluce, il resto della tradizione erudita e, segnatamente, gli scoli non si interessano a questo *dossier*. Tali *corpora* non concernono infatti la figura della Vecchia in sé, ma – come abbiamo anticipato – tendono a spiegare singole scene, termini o giochi di parole, fatto specialmente importante per chi fruiva delle commedie per mezzo della lettura. Una delle poche notazioni sulla caratterizzazione della Vecchia è presente in una glossa esichiana

(γ 914 L.): essa fa riferimento all'espressione omerica (*Od.* XVIII 27) γρηῖ καμινοῖ, usata da Iro per accusare Odisseo – camuffato da vecchio – di parlare spedito «come una vecchia fornaia».

25 τὸν δὲ χολωσάμενος προσεφώνεεν Ἴρος ἀλήτης
 «ὦ πόποι, ὡς ὁ μολοβρὸς ἐπιτροχάδην ἀγορεύει,
 γρηῖ καμινοῖ ἴσος, ὃν ἂν κακὰ μητισαίμην
 κόπτων ἀμφοτέρησι, χαμαὶ δέ κε πάντας ὀδόντας
 γναθμῶν ἐξέλασαιμι συὸς ὡς λήιβοτείρης. κτλ.»

25 Incollerito, il girovago Iro gli disse:
 «Ohi ohi, l'ingozzone, come parla spedito,
 pare una vecchia fornaia: gli darei dei guai
 picchiandolo con le mie mani, gli caccerei tutti i denti
 dalle mascelle a terra, come una scrofa che guasta i raccolto. Etc.»
 (*Od.* XVIII 25-29, trad Privitera)

A tal proposito, Esichio spiega che le vecchie sono loquaci per il fatto che frequentano uomini di ogni tipo, διὰ τὸ παντοδαποῖς ἀνδράσιν ὀμιλεῖν.

γρηῖ καμινοῖ. ἐπεὶ εὐλαλοὶ αἱ γράες. διὰ τὸ παντοδαποῖς ἀνδράσιν ὀμιλεῖν
 (Hesych. γ 914 L.)

È vero, l'*interpretamentum* esichiano non ha nulla di esplicitamente comico, ma sembra comunque richiamare un aspetto che si potrebbe definire folclorico e da cui spesso il comico trae origine. Si noti, al riguardo, che la panettiera è certamente una figura aristofanea: essa compare nei vv. 1388-1414 delle *Vespe*, dove ha un alterco con Filocleone. Quest'ultimo la definisce indirettamente 'cagna' (cfr. *schol. vet.* Ar. V. 1403). Ora, cagna, come in Semonide (fr. 7 W.²), indica sì la malvagità, ma è tradizionalmente un insulto connesso alla spudoratezza, tanto che Efesto così definisce Afrodite còlta in flagrante adulterio (cfr. *Od.* VIII 319). Tenuto conto di ciò, diviene significativa la seconda parte dell'*interpretamentum* esichiano, soprattutto se si intende ὀμιλεῖν con valore erotico, cui potrebbe far pensare il connotato ἀνδράσιν al posto di un più neutro ἀνθρώποις. Che vi sia, dietro a questo

lemma, anche una tradizione comica, dove le panettiere sono rappresentate come vecchie e lascive? Una simile maschera sarebbe stata presente in Eupoli, cui Aristofane allude nella Parabasi delle *Nuvole*. Qui il poeta comico accusa Eupoli di aver stravolto i *Cavalieri* nel *Maricante*⁴³: lo stravolgimento riguarderebbe l'aggiunta di una vecchia ubriaca intenta a fare una danza licenziosa, artificio comico che Aristofane con sdegno dichiara di rifuggire. Anche sulla base dei vv. 551 s.⁴⁴ (cfr. *scholia recentiora*), Tzetzes (*Nu.* 555, Cfr. *scholia anonyma recentiora* 555a) identifica la vecchia in questione con la madre di Iperbolo, aggiungendo che ella era una panettiera: se l'accusa che Eupoli doveva sottintendere era prettamente politica, volta a denunciare la condizione non aristocratica che caratterizzava i demagoghi da Cleone in poi, è pur vero che essa richiama i discutibili costumi della fornaia odissiaca e, forse, era congrua con una maschera comica più o meno tipizzata.

A proposito di vecchie licenziose, non sorprende che la *γραῦς* ricorra principalmente negli scoli alle *Ecclesiazuse* e al *Pluto*. Se i commenti antichi non forniscono notazioni di rilievo riguardo alla lunga scena che conclude il *Pluto* (vv. 959-1209), in cui la maschera della Vecchia è assoluta protagonista, alcuni scoli sono comunque di qualche interesse. È il caso dello *scholium recentius* al v. 1004, dove si spiega il doppio senso di *φακῆ*.

ἦδεταί φακῆ: εἰκότως παρεικάζει φακῆ τὴν γραῦν διὰ τε τὸ τοῦ ὀσπρίου χαῦνον· τοιαῦται γὰρ καὶ αἱ γῆρες· καὶ διὰ τὸ ἐσθίειν φακὴν τὰς γραῦς οὐκ ἐχούσας ὀδόντας.

Gode del passato di lenticchie: giustamente paragona la vecchia al passato di lenticchie, perché i legumi sono porosi: così, infatti, sono anche le vecchie. Del resto, le vecchie che non hanno i denti mangiano il passato di legumi.

(*Schol. rec. Ar. Pl.* 1004c)

Lo scolio paragona dunque la consistenza della lenticchia, porosa e molle, alle fattezze della Vecchia, che del resto sarà usa mangiare la passata di legumi, perché oramai sdentata. Il fatto che il Giovane non mangi più la passata di lenticchie come un tempo, quando la povertà lo costringeva a ingurgitare qualsiasi cosa – pure una Vecchia come amante! – allude chiaramente al rifiuto che il giovane ora oppone a unirsi alla sua amante, una volta venu-

43. Cfr. test. i. K.-A. e, inoltre, Storey 2011, 148-150.

44. *Ar. Nu.* 551 s. οὔτοι δ', ὡς ἅπαξ παρέδωκεν λαβὴν Ἰπέρβολος, / τοῦτον δειλαιον κολετρῶσ' αἰεὶ καὶ τὴν μητέρα.

to meno l'interesse economico. Dello stesso tono è il commento *vetus* al v. 1050, che nota come l'invocazione del giovane amante riottoso agli dèi *πρεσβυτικοί* sia legato all'età della Vecchia: questi dèi, infatti, devono essere testimoni delle rughe che solcano il viso della sua anziana amante⁴⁵!

Il passo che ha maggiormente attratto l'interesse dei commentatori antichi, però, è quello dei vv. 1204-1207, con cui il *Pluto* si chiude.

1205

Χρ. καὶ μὴν πολὺ τῶν ἄλλων χυτρῶν τάναντία
αὐται ποιούσι· ταῖς μὲν ἄλλαις γὰρ χύτραις
ἢ γραῦς ἔπεστ' ἀνωτάτω, ταύτης δὲ νῦν
τῆς γραδὸς ἐπιπολῆς ἔπεισιν αἱ χύτραι.

A queste pentole, in verità, succede proprio
il contrario che alle altre: le pentole ce l'hanno
sopra, la «vecchia»; ora, invece,
le pentole stanno sopra a questa vecchia.

(Ar. *Nu.* 1204-1207, trad. Cantarella)

Cremilo e la Vecchia si apprestano a compiere una cerimonia in onore del dio Pluto, con la Vecchia che deve camminare solennemente con delle pentole (*χύτραι*) sul capo. Cremilo commenta la scena, dicendo che tali pentole sono l'opposto del solito: la *γραῦς*, che qui assume il senso di «schiuma che si forma sulla superficie dei liquidi scaldati» (cfr. LSJ⁹ 359), si trova solitamente in alto, ma in questo caso le pentole sono sopra la *γραῦς*, che ha qui il valore di «vecchia». Gli *scholia vetera* al passo (1206abc) connettono tale schiuma alla zuppa di lenticchie del v. 1004 (cfr. *Suda* σ 428 A.), in particolare all'olio raggrumato che si forma in superficie, dopo la cottura. Da parte sua, Esichio connette tale spuma alla panna del latte⁴⁶, quando esso viene bollito (γ 907 L.), e non alla zuppa di legumi (cfr. ζ 223 L.): la ragione per cui tale fenomeno viene detto *γραῦς* è dovuto verosimilmente alla forma della

45. Ar. *Nu.* 1050 s. ὦ Ποντοπόσειδον καὶ θεοὶ πρεσβυτικοί, / ἐν τῷ προσώπῳ τῶν ρυτίδων ὅσας ἔχει: Cfr. *schol. vet.* Ar. *Pl.* 1050 ... ἐπεὶ γραῦς ἐστὶν αὐτή, διὰ τοῦτο καὶ ὁ νεανίσκος πρεσβυτέρους θεοὺς ἄμοσεν, ὡς τοῦ ἔρκου τούτου πρεσβυτικοῦ ὄντος.

46. Esichio (ε 5037 L.) per *γραῦς* col valore di «schiuma» o «pellicola» offre anche il sinonimo ἐπίπαγος.

pellicola schiumosa, che ricorda le rughe di un'anziana (cfr. *schol. rec.* 1206d e *schol. Nic. Al.* 91g), e al suo colore biancastro, che fa pensare – secondo lo *schol. rec.* 1206a – alla vecchiaia.

Se suscitava un qualche interesse la flessione di *γραῦς* (cfr. e.g. *Et. Gud.* 321 de Stefani, *EM* 240,28-31 Gaisford, Ps.-Zonar. γ 453 Tittman, *Epim. Hom.* γ 19 Dyck), l'erudizione antica sembra essere andata alla ricerca del senso etimologico di *γραῦς*. L'*Etymologicum Magnum* (239,23-28 Gaisford) fa derivare il termine dal verbo *γράφειν*, che significa «mangiare» o «raschiare»: la Vecchia, infatti, sarebbe corrosa dalle rughe. Un'altra possibile etimologia connetterebbe la *γραῦς* a *ῥαῦς*, dal verbo *ραῖω*, «fracassare, distruggere»: la Vecchia, in sostanza, sarebbe distrutta dal tempo. Una terza etimologia farebbe derivare *γραῦς* da *γράφεσθαι*, «essere inciso», per cui la Vecchia sarebbe incisa nel corpo a causa della vecchiaia: simile etimologia sembra adottata da Esichio (γ 901 L.), per il quale *γραῦς* deriverebbe dal fatto che la Vecchia rugosa ha il viso solcato da linee (*γραμμαι*), ossia da rughe (*ῥυτίδες*). L'*Etymologicum Gudianum* (321,7 ss. de Stefani), il *Magnum* (240,26-31 Gaisford) e gli *Epimerismi omerici* (γ 19 Dyck) riportano infine una derivazione di *γραῦς* da *ῥέω*, con aggiunta di *gamma* e mutamento di *epsilon* in *alpha*: un'anziana, in sostanza, sarebbe una donna che è «scorsa via». Gli etimi sono quindi in accordo con la tipizzazione della Vecchia che abbiamo visto, analizzando le maschere di Polluce: a differenza del *γέρων*, che è spesso l'eroe comico e non solo una figura caricaturale, la vecchiaia femminile viene in genere connotata in modo del tutto negativo in commedia, spesso con una innaturale licenziosità. In una figura non più in grado di generare – così, del resto, definiscono la *γραῦς* gli scolii a Licofrone (356)⁴⁷ – la licenziosità doveva apparire veramente dissonante per il pubblico della commedia: per l'uditorio, infatti, il ruolo sociale della donna era principalmente la maternità, legata a quella età fertile in cui le donne, almeno per i Greci, sono tutte *χαρίεσσαι*, ovvero graziose e atte a ricambiare l'ἔρωσ μάσχιλε. Persa tale facoltà, esse divengono irrimediabilmente deformi, soprattutto se ancora dèdite a quelle attività che sono conseguenza della *χάρις*.

[s. c.]

⁴⁷. *Schol. Lyc.* 356 τῆς μισονύμφου· τοῦτο δῆλον ὅτι ἡ τιμῶσα παρθενίαν τὰς νυμφευθείσας μισεῖ· διαφέρει δὲ παρθένος ἢ καὶ κόρη καὶ νεάνις λεγομένη πρὸς νύμφην, γυναῖκα καὶ γραῦν· παρθένος μὲν γὰρ ἔστιν ἢ μὴ γευσαμένη συνουσίας ἀνδρῶν, νύμφη δὲ ἢ νεωστὶ συζευχθεῖσα, μήπω δὲ τετοκυῖα, γυνὴ δὲ ἢ γονῆς δεκτικὴ καὶ τίκτουσα, γραῦς δὲ ἢ διαφθαρεῖσα τοῦ τίκτειν.

La Vecchia nelle traduzioni e nelle messinscene contemporanee

Mezzane e torbide tentatrici: nella storia del teatro comico le vecchie appaiono spesso caratterizzate da immoralità e perversione. Nel *Pluto* e in *Donne al Parlamento* di Aristofane la decadenza morale dei personaggi senili trova un correlativo oggettivo nella degradazione del corpo (Vedi sezione a); le due commedie – che lasciano alla tradizione una galleria di vecchiette tanto raggrinzite quanto accese di desiderio – costituiscono un vero e proprio laboratorio per la creazione di una maschera e di un immaginario di particolare fortuna.

Il testo aristofaneo indugia su alcuni dettagli caratterizzanti dell'aspetto delle donne, esasperandone la natura grottesca; non sorprende dunque che tanto le traduzioni e gli adattamenti, quanto le trasposizioni performative contemporanee si concentrino per lo più su questo aspetto.

La traduzione e gli adattamenti

Il linguaggio comico, è cosa nota, permette liceità e rovesciamenti che sarebbero inaccettabili al di fuori di quella cornice⁴⁸. La vecchiaia, meritevole nella cultura greca di particolare riguardo⁴⁹, diviene invece oggetto di crudele scherno proprio nei suoi aspetti di debolezza e fragilità.

Nella vasta gamma di insulti rivolti in *Donne al Parlamento* e *Pluto* al personaggio della vecchia, un ruolo particolarmente significativo riveste l'aggettivo denigratorio *σαπρὰ*, connesso al verbo *σήπω* (“marcire”, “imputridire”): un'immagine di decomposizione volta a suscitare repulsione nello spettatore. In *Donne al Parlamento* è un giovane ragazzo (al v. 884 e subito dopo, al v. 926) a rivolgersi così alla vecchia; tra le traduzioni che marcano la dimensione dell'insulto spiccano “vecchia fracida” (Cantarella 1972), “rottame” (Del Corno 1989), “mummia” (Marzullo), “maledetta vecchiacca” (Paduano), “carogna” (Capra 2010).

Lo stesso aggettivo si trova nel *Pluto* (v. 1084) ma riferito per estensione alla feccia del vino (*τρύξις*), trasparente metafora dello stato fisico della vecchia: Cantarella opta in que-

⁴⁸. Su questi aspetti si veda la trattazione estesa di C. Platter, *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

⁴⁹. Si veda l'ampia ricognizione in S. Bertman (ed), *The conflict of Generations in Ancient Greece and Rome*, Amsterdam: B. R. Grüner, 1976.

sto caso per “rancida”, Marzullo, Torchio (2001) e Paduano (2001) scelgono invece “marcia”. A tali poco lusinghiere apostrofi si affiancano epiteti quasi affettivi, utilizzati per ottenere un antifrastico effetto ironico: ricorre per esempio *γράδιον* (Eccl. 949; 1000) o ancora *μαῖα* (Eccl. 915) che vengono tradotti con i bonari appellativi “vecchietta” (Cantarella 1972), “nonnetta” (Del Corno 1989) o “nonnina” (Capra 2010). Marzullo marca invece l’antifrasi, scegliendo di tenere viva la dimensione dell’insulto anche nell’apostrofe vezzeggiativo (“accidente di una vecchia”, v. 949, “brutta vecchia”, al v. 1000).

Anche nelle riscritture, i toni non restano più pacati: Ricci/Forte, nella loro versione in romanesco del *Pluto* (2008), enfatizzano con un’immagine tessile l’onnipresente tema delle rughe (v.1050): “E tutte queste cresphe in faccia? Er plissé quest’anno non va de moda!”.

Nella performance...

Il protagonista comico in Aristofane è quasi sempre vecchio, connotato talvolta da qualche affaticamento fisico (Cfr., per esempio, *Rane* 127-8) ma sempre dotato di dinamicità, intraprendenza, ingegnosità. Non di rado, chi fruisce la commedia soltanto attraverso la lettura apprende solo in un secondo momento l’età del protagonista, o è indotto a dimenticarla: il dato anagrafico viene ricordato solo talvolta, a commedia avanzata (per esempio Pisetero viene qualificato come vecchio solo al v. 255 di *Uccelli*, e la vecchiaia di Trigeo viene menzionata solo al v. 856 di *Pace*)

Anche nelle rappresentazioni, il protagonista è spesso un attore energico, vitale, che non porta i segni dell’invecchiamento nella sua postura scenica: Federico Tiezzi, Massimiliano Speziani, Mauro Avogadro sono solo alcuni dei molti energici primi attori che hanno interpretato il ruolo di vecchia senza specifiche connotazioni in senso anagrafico (rispettivamente in Tiezzi 2007, Latella 2009, Torre 2012).

Talvolta, invece, la vecchiaia è caratterizzata in modo sensibilmente più forte, e acquisisce una specifica funzione drammaturgica: è il caso della figura comica della *γραιῦς* per come appare in *Donne al Parlamento* e nel *Pluto*. In questo caso attori e registi non mancano di sottolineare i segni del tempo: sul palco compaiono corpi curvi, maschere segnate dalle rughe, voci arrochite.

Il senso del ridicolo è dato, in questo caso, dal contrasto tra lo stato fisico e la pulsione alla seduzione che le donne manifestano⁵⁰: il trucco e il vestiario (vedi sezione a), di consueto legati alla femminilità e al fascino, diventano in questo caso segni di indesiderabilità sessuale.

In *Donne al Parlamento* il carattere grottesco della maschera della vecchia (cerone bianco, v. 878; belletto rosso, v. 929) viene enfatizzato, all'ingresso della seconda e della terza vecchia, da un irresistibile climax di deformità: in un crudele e inquietante gioco di specchi, l'immagine si moltiplica e peggiora ad ogni nuova apparizione.

L'amplificazione graduale della bruttezza è qui funzionale a mettere in luce il carattere paradossale della nuova legge (Paduano 2002, p. 102), ma è anche un sicuro effetto teatrale; e i registi non mancano di esplorarne il potenziale comico. Nel suo allestimento, Serena Sinigaglia (Sinigaglia 2007/2008) punta sugli oggetti di scena e sui costumi (a cura di Federica Ponissi): la prima vecchia è caratterizzata da un abito nero, voce roca, e una postura forzatamente seduta; la seconda cammina appoggiata a un deambulatore, e presenta sugli abiti neri ragnatele e polvere (ma appare non meno determinata a raggiungere il giovane); la terza avanza veloce su una sedia a rotelle.

Anche nella messa in scena di Vincenzo Pirotta (2013) l'*escalation* viene affidata all'abbigliamento e alla cosmesi, in una voluta ostentazione di cattivo gusto: la prima vecchia indossa un vistoso copricapo, un ingombrante pellicciotto, e ha il volto nascosto da uno spesso cerone bianco (lo ψιμύθιον del 878); la seconda è avvolta in un vestito interamente nero, a evocare una vedovanza; i lineamenti della terza sono alterati da una grottesca maschera di trucco e da gigantesche sopracciglia.

Anche nel *Pluto* i medesimi dettagli estetici (capelli bianchi, v. 1043; rughe, vv. 1050-1, assenza di denti, vv. 1057-9; belletto, v. 1064) paiono altrettanto funzionali: la donna, alla quale viene attribuita un'età iperbolica di tredicimila anni (v. 1050), si comporta invece come una giovane e ingenua innamorata.

Questo aspetto è felicemente resto nell'allestimento diretto da Popolizio (2008): l'attrice indossa una maschera grottesca che mette in forte risalto le rughe e la bocca sdentata.

⁵⁰. Cfr. Henderson 1975, p. 106 e A. Capra - M. Giovannelli, "Prince of Painters" the Grimacing Mask of Power and Seduction in Aristophanes' *Assemblywomen* in S. Knippschild - M. G. Morcillo (edd.), *Seduction and Power: Antiquity in the Visual and Performing Arts*, London- New York, 2013, pp. 95-108.

ta, e porta in mano un vassoio di pasticcini, dono destinato a Cremilo per ottenerne l'aiuto. L'inadeguatezza del piccolo presente, del tutto vano di fronte all'impossibilità di raggiungere il proprio scopo (conquistare l'interesse del giovane amato) è volto ad accentuare i tratti patetici del personaggio.

In entrambe le commedie, all'aspetto ridicolo della vecchia viene accostato un comportamento fisico fortemente invasivo: le indicazioni sceniche di *Donne al Parlamento* e *Pluto* mostrano un vero e proprio attacco ai danni delle giovani prede. Nel primo caso, il ragazzo viene stratonato dalle tre vecchie (dai vv. 1083-1088, si susseguono avverbi di luogo con valore deittico δῆῦρο / δῆῦρὶ / δῆῦρο); nel secondo caso Aristofane utilizza la metafora dell'ostrica sullo scoglio, per indicare che la vecchia, vincitrice, si allontana attaccata al giovane (v. 1096). I suggerimenti del testo vengono seguiti in quasi tutti i casi: in Sinigaglia 2007/2008 le tre vecchie, imbizzarrite, tirano una corda in tre diverse direzioni, forzando il giovane a movimenti dolorosi e innaturali; in Pirrotta 2013 prendono al laccio il gigantesco fallo che appesantisce l'andatura del giovane; in Popolizio 2008 il giovane esce trascinando il peso della vecchia che si attacca alla sua giacca.

Anche in questo caso, Aristofane sembra giocare il suo effetto comico sull'antifresi e sull'opposizione grottesca tra età e comportamento: alla debolezza causata dal passare degli anni si contrappone qui un violento vigore fisico. Le attrici, che hanno caratterizzato i personaggi con posture ricurve, si rivelano qui pronte a un energico attacco.

... e nell'immaginario teatrale (e non solo)

L'ambigua associazione tra vecchiaia femminile e libido, esplorata nel laboratorio comico di Aristofane, si insinua nell'immaginario teatrale in modo pervasivo e duraturo. Non stupirà dunque scoprire che proprio la figura di una vecchia imbellettata, di matrice aristofanea,⁵¹ viene utilizzata da Pirandello nella sua nota riflessione sul "sentimento del contrario": "vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere.

⁵¹ Cfr. Capra 2010, p. 17.

Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere”⁵².

Il medesimo *topos* riemerge, del resto, a diverse altezze cronologiche e geografiche, dimostrandone la produttività. Si prenderanno qui in considerazione, *exempli gratia*, due opere messe recentemente in scena in Italia che sembrano reinterpretare in modo originale la maschera della vecchia. La prima è un’opera del primo cinquecento spagnolo, scelta da Luca Ronconi per una delle sue ultime regie⁵³: la tragicommedia *Celestina* di Fernando de Rojas⁵⁴.



Maria Paiato in *La Celestina laggiù vicini alla concertie in riva al fi me*, regia di Luca Ronconi (2014)

⁵². L. Pirandello, *L'umorismo*, Lanciano, R. Carabba Editore, 1908.

⁵³. L. Ronconi (regia di), *La celestina laggiù vicino alle concertie in riva al fiume*, adattamento di M. Garneau, traduzione di D. Verga, Piccolo Teatro, Milano, 2014.

⁵⁴. Per il carattere quotidiano del linguaggio, che avvicina l’opera all’orizzonte della commedia, cfr. M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artistica de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

La protagonista, a cui si deve il nome della piece, è una mezzana che ricorda le maschere del mimiambo e della commedia nuova (vedi sezione c, terzo paragrafo), ma anche le maliarde incantatrici che appaiono in Teocrito e nel romanzo (vedi sezione c, quarto paragrafo). A interpretare Celestina, nello spettacolo di Ronconi è Maria Paiato: il suo volto è truccato di bianco, le labbra sono vistosamente colorate dal rossetto, un'ampia tunica nera e una cuffia scura la rendono simile a una strega. Il personaggio diviene il centro dell'aria fosca e moralmente ambigua che segna l'intera rappresentazione: Paiato marca ogni avvicinamento ai giovani come una *avance* erotica, e il suo contatto con il soprannaturale viene rappresentato, coerentemente, come una vera e propria possessione sessuale.



Carmine Maringola e Salvatore D'Onofrio in *La scortecata* regia di Emma Dante (2017)

Segnate dal contrasto tra l'avanzare dell'età e il desiderio erotico sono anche le due vecchie sorelle ritratte da Giambattista Basile nella novella *La vecchia scorticata* contenuta ne *Lo cunto de li cunti* (1634)⁵⁵; la novella è stata di recente ripresa nella messa in scena e nell'adattamento di Emma Dante (2017).⁵⁶ Le due vecchie - “il riassunto delle disgrazie, il protocollo

⁵⁵. Sulle versioni teatrali dei racconti di Basile, cfr. A. Albanese, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Longo editore, Ravenna, 2012.

⁵⁶. E. Dante (regia di), *La scortecata*, adattamento di E. Dante, Festival dei Due Mondi, Spoleto, 2017.

delle deformità”⁵⁷ – sono descritte da Basile con una ben nota fisionomia: hanno “la fronte nrespata, la faccie gialloteca, le braccia arronchiate”.⁵⁸ Non le abbandona, anche in questo caso, il desiderio sessuale: per soddisfarlo, le due donne orchestrano un piano per raggirare il re del paese per passare una notte d’amore con lui. Con una complicata serie di escamotage, una delle sorelle ottiene un *rendez vous* notturno al buio, in modo da mantenere il suo aspetto celato: la preparazione all’appuntamento prevede una lunga operazione di distensione delle pelli rugose che vengono raggruppate e legate sulla schiena con un nodo. Nella messa in scena, Emma Dante ben interpreta le istanze sopra analizzate: l’andamento curvo e affaticato delle vecchie⁵⁹ scompare del tutto nel momento dell’energico e vigoroso incontro erotico (proprio come, in Aristofane, le vecchie si rivelano capaci di incredibile forza nel momento dell’attacco alla giovane preda).



L’effetto grottesco causato da una postura impropria rispetto all’età è stato sfruttato di recente dalla satira politica: la rivista “Charlie Ebdò”, per colpire il presidente francese Macron, ha dedicato una discussa copertina (maggio 2017) alla differenza di età tra il presidente e la moglie Brigitte. La donna è ritratta con il volto rugoso e una voluminosa gravidanza: una condizione impossibile (“miracle”, indica il titolo), in relazione all’età. Gli strumenti indelicati della satira non sono molto cambiati dai tempi di Aristofane.

[M.G.]

57. Il passo è tratto dal copione teatrale di Emma Dante, che rielabora di poco il dettato di Basile.

58. La descrizione si trova proprio in incipit della novella, collocata come decimo intrattenimento della prima giornata.

59. Nello spettacolo, i due attori sono Carmine Maringola e Salvatore D’Onofrio.

Bibliografia

Andrews, N.E. (1996), *Narrative and Allusion in Theocritus, Idyll 2*, in M.A. Harder, R.F. Regtuit, *Theocritus*, Groningen : Forsten, 21-53.

Arnott, W.G. (1996) *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge: Cambridge University Press

Aubreton, R. (1972), *Anthologie grecque. Livre XII*. Texte établi et traduit par Robert Aubreton, Paris : Les Belles Lettres.

Beta, S. (2004), *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane: parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma : Accademia nazionale dei Lincei.

Id. (2006), *Vino e poesia. Centocinquanta epigrammi greci sul vino*, Milano : La vita felice.

Bieber, M. (1961) *The History of the Greek and Roman Theater*, London : Oxford University Press

Bonanno, M.G. (1973) *Osservazioni sul tema della 'giusta' reciprocità amorosa da Saffo ai comici*, QUCC, 110-120

Brea, L.B. (2001) *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma: L'Erma di Bretschneider

Bremmer, J.N. (2008), *La donna anziana: libertà e indipendenza*, in G. Arrigoni (a cura di), *Le donne in Grecia*, Roma-Bari : Laterza, 275-298.

Burton, J.B. (1995), *Theocritus's Urban Mimes. Mobility, Gender and Patronage*, Berkeley : University of California Press.

Csapo, E. (2014), *Performing comedy in the fifth through early third centuries*, in M. Fontaine & A. C. Scafuro [edd.], *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy* Oxford : Oxford University Press, 50-69

Davidson, J. (2000) *Gnesippus Pagniagraphos: The Comic Poets and the Erotic Mime*,

- in D. Harvey & J Wilkins [edd.] *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, 41-64
- De Sanctis, D. (2018a), *Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*, Pisa-Roma : Serra Editore.
- De Sanctis, D. (2018b), *Socrate e le lacrime dei φίλοι. Emozioni e catarsi nel Fedone*, in G. Cornelli, T.M. Robinson, F. Bravo (edd.), *Plato's Phaedo. Selected Papers from the Eleventh Symposium Platonicum*, Baden Baden : Academia Verlag, 118-123.
- Di Gregorio, L. (1997), *Eronda. Mimiambi (I-IV)*, Milano : Vita e pensiero.
- Esposito, E. (2001), *Allusività epica e ispirazione giambica in Herond. 1 e 8*, *Eikasmós* 12, 141-159.
- Henderson, J. (1991) *The Maculate Muse*, New York-Oxford: Oxford University Press
- Hordern, J.H (2003) *Gnesippus and the Rivals of Aristophanes*, *CQ* 53 (2), 608-613.
- Hordern, J.H. (2004), *Sophron's Mimes. Text, Translation and Commentary*, Oxford : Oxford University Press.
- Mastromarco, G. (1979), *Il pubblico di Eronda*, Padova : Antenore.
- Mastromarco, G. (1991), *Il mimo greco letterario*, *Dioniso* 61, 169-192.
- Mastromarco, G. (2006), *Aristofane. Commedie*. Volume II (a cura di Giuseppe Mastromarco e Piero Totaro), Torino : UTET.
- Montiglio, S. (2000), *Silence in the Land of Logos*, Princeton : Princeton University Press.
- Nesselrath, H-G. (1990) *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York: De Gruyter.

Oeri, H.G (1948), *Der Typ der Komischen Alten in der griechischen Komödie seine Nachwirkungen und seine Herkunft*, Basel: Benno Schwabe & Co.

Olson, S.D. (2016) *Eupolis. Heilotes-Chrysou genos (fr. 147-325). Translation and Commentary*, Heidelberg: Verlag Antike.

Paduano, G. (2001) *Introduzione e note*, in Aristofane, *Pluto*, Milano: BUR.

Pellegrino, M. (2015) *Aristofane. Frammenti*, Lecce: Pensa Multimedia.

Regali, M. (2016) *La Povertà nella commedia*, in S. Caciagli, A. Capra, M. Giovannelli, M. Regali, *Penia da Aristofane alla scena contemporanea. La forza drammatica di un personaggio anti-comico*, Lessico del comico 1, 79-84.

Rowe, Ch. (1993), *Plato's Symposium*, Warminster : Aris & Phillips.

Sonnino, M. (1997), *Una presunta scena di morte nel Maricante di Eupoli (fr. 209 K.-A.)*, *Eikasmos* 8, 43-60.

Sommerstein, A. (2001), *The Comedies of Aristophanes: vol 11. Wealth*, Warminster: Aris & Phillips.

Stama, F. (2014), *Frinico. Introduzione, traduzione e commento*. Heidelberg: Verlag Antike.

Storey, I.C. (2011) *Fragments of Old Comedy*, I-III, Cambridge (MA)-London: Harvard University Press.

Traill, A. (2008), *Women and the Comic Plot in Menander*, Cambridge: Cambridge University Press

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

Totaro, P. (2013), *Lo scambio di dolci tra la Vecchia e il Giovane nel Pluto di Aristofane (vv. 995-1000)*, in Davide Susanetti, Nuala Distilo (edd.), *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi*, Roma : Carocci, pp. 117-127.

Watson, L.C. (2003), *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford: Oxford University Press.

Webster, T.B.L. (1978) *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, London: Bulletin of Institute of Classical Studies, Supplement 39 [terza edizione curata da J.R. Green].

Webster, T.B.L. (1995) *Monuments Illustrating New Comedy*, London : Institute of Classical Studies [terza edizione curata da J.R. Green e A. Seeberg].

Teatrografia

Pirrotta, V. (2013), *Le donne al Parlamento*, traduzione di A. Capra, INDA, Siracusa.

Popolizio, M. (2008) *Pluto*, riscrittura di G. Forti e S. Ricci, Teatro Tor Bella Monaca, Roma.

Sinigaglia, S. (2007/2008), *Donne al Parlamento*, traduzione e adattamento a cura di L. Curino, Piccolo Teatro, Milano.