

**Università
Ca' Foscari
Venezia**

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di Ricerca
in Italianistica e Filologia classico-medievale
Ciclo: XXVIII
Anno di discussione: 2017**

Ricerche sulla parodia in Aristofane

Settore Scientifico Disciplinare di afferenza: L-FIL-LET/02

Tesi di Dottorato di Pietro De Sario, matricola 955975

Coordinatore del Dottorato:

Prof. Tiziano Zanato

Tutore del Dottorando:

Prof. Alberto Camerotto

INDICE

p. 5	PREMESSA
7	I.
	L'ARTE ALLUSIVA
7	1. La prassi intertestuale dell'allusione: alcuni casi esemplari di riuso della parola omerica
14	2. Allusività parodica
15	3. La parodia: una definizione minima
17	4. L'interlocutore 'necessario'
18	5. Ipponatte 'parodico' e la <i>detorsio Homeri</i> : il ghiottone Eurimedontiade (fr. 126 Degani)
25	II.
	COMMEDIA E PARODIA
25	1. La parodia e il 'comico'
26	2. La parodia e il 'carnevale'
28	3. La parodia e i suoi fruitori: il pubblico di Aristofane
31	4. Parola e scena nella commedia (e nella parodia) aristofanea
33	5. Aristofane e la parodia
35	III.
	ARISTOFANE E LA PARODIA DEGLI STORICI
35	1. La circolazione dell'opera di Erodoto nell'Atene del V secolo e il pubblico di Aristofane
36	2. Aristofane 'para-erodoteo'

p. 43	IV.
	ARISTOFANE E LA PARATRAGODIA
43	1. Popolarità del teatro tragico nell'Atene del V secolo
45	2. <i>Aprosdoketon</i> e parodia: un caso esemplare di paratragodia aristofanea di Eschilo (<i>Vespe</i> 1085-1088)
51	3. La parodia come 'comicità di degradazione': l' <i>incipit</i> delle <i>Ecclesiazuse</i>
60	4. Aristofane e Euripide: la (para) <i>Elena</i> nelle <i>Tesmofoiazuse</i>
81	V.
	ARISTOFANE E L'ORATORIA POLITICA ATENIESE DEL V SECOLO
81	1. L'occasione assembleare: oralità e popolarità dell'oratoria politica
83	2. L'oratoria politica sulla scena comica ateniese: la demegoria di Prassagora (Aristoph. <i>Ec.</i> 171-240)
94	VI.
	ARISTOFANE (PARA)OMERICO
94	1. Omero nell'Atene del V secolo: tra fruizione 'diretta' e circolazione 'indiretta'
96	2. La <i>detorsio Homeri</i> : parole e situazioni omeriche sulla scena comica aristofanea
106	VII.
	ARISTOFANE E LA LIRICA ARCAICA
106	1. Parodia per un' <i>élite</i> ?
107	2. Aristofane 'saffico'
115	3. Altre 'presenze' in Aristofane: Archiloco, Solone, Alceo, Pindaro
124	CONCLUSIONI
127	RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ricerche sulla parodia in Aristofane

Il genere umano non si è accontentato di godere della comicità quando l'ha incontrata nel corso della propria esperienza; ha anche cercato di provocarla intenzionalmente, e possiamo apprendere di più sulla natura della comicità se studiamo i mezzi che servono per rendere comiche le cose.

S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*
(trad. P. L. Segre)

PREMESSA

Agli albori della parodia letteraria, negli ultimi decenni del VI secolo a. C., la *detorsio* della poesia di Omero è opera del giambografo Ipponatte di Efeso, considerato, non a torto, l'*inventore* (εὐρητής) della forma parodica. Egli per primo riprende, contamina e, nello stesso tempo, stravolge buffamente motivi, espressioni, stilemi propri dell'*epos*: la beffarda distorsione ipponattea del testo-modello omerico comporta, come è ovvio, il rovesciamento dei significati e dei valori ad esso associati.

Un secolo dopo il poeta di Efeso, la parodia diviene uno degli elementi caratteristici della poetica del più prestigioso commediografo greco, Aristofane, la cui irriverente *verve* parodica si rivela, per così dire, 'trans-generica': nei suoi drammi la ripresa, con contestuale *detorsio in comicum*, di un modello serio può investire testi afferenti a vari generi della letteratura greca, dall'*epica* omerica alla lirica arcaica, dalla storiografia all'*oratoria* politica attica, alla tragedia. Non solo: tutto, in Aristofane, può essere oggetto di parodia; gli usi e i costumi, le prassi legali, i modi di dire, persino le invocazioni agli dèi.

Questo studio, che nasce da una lunga consuetudine con i problemi della commedia aristofanea, si propone di indagare forme e contenuti della parodia nella produzione superstite del più autorevole esponente dell'*archaia*; ma, dal momento che il multiforme e imprevedibile ingegno del commediografo assume molteplici direzioni, i 'casi' da me trascelti e analizzati, lungi dall'aver pretese di esaustiva rappresentatività del fenomeno parodico in Aristofane, andranno intesi come semplici 'indizi', e, parallelamente, rispondendo a una personale esigenza di concretezza, essi saranno testimoni di uno studio 'empirico'.

Nell'Atene del V secolo a. C. le commedie, al pari delle tragedie, erano composte per essere rappresentate in un luogo ben determinato (il teatro), e la loro messinscena era parte essenziale delle feste in onore di Dioniso. *Testi-per-la-scena*, dunque. E, dal punto di vista semiotico, un testo drammatico (antico o moderno) non può essere

considerato e analizzato come qualsiasi altro testo letterario *tout court*: il genere teatrale è *pluridimensionale*, e non si esaurisce nella parola.

L'esegesi dei giochi parodici aristofanei dovrà pertanto tenere conto della concreta situazione in cui il 'testo' comico si trovava ad agire, e, per quanto possibile, degli altri 'segni' che, in occasione della *performance* teatrale, sollecitavano — simultaneamente alla parola — l'*udito* e la *vista* dello spettatore: si tratterà, insomma, di 'restaurare' ogni volta l'intima relazione tra piano testuale e piano scenico, tra testo e rappresentazione; un restauro sempre problematico, talvolta impossibile.

Inoltre, nell'Atene di Aristofane, il teatro di Dioniso era frequentato da migliaia di spettatori di differente estrazione sociale e culturale. Si impone quindi l'esigenza, dinanzi a ciascuno dei giochi parodici esperiti dal commediografo, di chiedersi quanti, fra gli spettatori, potessero cogliere e decodificare l'allusione: scopriremo che la fruizione delle parodie avveniva, verosimilmente, a diversi livelli, corrispondenti ai livelli di competenza non omogenei dei destinatari; e che Aristofane, consapevole egli stesso della struttura composita del suo pubblico, destinava scientemente alcune allusioni parodiche, non facilmente decodificabili, a un piccolo gruppo di spettatori, all'*élite* dei σοφοί.

Certo è che la parodia, come qualsiasi altra forma di 'arte allusiva', deve poter contare sulla complicità del pubblico: essa non è che in potenza; è una provocazione che attende di essere smascherata, accolta, compresa. Il riso del pubblico sancirà la sua piena 'attualizzazione'.

I.

L'ARTE ALLUSIVA

1. *La prassi intertestuale dell'allusione: alcuni casi esemplari di riuso della parola omerica*

In un noto articolo del 1942, intitolato *Arte allusiva*¹, il filologo Giorgio Pasquali chiariva, magistralmente, la differenza fra reminiscenze, imitazioni e allusioni (o evocazioni). Diversamente dalle imitazioni e dalle allusioni, le reminiscenze sono talora involontarie: può accadere infatti che un certo modello letterario sia talmente 'presente' nella cultura di un poeta da indurlo al riecheggiamento inconsapevole. Le imitazioni e le allusioni sono, invece, sempre — sia le une che le altre — intenzionali; e tuttavia divergono le une dalle altre su un punto, senz'altro cruciale: la disposizione nei confronti del destinatario. Se, infatti, colui che imita non necessariamente desidera che l'imitazione venga colta dal pubblico, non altrettanto si può dire del poeta che allude. È del tutto evidente che, perché il gioco allusivo funzioni (produca, cioè, l'effetto voluto), è necessario che il pubblico abbia ben presente e sia, dunque, in grado di riconoscere il modello letterario al quale l'autore fa riferimento: l'allusione, per sua stessa natura, mira, sempre e necessariamente, ad essere recepita, decodificata, 'smascherata'. Ne consegue che l'allusione è di per sé elitaria: essa — la parola allusiva — non è fruibile da parte di chi non sia capace di riconoscerne il modello. C'è però allusione e allusione. È appena il caso di rimarcare che il 'grado di letterarietà' del testo poetico varia in relazione alla sua destinazione: come ha acutamente osservato Giuseppe Mastromarco, «quando un testo letterario è destinato alla fruizione

¹ Pasquali 1942 (ora in Pasquali 1994, 2, 275-282).

di un pubblico ampio ed eterogeneo (ed è questo il caso di quasi tutta la letteratura ateniese del V secolo), l'autore, se vuole che il suo messaggio sia recepito dalla totalità (ovvero dalla maggioranza) del pubblico, non potrà prescindere da quella che è la memoria letteraria comune alla totalità (ovvero alla maggioranza) del pubblico»². In altre parole, il poeta che pratica l'arte allusiva, qualora scriva per fruitori — siano essi ascoltatori, spettatori o lettori — di differente estrazione socio-culturale, ricorrerà senz'altro ad allusioni 'facili', cioè accessibili anche alla parte più umile e meno istruita del pubblico; qualora però egli, pur scrivendo per un pubblico eterogeneo, voglia, tuttavia, rivolgersi solo a una cerchia ristretta, alla parte cioè culturalmente più raffinata del suo pubblico, potrà allora escogitare ricercati giochi allusivi di difficile decodificazione, tessere sottili trame allusive, impenetrabili ai più.

L'arte allusiva si fonda, dunque, su una sorta di presupposto implicito: che tra il poeta e il suo pubblico — o, perlomeno, tra il poeta e una parte dei destinatari del messaggio poetico — esista una memoria letteraria comune; ché altrimenti le 'evocazioni' contenute nel testo poetico sarebbero destinate al fallimento. In definitiva, il pubblico, con la sua cultura letteraria, il suo bagaglio mnemonico, le sue competenze e capacità esegetiche, non è semplicemente 'fruitore' dell'allusione, ma è anche, al tempo stesso, 'complice' del gioco allusivo (e dunque, in ultima analisi, corresponsabile della sua riuscita).

Ora, muovendo da queste premesse, possiamo trarre una logica conclusione: l'allusione è, sostanzialmente (e necessariamente), *relazione*. Ogni parola allusiva è, infatti, fisiologicamente coinvolta in una doppia relazione, secondo due diverse direzioni: verticalmente, essa 'dialoga' con la parola altrui, con la parola letteraria precedente; in senso orizzontale, invece, comunica con il suo fruitore-decodificatore (il destinatario), dal quale pretende che, per così dire, stia al gioco.

Dunque, l'allusione è innanzitutto *memoria*, cioè relazione (verticale) con una parola poetica 'altra' (e precedente). Ma come funziona il meccanismo della memoria allusiva? Come agisce la parola allusiva nei confronti dell'altra parola letteraria? Certo, per avere una percezione concreta del fenomeno allusivo, è necessario seguire il procedimento 'empirico' dell'*observatio*. E tuttavia desidero qui anticipare quello che, poi, dimostrerò (filologicamente) con i testi: l'allusione prevede sempre uno 'scarto',

² Mastromarco 1994, 142.

una ‘deviazione’ rispetto all’ipotesto³. Essa non è mai una semplice, passiva, *imitatio*, ma si configura come un tentativo di superamento — o, se si vuole, di ‘risemantizzazione’ — del modello evocato.

Talvolta l’allusione consiste nella ripresa *puntuale* di un verso o di un’espressione del modello. Particolarmente istruttivi sono, in tal senso, due versi di un noto frammento di Saffo (94.7-8 Voigt): *χαίροισ’ ἔρχεο κάμεθεν / μέμναισ’, οἴσθα γὰρ ὥς <σ>ε πεδήπομεν* («Va’ e sii felice, e ricordati di me, dal momento che tu sai quanto ti avevamo a cuore»). Nell’ode saffica, alla quale questi due versi appartengono, viene rievocato il distacco di una delle fanciulle dal tiaso: ebbene, nel momento della separazione la poetessa rispondeva al pianto della ragazza con un *invito a ricordarla*. Il modello al quale Saffo fa qui riferimento è, indubbiamente, quello omerico; la poetessa di Lesbo, infatti, riprende due versi dell’*Odissea* nei quali, appunto, l’augurio di buona fortuna e l’*invito al ricordo* sono associati⁴: *χαίρε, ξεῖν’, ἴνα καί ποτ’ ἐὼν ἐν πατρίδι γαίῃ / μνήσῃ ἐμεῖ’, ὅτι μοι πρότῃ ζωάγοι’ ὀφέλλεις*⁵ («Addio, straniero, e fai in modo che, quando un giorno sarai nella tua terra patria, tu possa ricordarti di me, perché a me per prima devi la vita»). Sono gli *ἔπεα πτερόεντα* — le «parole alate» — che Nausicaa, prima di scomparire dal racconto, rivolge a Odisseo, che aveva sognato di sposare. In Saffo, com’è evidente, la ripresa del testo omerico è puntuale: già la poetessa di Lesbo, dunque, nel VII secolo a. C., pratica l’arte allusiva; e l’ipotesto, il modello al quale ella allude, è Omero, quell’Omero la cui poesia rappresenta, come si vedrà, una sorta di ‘modello privilegiato’, cui gli autori successivi fanno sovente (e volentieri) riferimento.

Si è detto che la prassi intertestuale dell’allusione non si risolve mai in una riproduzione passiva e, per così dire, servile dei modelli. Frequentissimo è, quindi, il ricorso al procedimento della *variatio in imitando*, che consiste nella ripresa e nella contestuale ‘variazione’ di un modello.

³ Per il termine *ipotesto* (e per il simmetrico *ipertesto*) si veda la definizione di *ipertestualità* in Genette 1997, 7-8: «Designo con questo termine ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento. [...] Per esprimerla altrimenti, stabiliamo una nozione generale di testo di secondo grado [...] o testo derivato da un altro testo preesistente». Vd. anche (sempre in Genette 1997) il prezioso «*Post-scriptum*» del 13 aprile 1983 (p. 487): qui Genette, approfittando di una ristampa del suo libro del 1982, indica l’*ipogramma* di Saussure quale modello del termine *ipotesto*.

⁴ Analoghe formulazioni del motivo dell’addio, legato a quello dell’invito al ricordo, saranno presenti anche nella commedia: cfr., p. es., Aristoph. *Pax* 719 *χαίρων ἄπιθι καὶ μέμνησό μου* («Va’ felice e ricordati di me»). Un’eco omerica ancora in Hor. *Carm.* 3.27.13-14 *sis licet felix, ubicumque mavis, / et memor nostri, Galatea, vivas*.

⁵ Hom. *Od.* 8.461-462.

Un caso esemplare di ripresa allusiva *cum variatione* del modello paradigmatico omerico è in Anacreonte (fr. 13.1-4 Gentili): σφαίρη δηῦτέ με πορφυρέη / βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως / νήνι ποικιλοσαμβάλω / συμπαίξειν προκαλείται («Di nuovo, colpendomi con una palla purpurea, Eros dalla chioma dorata mi spinge a giocare insieme con una fanciulla dai sandali variopinti»). Il personaggio parlante è il poeta stesso; il verbo συμπαίξειν («giocare insieme», v. 4) allude qui al *lusus* erotico⁶: il dio Eros invita — anzi ‘sfida’, provoca — il poeta al *lusus* amoroso con una fanciulla dai sandali variegati, colpendolo «con una palla purpurea» (σφαίρη ... πορφυρέη, v. 1). Orbene, il *motivo della palla* è già attestato, con una chiara connotazione amorosa⁷, in Omero, ai vv. 100 ss. del sesto canto dell’*Odissea*: Nausicaa e le ancelle «giocavano con la palla» (σφαίρη ... παίζον, v. 100). Segue, nel testo omerico, la similitudine Artemide-Nausicaa (οἴη δ’ Ἄρτεμις [v. 102] ... ὡς ἢ γ’ ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμῆς [v. 109]): come Artemide spicca, svetta su tutte le ninfe campestri, «così la vergine incontaminata eccelleva fra le sue ancelle». Poi, quando ormai Nausicaa «si apprestava a tornare a casa» (v. 110), la dea Atena ebbe un’idea, escogitò cioè «come Odisseo si potesse risvegliare e potesse vedere la fanciulla dagli occhi belli» (v. 113). E, in effetti, i versi successivi descrivono la sequenza di azioni che rende possibile il risveglio di Odisseo e il suo conseguente incontro con la figlia di Alcino: «La regina, quindi, lanciò la palla a un’ancella; mancò l’ancella, e scagliò (la palla) nel vortice d’acqua profondo, e quelle emisero un lungo grido. E si svegliò il divino Odisseo» (vv. 115-117). C’è dunque in Omero, come poi sarà in Anacreonte, il motivo della palla che segna l’inizio di una storia d’amore. Ma c’è di più: come nell’*Odissea* la palla — che, cadendo nel ruscello e provocando quindi il grido delle fanciulle, sveglia Odisseo — finisce nel vorticoso fiume per volontà della *dea* Atena, così in Anacreonte è *per volontà di un dio*, del dio Eros, che la palla colpisce il poeta, invitandolo a συμπαίξειν, ad amareggiare, cioè, con una ragazza. Che, dunque, Anacreonte abbia avuto presente il passo odissiaco nel quale si descrive l’incontro tra Nausicaa e Odisseo, naufrago nell’isola dei Feaci, è del tutto evidente. Ma è altrettanto evidente, credo, lo scarto, la deviazione rispetto al modello omerico. Anacreonte evoca, allusivamente, Omero e, contestualmente, varia il modello, introducendo quella nota di colore (πορφυρέη, v. 1) che, invece, è assente

⁶ Talvolta, in greco, anche il semplice παίζειν allude al *gioco erotico* (cfr., p. es., Alc. 147.1 Calame; Xen. *Symp.* 9.2). Per l’uso del verbo συμπαίξειν in Anacreonte si veda, inoltre, fr. 14.4 Gentili. Per l’invito a συμπαίξειν cfr. anche Theocr. 11.77 πολλαὶ συμπαίσοδεν με κόραι τὰν νύκτα κέλονται.

⁷ Che il gioco della palla potesse avere connotazione erotica è, inoltre, provato da alcune riprese alessandrine: si veda, in particolare, Meleag. *AP* 5.214.1 (dove Eros è appunto definito «giocatore di palla» [σφαιριστάν]).

nel testo evocato: la palla con cui il dio colpisce il poeta è... «purpurea»! Il gioco allusivo implica dunque, in questo caso esemplare, non la semplice, banale, riproduzione del modello, ma una *imitatio cum variatione*: il poeta si ricorda di un testo anteriore, lo imita, ma nella realizzazione mimetica si distacca dal testo-modello al quale, pure, necessariamente rinvia. È tuttavia interessante notare come la caratterizzazione cromatica della palla, introdotta da Anacreonte quale elemento di diversità rispetto al modello, sia altrove attestata in Omero e, per giunta, in un passo che appartiene allo stesso episodio dei Feaci (*Od.* 8.372-373a): οἱ δ' ἐπεὶ οὖν σφαίραν καλήν μετὰ χερσὶν ἔλοντο, / πορφυρέην⁸. Si può, dunque, ragionevolmente ritenere che Anacreonte si sia qui ricordato di entrambi i passi omerici e che abbia voluto alludere ad essi attraverso il raffinatissimo espediente della *contaminatio* (che abbia, cioè, voluto richiamare allusivamente i due passi fra di loro 'intrecciati'): dall'uno (*Od.* 6.100 ss.) egli riprende il motivo della palla che, per volere divino, dà inizio a una storia d'amore; dall'altro (*Od.* 8.372 s.) ricava l'aggettivo che gli consente di conferire vivacità cromatica alla palla con cui Eros — egli dice — lo colpisce, invitandolo al *lusus* amoroso.

Appare ora abbastanza chiaro, spero, come la *relazione allusiva* fra un testo letterario B e un testo anteriore A, quando sia stata percepita, renda pienamente intelligibile il senso di certe inflessioni semantico-stilistiche di B, altrimenti inintelligibili perché (apparentemente) 'ingiustificate': insomma, solo alla luce dell'altro (preesistente) testo letterario (A), nel testo allusivo (B) ogni figura, immagine o cadenza potrà essere giustificata e, quindi, compresa.

Un altro caso esemplare di arte allusiva è costituito, ancora, da un frammento anacreonteo (25 Gentili): μεγάλῳ δηῦτέ μ' Ἔρως ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς / πελέκει, χειμερὴ δ' ἔλουσεν ἐν χαράδρῃ («Di nuovo Eros mi colpì, come un fabbro, con una grande ascia, e mi immerse in un torrente invernale»). Il modello paradigmatico è, ancora una volta, quello omerico; più precisamente, l'*immagine del fabbro*, che tempra il ferro incandescente immergendolo nell'acqua fredda, viene sapientemente utilizzata da Omero nella *Kyklopeia* (la terribile avventura vissuta da Odisseo e dai suoi compagni nell'antro di Polifemo, narrata nel nono libro dell'*Odissea*) come paragone per l'accecamento del Ciclope (*Od.* 9.391-393a): ὡς δ' ὅτ' ἀνὴρ χαλκεὺς πέλεκυν μέγαν ἠὲ σκέπαρον / εἰν ὕδατι ψυχρῷ βάπτῃ μεγάλα ἰάχοντα / φαρμάσσων («E come quando un fabbro immerge nell'acqua fredda una grande scure ovvero

⁸ In questo passo dell'ottavo canto dell'*Odissea* sono Alio e Laodamante — figli di Alcinoos — che giocano con la palla, con una palla appunto «purpurea» (πορφυρέην, v. 373). Per il gioco della palla cfr. anche Hdt. 1.94.3 (sull'invenzione del gioco).

un'ascia, per temprarle, ed essa [*i. e.* l'ascia ovvero la scure] fortemente stride»). L'occhio di Polifemo, dunque, «friggeva» (σίζε, v. 394) — cioè crepitava, strideva, sibilava — come il ferro rovente che il fabbro temprava nell'acqua fredda. Ora, che l'immagine archetipica del fabbro omerico sia stata ripresa da Anacreonte per la rappresentazione di Eros è del tutto evidente: il dio, come un χαλκεύς, 'tempra' la sua vittima (il poeta), il cui cuore brucia d'amore, immergendola in un torrente invernale. C'è però, nel frammento anacreonteo, una significativa variazione rispetto al testo-modello: l'ascia, che il fabbro omerico temprava nell'acqua fredda, viene qui, in Anacreonte, utilizzata dal dio-χαλκεύς per *colpire* il poeta, il quale viene poi immerso, come ferro incandescente, nell'acqua gelida di un torrente invernale. Così, mentre il fabbro omerico temprava il ferro arroventato, il dio-fabbro anacreonteo, Eros, preferisce temprare la sua vittima... rovente d'amore.

In Anacreonte, dunque, il modello ripreso diventa una sorta di modello 'generativo', con il conseguente reimpiego di un'immagine omerica in un contesto diverso da quello epico: da un contesto (quello omerico) di tipo 'tecnico', e, per di più, legato a una scena particolarmente cruenta (quale è quella dell'accecamento del Ciclope), viene, per così dire, 'generato' un contesto del tutto differente, un contesto erotico, amoroso. Il poeta, com'è evidente, riprende il modello e lo adatta — lo 'piega' letteralmente — al suo contesto: questa arte allusiva consiste — si potrebbe dire — nel 'ricaricare' di significati nuovi l'ipotesto, o, se preferiamo, nel 'fecondare' il testo-modello, tramite effettiva trasfusione in un circuito di senso nuovo.

Si è detto che l'allusione è *memoria*. Essa però — come gli esempi considerati lasciano chiaramente intendere — non è mai pura, sterile, 'commemorazione': l'intertestualità allusiva ha la capacità specifica di trasfondere in un testo letterario B immagini, figure, espressioni, movenze, inflessioni provenienti da un testo anteriore A e, contestualmente, di fecondarle, sì che esse si arricchiscano, in B, di un senso *nuovo*, la cui intelligibilità dipenderà, naturalmente, dalla percezione della relazione fra i due testi (A e B).

Ne consegue che la parola allusiva ci impone una lettura non assoluta, una lettura, quindi, 'relazionale': una lettura, cioè, che non può (e non deve) prescindere dalla percezione del rapporto intertestuale. In altre parole, un testo che allude a un altro testo preesistente non è mai leggibile in sé: il suo significato — evidentemente non autonomo — potrà essere *pienamente* compreso solo a patto che ci si ricordi, appunto, dell'altro testo, del testo-modello, del testo di *primo grado* (o pre-testo). Questa condizione di 'leggibilità al secondo grado' della parola allusiva fa di essa una delle

principali, possibili, forme — la meno esplicita, secondo Gérard Genette⁹ — di *intertestualità*¹⁰.

Va altresì precisato, a questo proposito, che *ogni* testo letterario è in fisiologica relazione — più o meno manifesta — con altri testi: sicché la nozione di *intertestualità* è correlata alla nozione stessa di *testo*, essendo ogni testo un ‘mosaico’ di citazioni, più o meno esplicite, e di evocazioni di altri testi. L’approccio intertestuale (quello, cioè, della ‘lettura relazionale’) — che è poi l’approccio normalmente (e, aggiungerei, ‘istituzionalmente’) praticato dal ‘filologo’, di ieri e di oggi, ben avvezzo a non considerare mai il testo nella sua singolarità — appare, dunque, come l’unica via percorribile per chiunque voglia approdare a una comprensione esaustiva del testo letterario. Accostarsi a un testo (antico o moderno che sia) con la piena consapevolezza della sua non-autosufficienza — essere, quindi, programmaticamente inclini a leggere quel testo alla luce di altri testi — significa ridurre drasticamente il rischio di disperdere una parte rilevante del suo senso. E, particolarmente, la percezione dei rapporti intertestuali rappresenta il presupposto (ineludibile) della piena leggibilità di una poesia, quella greca, che, come abbiamo già osservato (e avremo ancora modo di osservare), è poesia colta, letterariamente consapevole.

D’altra parte, che la poesia (di tutti i tempi, e non solo quella greca) sia un prodotto dell’istinto, che essa abbia cioè la sua sorgente unicamente nell’anima del poeta, è, credo, una mera illusione: una composizione poetica — vale a dire l’elaborazione di un testo poetico — implica, inevitabilmente, la *memoria* di esperienze letterarie precedenti, senza che questo infici, o, semplicemente, scalfisca, l’originalità dell’atto creativo. In definitiva, nel tessuto composito della parola poetica, come nell’acqua di un fiume, sono riconoscibili, accanto al ‘sapore’ della roccia dalla quale essa sgorga, i ‘sapori’ dei terreni per i quali è passata¹¹.

⁹ Cito testualmente: «Nella sua forma più esplicita e più letterale si tratta della pratica tradizionale della *citazione* (con le virgolette, con o senza riferimento preciso); in forma meno esplicita e meno canonica, del *plagio* [...], che è un prestito non dichiarato ma ancora letterale; in forma ancora meno esplicita e meno letterale si tratta dell’*allusione*» (Genette 1997, 4).

¹⁰ Per il nome e il concetto di ‘intertestualità’ vd. Kristeva 1978, 119-143 (centrale, nella riflessione della saggista francese di origine bulgara, è l’idea che il testo non sia mai qualcosa di isolato: esso crea un gioco infinito di intertestualità). In maniera evidentemente ‘restrittiva’ — egli stesso, peraltro, lo sottolinea — Genette 1997, 4 definisce l’intertestualità «come una relazione di copresenza fra due o più testi, vale a dire [...] come la presenza effettiva di un testo in un altro».

¹¹ Richiamo qui l’immagine presente in Pasquali 1942, 185 (= Pasquali 1994, 2, 275): «La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata».

2. Allusività parodica

È forse ora il caso di stabilire, una volta per tutte, una nozione generale di *testo*, alla quale saranno correlate la nozione di *ipotesto* (o testo di *primo grado*) e quella, simmetrica, di *ipertesto* (o testo di *secondo grado*). Testo, ipotesto, ipertesto: sono termini che ricorreranno spesso nelle pagine di questo studio.

Che cos'è, dunque, un *testo*? Intendo con questo termine un insieme di enunciati — che può anche limitarsi a un solo enunciato — tematicamente coerente e dotato di una riconoscibile funzione comunicativa¹². Ne consegue che la misura (cioè l'estensione, la dimensione) di un testo è estremamente variabile: si va dal livello della microstruttura (la frase o, addirittura, il sintagma) al livello dell'opera intera (ad esempio, tutta l'*Iliade* o tutta l'*Odissea*). Potremo, pertanto, utilizzare il vocabolo 'testo' a proposito di una intera opera, ma potremo anche indicare con lo stesso termine una sezione (più o meno estesa) di un'opera, una frase, una proposizione, un insieme di parole (sintagma), persino una singola unità lessicale.

Omero, s'è detto, è l'ipotesto per eccellenza: nella cultura greca l'*Iliade* e l'*Odissea* possiedono, per la loro collocazione agli albori della letteratura, un valore fortemente paradigmatico. Ora, l'allusione, come abbiamo sufficientemente dimostrato attraverso l'esemplificazione concreta, è sempre una ripresa *cum variatione* di un'espressione, di un motivo o di un'immagine del modello. V'è sempre, insomma, uno scarto: l'ipertesto, il testo che allude, è nello stesso tempo vicino al testo-modello e distante da esso. E tuttavia, la parola allusiva, pur 'deviando' rispetto all'ipotesto, pur allontanandosi da esso, non procede mai in una direzione opposta a quella del testo evocato: essa è «parola che riusa la parola altrui conservandone pur relativamente il senso»¹³. Dunque, nella riscrittura allusiva, l'altra parola letteraria viene, certo, *relativizzata*, viene, per così dire, 'piegata' al nuovo contesto, ma non è mai completamente stravolta o rovesciata: il poeta che allude si attiene (pur *relativamente*) alla parola altrui.

C'è, però, una particolare forma (forse la più complessa) di arte allusiva che implica la *detorsio* del modello letterario ripreso: è la cosiddetta *allusività parodica*. La parola parodica 'stravolge', come avremo modo di chiarire, l'ipotesto e i significati ad esso associati: è «parola che introduce un significato opposto a quello della parola altrui»¹⁴.

¹² Ecco la definizione che ne fornisce Bertinetto 1981, 9: «un insieme di frasi (al limite, una sola frase) tematicamente coerente, dotato di funzione comunicativa riconoscibile». Cfr. anche la nozione di *testo* in Schmidt 1977.

¹³ Così Bonanno 1990, 15.

¹⁴ Così Bonanno 1990, 15.

3. La parodia: una definizione minima

Che cos'è la parodia¹⁵? Per quanto riguarda l'etimologia del termine παρωδία, due sono gli elementi significanti che concorrono alla sua formazione: la prima parte del composto è in evidente relazione con παρὰ; il secondo elemento, -ωδία, è agevolmente riconducibile al sostantivo ᾠδή, che designa il canto ovvero la composizione poetica¹⁶. Ora, c'è dissenso, tra gli studiosi, intorno al valore che *para* assume nel composto. In effetti, *para*, in composizione, può avere almeno due accezioni¹⁷:

- a) può indicare 'vicinanza' (e quindi 'conformità'): «lungo», «presso», «vicino, accanto a» (e, traslato, «a imitazione di», «secondo il modello di»);
- b) può esprimere un'idea di 'violazione' ovvero di 'contrapposizione': «in violazione di», «contro», «contrariamente a».

Come è ovvio, la polisemia di *para* ha dato origine a diverse ipotesi interpretative sul significato di παρωδία. Ecco le principali linee ermeneutiche emerse.

- a) Intendendo *para* nel senso di «vicino», «a imitazione di»¹⁸, già Henricus Stephanus, nella seconda metà del Cinquecento, suggeriva un'interpretazione di παρωδία quale canto *a imitazione di* un altro canto¹⁹. Per questa ipotesi interpretativa propende, sulle orme dello Stephanus, anche Egert Pöhlmann, il quale, nel suo memorabile studio del 1972, attribuisce a *para* appunto il significato di «neben, gemäß, nach dem Vorbild von»²⁰. Il testo 'parodico' sarebbe, dunque, un testo letterario di *secondo grado*, in quanto presuppone un testo-modello, e cioè un testo di *primo grado*.

¹⁵ La bibliografia in proposito è amplissima: meritano di essere ricordati almeno gli studi sulla parodia di Delepierre 1870, di Grellmann 1928, di Koller 1956, di Pöhlmann 1972, di Degani 1983 (= Degani 2004, 497-528) e di Beltrametti 1994.

¹⁶ Pöhlmann 1972, 149-150 mette opportunamente in evidenza l'estrazione *musicale* dei composti di ᾠδή (-ωδός, -ωδέω, -ωδία, -ωδή), e analizza, in particolare, il caso in tal senso istruttivo di προσωδία.

¹⁷ Per le diverse accezioni che *para* può assumere in composizione, cfr. *DELG*, s. v. πάρα, παρὰ (p. 856): «auprès de», «le long de», ma anche «contrairement à».

¹⁸ Questa accezione è, peraltro, ben attestata negli scolii ad Aristofane. Sull'impiego di παρὰ negli scolii aristofanei, vd. Pöhlmann 1972, 147 (e n. 22).

¹⁹ Cfr. *ThGl* 7, 560A, s. v. Παρωδέω: «Canticum vel carmen ad alterius imitationem compono. Sic autem compositum canticum vel carmen παρωδή et παρωδία appellatur». Ma tale interpretazione del termine era stata suggerita già da Quintiliano, nel ben noto passo in cui egli sostiene la provenienza della parola παρωδή dall'ambito musicale: *Inst.* 9.2.35 παρωδή, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusive etiam in versificationis ac sermonum imitatione servatur. Cfr. anche Quintil. *Inst.* 6.3.97 ficti notis versibus similes, quae παρωδία dicitur.

²⁰ Pöhlmann 1972, 148.

b) Nel 1956, Hermann Koller, nel suo noto articolo intitolato *Die Parodie*, rilevava nel prefisso *para-* la presenza della nozione di ‘violazione’, e riferiva il termine *παρωδία* all’ambito musicale: ‘parodia’ sarebbe stata, in origine, una violazione nell’ambito dell’*Aufführung*, un’infrazione nell’esecuzione musicale²¹. Trasferito dall’ambito della musica a quello letterario, il termine *παρωδία* indicherebbe, quindi, l’andare *contro* («gegen») un certo modello attraverso la sua *detorsio*.

A me pare che la spiegazione più convincente del termine *παρωδία* sia quella che, nei primi anni Ottanta del Novecento, è stata proposta da Enzo Degani, secondo il quale «entrambe le nozioni fondamentali espresse da *παρά* (‘vicino’ e ‘contro’) sembrano compresenti in *παρωδία*, senza che l’una escluda l’altra»²². Sulle tracce di Degani, possiamo dunque ragionevolmente definire la parodia come una forma letteraria di *secondo grado* che consiste nella ripresa ‘mimetica’ di un ben preciso modello e nel suo contestuale ‘stravolgimento’ a fini comici. In altre parole, il rapporto che intercorre tra il testo letterario parodiante e quello parodiato non è un rapporto di semplice, riverente, ossequiosa imitazione: il testo di *primo grado*, oggetto del gioco parodico, in virtù della cosiddetta *detorsio in comicum*, viene riusato e, contestualmente, deformato.

Nell’atto parodico coesistono, così, due azioni antitetiche, inconciliabili tra loro: la parodia ha la capacità (prodigiosa) di assumere contemporaneamente due direzioni che sembrerebbero incompatibili; ha la capacità di accostarsi a un determinato modello e di compiere, nello stesso tempo, un movimento di allontanamento, addirittura di opposizione, nei confronti di quel modello. Ne deriva una ‘ossimorica’ relazione, tra i due testi (parodiante e parodiato), di ‘dissonante affinità’. Ed è proprio nella sua natura, per così dire, ‘incipite’ che risiede la forza della parodia: il poeta che mette in atto il gioco parodico evoca un modello imitandolo, e, contestualmente, persegue l’eversione, assumendo una direzione inattesa, che sorprende (letteralmente spiazza) il pubblico.

²¹ Vd. Koller 1956, 18: «gegen die ᾠδή». Cfr. anche Degani 1983, 14-15 (= Degani 2004, 506-507).

²² Degani 1983, 16 (= Degani 2004, 508).

4. L'interlocutore 'necessario'

Si è detto che la parodia è una forma letteraria di *secondo grado*, in quanto presuppone, sempre e necessariamente, un modello letterario di *primo grado* (nei confronti del quale essa è irriverente, eversiva). Orbene, in quanto forma letteraria di secondo grado, la parodia «presuppone, da parte del fruitore (sia esso un lettore, un ascoltatore o uno spettatore), il riconoscimento (e, dunque, la conoscenza) del modello letterario parodiato (il testo di *primo grado*), riutilizzato, a fini comici, nel testo letterario di *secondo grado*»²³. Il gioco parodico si configura, infatti, come una proposta/provocazione, lanciata dall'autore (o emittente), che attende la *necessaria* risposta/reazione del pubblico, fruitore e, al tempo stesso, complice dell'evento parodico²⁴. E, dal momento che la parodia non è fruibile da parte di chi non sia in grado di riconoscere il modello ripreso e comicamente stravolto, è del tutto evidente che l'allusività parodica *deve* operare — perché altrimenti sarebbe destinata al fallimento — in una situazione concreta in cui possa contare sulla complicità del destinatario del messaggio poetico: il fruitore del testo parodico, la cui 'competenza' è requisito indispensabile per la riuscita del *Witz*, non è un semplice consumatore di un prodotto letterario, bensì un destinatario-*interlocutore*, un necessario *Mitspieler*, un 'compagno di gioco', cui spetta l'atto conclusivo — o, se si vuole, decisivo — dell'agnizione, del disvelamento dell'allusione parodica, l'atto cioè di smascherare l'intenzione autoriale.

In definitiva, la parodia non è in se stessa compiuta. Essa non è che *in potenza*: una proposta — per così dire, uno 'stimolo' — che può trovare la sua compiutezza, la sua piena *attualizzazione*, solo in una fruizione attiva, non immobile. Dal momento che la parodia mira, per sua stessa natura, ad essere smascherata, la cooperazione del pubblico è condizione necessaria perché l'allusione parodica produca l'effetto desiderato, e, naturalmente, il successo del *Witz* dipenderà dalla 'competenza' di quel pubblico, vale a dire dal *background* culturale di cui i fruitori della parodia

²³ Così Mastromarco 1998, 10.

²⁴ Per tale nozione di 'fruitore-complice' cfr. Bonanno 1990, 13 e 25-26.

dispongono, dal loro livello di conoscenza del testo parodiato, e, infine, dalle loro capacità esegetiche²⁵.

5. *Ipponatte 'parodico' e la detorsio Homeri: il ghiottone Eurimedontiade (fr. 126 Degani)*

Allo scopo di avviare la nostra riflessione sui testi parodici, osserveremo innanzitutto come la parola ipponattea, nel VI secolo a. C., riusi in chiave appunto parodica la parola poetica omerica. L'*observatio* del testo di Ipponatte ci consentirà di avere una prima percezione concreta del fenomeno della parodia.

Secondo la testimonianza di Polemone di Ilio, poligrafo del II secolo a. C., il poeta giambico Ipponatte fu l'inventore (l'εὐρετής) della parodia²⁶. Tale preziosa notizia eurematologica ci è riferita da Ateneo (II/III sec. d. C.), il quale, in un passo della sua opera intitolata Δειπνοσοφισταί (*I Deipnosofisti* ovvero *I dotti a banchetto*), cita appunto Polemone²⁷. Quest'ultimo, inoltre, indicando Ipponatte come εὐρετής τοῦ γένους (*i. e. τῆς παρωδίας*), riportava, a riprova di ciò, quattro esametri del giambografo di Efeso (fr. 126 Degani):

Μοῦσά μοι Εὐρυμεδοντιάδεω τὴν ποντοχάρυβδιν,
τὴν ἐγγαστριμάχαιραν, ὃς ἐσθίει οὐ κατὰ κόσμον,
ἔννεφ', ὅπως ψηφίδι <κακῆ> κακὸν οἶτον ὄληται

²⁵ Sulla 'centralità' del destinatario-ricettore del messaggio linguistico nel processo comunicativo (sia nella comunicazione orale che in quella scritta), illuminanti osservazioni provengono da recenti studi di linguistica, che presentano spunti utili anche per i nostri studi sulla parodia: è stato, p. es., ben detto che «il testo è solo un aspetto o solo una parte della comunicazione; l'altra parte è costituita dal contributo dell'ascoltatore o del lettore all'interpretazione del testo, cioè il suo retroterra culturale» (Dirven - Verspoor 1999, 270). Va altresì ricordato che, in ambito semiotico, quello del pubblico era uno dei problemi più discussi già tra la seconda metà degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta del Novecento: cfr., p. es., a questo proposito Eco 1979.

²⁶ Il giambografo di Efeso fu l'iniziatore della parodia — precisiamo — in quanto *forma* letteraria. Va altresì ricordato che la parodia, nata come forma letteraria, praticata all'interno di vari generi letterari (aventi, tutti, a che fare con il comico: giambo, commedia, dramma satiresco), è stata, per un certo periodo della storia letteraria greca, essa stessa un *genere* autonomo, con agoni propri. Secondo la testimonianza di Aristotele (*Poet.* 1448a 12-13), πρῶτος εὐρετής della parodia in quanto genere letterario fu Egènone di Taso, autore di commedie, ma anche di παρωδίαι, cioè di veri e propri componimenti parodici; di lui Aristotele dice: Ἠγήμων δὲ ὁ Θάσιος τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος («Egènone di Taso, colui che per primo compose le parodie»). Il poeta, emigrato dalla natia Taso, visse e operò ad Atene durante l'ultimo venticinquennio del V secolo; la sua opera principale, perduta, era intitolata *Gigantomachia*. Per una breve storia del *genere* parodico vd. Degani 1983, 17-22 (= Degani 2004, 509-514).

²⁷ Polem. fr. 45 Preller (*ap.* Ath. 15.698b-c). Da Ateneo (cfr. 15.698b) apprendiamo che questo frammento di Polemone appartiene al dodicesimo libro dell'opera *Contro Timeo*.

βουλῆ δημοσίῃ παρὰ θιν' ἀλὸς ἀτρυγέτιο²⁸.

I quattro versi ipponattei citati dall'erudito, per dirla con Enzo Degani, «costituiscono il primo vero esempio di sistematica *detorsio Homeri*, ossia di una composizione ricavata da espressioni omeriche buffamente intrecciate e contraffatte, nella quale metro, lingua e stile epici servono a cantare non già le gesta di un eroe, bensì i misfatti di un ignobile crapulone da mettere pubblicamente alla gogna»²⁹. Sottoponiamo, dunque, questo celeberrimo frammento a una lettura filologicamente attenta, che ci sveli le sottili, sofisticate strategie della riscrittura parodica ipponattea.

Siamo di fronte a un raffinatissimo esempio di arte parodica. Tali versi, come ora vedremo, 'tradiscono' la mano di un artista, Ipponatte, che è *poeta doctus*³⁰: il giambografo di Efeso, fine conoscitore dell'*epos*, riprende motivi, espressioni, movenze, stilemi omerici e li stravolge con la sua irriverente *verve* parodica; persino il metro (l'esametro dattilico), qui parodicamente utilizzato, è quello proprio dell'epica. Gli esametri del fr. 126 costituiscono — come mostra chiaramente l'incipitaria invocazione alla Musa — l'*inizio* di un componimento. In questo esordio, Ipponatte opera una astuta *contaminatio* (comico-parodica), intrecciando abilmente elementi provenienti dai due celeberrimi *incipit* omerici: dal primo verso dell'*Odissea* (1.1-2 Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πολίεθρον ἔπερσε) egli prende in prestito il vocativo Μοῦσα e il verbo ἔννεπε; all'*incipit* iliadico (1.1 Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος) deve essere

²⁸ «Musa, dimmi la voragine marina, la spada che si trova nel ventre dell'Eurimedontiade, il quale mangia in modo disordinato, affinché lui possa morire di mala morte in séguito a un voto negativo, per volere popolare, presso la riva del mare sterile».

²⁹ Degani 1995, 135 (= Degani 2004, 161).

³⁰ Che Ipponatte sia un poeta colto, sofisticato come pochi, è peraltro provato dalla sua fortuna in epoca ellenistica: i *poetae docti* alessandrini — poeti di diversa ispirazione (come Licofrone, Fenice, Eronda, Callimaco) — ne fecero il loro modello privilegiato. Sugli stretti legami tra il giambografo di Efeso e i poeti-filologi ellenistici, vd., in particolare, Degani 1995 (= Degani 2004, 131-162), che, nelle battute finali del suo lavoro, definisce così l'arte del poeta giambico: «Questa era dunque la poesia ipponattea: un aristocratico prodotto di alto livello e dalle multiformi, imprevedibili capacità espressive» (Degani 1995, 136 = Degani 2004, 162). Sul significativo *revival* della poesia ipponattea in epoca ellenistica, cfr. anche Degani 1984, 43 ss. Eppure, Ipponatte è stato a lungo considerato, inspiegabilmente, un poeta tutt'altro che colto; varie, grottesche etichette gli sono state affibbate: poeta 'maledetto', 'plebeo', 'proletario' e via dicendo (persino *angry*). Simili assurdità sulla poesia del giambografo di Efeso si possono ancora leggere, p. es., in un autorevole manuale di storia della letteratura greca, pubblicato a Cambridge a metà degli anni Ottanta del Novecento (cfr. Easterling - Knox 1985, 158-164).

evidentemente ricondotto l'impiego di Εὐρυμεδοντιάδης³¹ («figlio di Eurimedonte»), roboante patronimico. Ma c'è di più. Il frammento ipponatteo è costellato, si può dire a ogni verso, di patenti omerismi. Indiscutibilmente omerica è, innanzitutto, l'espressione οὐ κατὰ κόσμον³² del v. 2; omerica è pure la formula κακὸν οἶπον³³ del verso successivo; tipicamente epica è, infine, l'altisonante clausola del v. 4 (παρὰ θῖν' ἄλὸς ἀτρογέτοιο)³⁴.

Si è detto che la parola parodica è parola 'deformante', che stravolge, sottopone cioè a *detorsio*, il testo-modello e i significati ad esso associati. Orbene, in che cosa consiste qui la *detorsio Homeri*? In che senso possiamo dire che questi versi di Ipponatte riprendono e, nello stesso tempo, distorcono, alterano, deformano certi schemi e moduli epico-omerici?

Per cercare di dare una risposta fondata a tale quesito, è, a mio avviso, necessaria qualche considerazione preliminare a proposito dell'*oggetto* del 'canto' (parodico) ipponatteo. Il poeta invoca la Musa perché gli canti le singolari 'imprese' di uno pseudo-eroe che è l'antitesi dell'eroe tradizionale epico. Le 'virtù' di questo miserabile personaggio sono qualità, per così dire, 'patologiche' e, come avremo modo di chiarire, sicuramente anti-eroiche. Esse sono icasticamente illustrate dai due risonanti composti, ποντοχάρυβδις e ἐγγαστριμάχαιρα, collocati tra la chiusa del v. 1 e l'*incipit* del verso seguente. Il primo di questi due ὀνόματα σύνθετα è una brillante neoformazione che allude al bere smodato: l'*hapax* ποντοχάρυβδις, che può essere reso con «voragine marina», è formato dall'unione dell'aulico πόντος (termine che indica la «distesa del mare») con Χάρυβδις (la «Cariddi», il mostro mitico che risucchiava le navi che attraversavano lo stretto di Messina), di omerica memoria³⁵. Il nostro Eurimedontiade è, dunque, un beone, che, affetto da patologica polidipsia, beve

³¹ Il burlesco soprannome è, morfologicamente, un composto formato dall'unione di un nome proprio, Εὐρυμέδων, con il particolare suffisso dei patronimici -ιδ- (qui ampliato in -ιαδ-, come peraltro nell'omerico Πηληϊάδης). È, forse, interessante notare come il patronimico creato da Ipponatte, finissimo conoscitore di Omero, derivi, non a caso, da un nome che ricorre più volte nei poemi omerici: Εὐρυμέδων è, nell'*Iliade*, lo scudiero di Agamennone (cfr. 4.228), ma è anche lo scudiero di Nestore (cfr. 8.114; 11.620); nell'*Odissea*, Εὐρυμέδων (cfr. 7.58) è il re dei Giganti, il padre dunque di Peribea, nonna di Alcino.

³² Particolarmente significativo può essere il confronto con *Od.* 20.181, dove la formula è in clausola, come in Ipponatte. Per altri utili riscontri cfr. *Il.* 2.214 e 8.12; *Od.* 3.138.

³³ L'espressione ritorna spesso in Omero: cfr. *Il.* 3.417 (dove ricorre con ὄληαι), 8.34 (= 354 = 465, con ὄλωνται); *Od.* 1.350, 3.134, 13.384. Per ὄπως (finale) seguito da ὄληται cfr. *Od.* 14.181.

³⁴ Per l'*explicit* del quarto esametro ipponatteo cfr. soprattutto *Il.* 1.316.

³⁵ Cfr. *Od.* 12.104 e 23.327. Il termine, oltre a indicare il mostro, può designare il fenomeno vorticoso, una specie di *maelstrom*, che rendeva pericolosissima la navigazione nello stretto. Per l'uso antonomastico di χάρυβδις nel senso (ormai 'spersonificato') di «vortice, voragine, gorgo», cfr., p. es., Eur. *Suppl.* 500.

come una voragine marina, come una ‘Cariddi’ appunto, senza peraltro riuscire mai ad appagare la sua inesauribile sete. Non solo. Egli è anche patologicamente polifago: è un inguaribile mangione, che, dominato costantemente da una voracità incontenibile, inghiotte con avidità sproporzionate, abnormi quantità di cibo. Insomma, un vero ‘tritattutto’: al mangiare smodato del nostro personaggio allude senz’altro il secondo composto, l’incipitario ἔγγαστριμάχαιρα del v. 2, altra fantasiosa creazione di Ipponatte. In questo caso il ‘montaggio’ (che dà vita al composto) non altera affatto il valore delle parole coinvolte nell’operazione; nel nuovo vocabolo sono chiaramente riconoscibili i tre μέρη, i tre membri, con il loro significato, quello che avrebbero se fossero estratti dal composto e considerati ciascuno per sé: l’ἔγγαστριμάχαιρα è esattamente la μάχαιρα-ἐν-γαστέρι, la «spada-nel-ventre», il «coltello-in-pancia». Il neologismo, coniato dal giambografo per esprimere con efficace realismo l’avidità famelica del ‘figlio di Eurimedonte’, sfrutta appieno le potenzialità insite nell’ambivalenza semantica del termine μάχαιρα, il cui significato è oscillante fra l’accezione militare e quella culinaria: il sostantivo greco μάχαιρα, etimologicamente legato a μάχομαι³⁶, indica, come è ovvio, la «spada» (ovvero il «coltello» che gli eroi portavano appeso alla cintura)³⁷; ma può anche designare il «coltello da cucina» (quello di cui si serve normalmente il μάγειρος)³⁸. Possiamo ragionevolmente ritenere che tale *significante* fosse in grado di richiamare alla mente del *destinatario*³⁹ del messaggio poetico ipponatteo le immagini corrispondenti all’uno e all’altro *oggetto* (o *referente*)⁴⁰, suggerendogli, di conseguenza, un’amara considerazione conclusiva: nel caso del nostro eroe-ghiottone, la μάχαιρα degli eroi omerici è irrimediabilmente (e parodicamente) ‘declassata’ a... coltellaccio da cucina. Egli infatti divora il cibo in

³⁶ Per la parola μάχαιρα quale risultato di un processo di derivazione dalla radice μαχ (cfr. ind. e. *magh) di μάχομαι («combatto») e di μάχη («battaglia»), cfr., p. es., VGI s. v. μάχαιρα (p. 1186).

³⁷ Cfr., p. es., II. 18.597. Per i diversi usi cui gli eroi omerici destinavano la μάχαιρα, cfr. II. 3.271 e 19.252 (per le vittime nei sacrifici); 11.844 (uso chirurgico).

³⁸ Sulla possibile relazione etimologica con μάγειρος, cfr. DELG s. v. μάχαιρα (p. 673). Che il termine μάχαιρα possa anche designare il coltello abitualmente usato dal *cuoco* per tagliare carni è provato da un passo euripideo (Cycl. 242), in cui il Ciclope-μάγειρος chiede a Sileno di andare ad affilare, appunto, «coltellacci taglienti» (κοπίδας ... μαχαίρας), per sezionare le carni (umane) degli stranieri.

³⁹ Sulla destinazione simposiale della poesia giambica arcaica, e, in particolare, sulla simposialità della colta poesia di Ipponatte, vd., p. es., Vetta 1983, XIX-XXI.

⁴⁰ Ipponatte, pur richiamando il significato omerico del sostantivo, ne evoca immediatamente anche l’accezione culinaria attraverso il sapiente accostamento a γαστήρ. E così il *destinatario* del messaggio ipponatteo cadeva in una ‘trappola’, abilmente architettata dal poeta sulla base, appunto, del doppio significato di μάχαιρα: il personaggio le cui gesta Ipponatte chiede alla Musa di cantare non è un *vero* eroe; l’arma di cui l’Eurimedontiade è dotato (una μάχαιρα, per così dire, ‘degradata’, in quanto destinata a una funzione decisamente ignobile), lungi dal conferirgli una dimensione eroica, ne denota piuttosto la meschinità.

maniera smodata e quasi ossessiva, come se avesse appunto nello stomaco una μάχαιρα che fa tutto a pezzettini. E così l'έν χειρὶ μάχαιρα⁴¹ dell'*epos* è, ormai, soltanto una ignobile, volgare ἐγγαστριμάχαιρα: una nuova collocazione e destinazione 'sconsacrante' dell'oggetto, che implica un ordine nuovo di valori.

In definitiva, l'eroe-crapulone, le cui gesta Ipponatte chiede alla Musa di cantare, è agli antipodi dell'eroe epico-omerico: le sue sono 'imprese' che attengono alla sfera del ventre, e non v'è traccia, nella sua esistenza, di *erga* bellici; egli, letteralmente, *vive per mangiare*, laddove gli eroi-guerrieri dei due poemi omerici — per i quali il cibo è elemento marginale — mangiano per vivere, per combattere⁴². La parodia del modello epico comporta, com'è evidente, uno stravolgimento dei valori ad esso associati: l' 'eroe' ipponatteo è privo di quelli che sono i valori positivi dell'eroe epico (innanzitutto il valore della *battaglia*); e ciò che per l'eroe-guerriero omerico è soltanto un 'mezzo' (se non, addirittura, un dis-valore), cioè il *cibo*, diviene, nel rovesciamento parodico operato dal giambografo, il fine ultimo, l'essenza stessa dell'esistenza.

L'*eroe* è tale perché possiede virtù straordinarie, non comuni, che gli consentono di compiere azioni prodigiose, imprese ineguagliabili, uniche, e perciò degne di essere ricordate. Gli *erga*, celebrati attraverso il canto, assicurano all'eroe il *kleos*. Ora, il singolare eroe ipponatteo 'eccelle', s'è detto, per la sete inappagabile (polidipsia) e per la patologica avidità di cibo (bulimia). Sono senz'altro 'doti' eccezionali, superlative, come le gesta che *inevitabilmente* ne scaturiscono: l'eroe non può sottrarsi alla sua natura, non può non fare quello che la sua stessa natura gli impone di fare. E così nella natura bulimica del nostro Eurimedontiade è già scritta la sua 'vocazione' di crapulone: egli è nato per compiere memorabili imprese con la sua eroica γαστήρ!

⁴¹ Per la μάχαιρα «in mano» (dell'eroe omerico), cfr. *Il.* 3.271 (= 19.252) ἐγυσσάμενος χεῖρεσσι μάχαιραν.

⁴² Per il valore marginale e, per così dire, puramente 'strumentale' che il cibo ha per l'eroe omerico, cfr., in particolare, *Il.* 19.155 ss. L'episodio è successivo alla morte di Patroclo; Achille, indotto al ripensamento dalla morte dell'amico, ha deciso di rientrare in battaglia, e vuole farlo subito, senza indugio. Il suo desiderio di ritornare immediatamente sul campo di battaglia si scontra con la 'tesi' di Odisseo, secondo cui un uomo non può combattere per tutto il giorno se prima non ha mangiato (cfr. soprattutto i vv. 162-163). Dalle parole del sagace Odisseo emerge già quale fosse il rapporto dell'eroe-guerriero con il cibo: l'eroe epico non mangia per puro edonismo; il cibo, per lui, non ha valore in sé, ma è solo uno strumento, un mezzo di cui egli si serve per conseguire il fine della *gloria in battaglia* (l'eroe omerico mangia per combattere con più forza contro i nemici). Se poi consideriamo le parole di Achille (cfr. *Il.* 19.199-214), risulta ancor più chiara la marginalità del cibo rispetto all'universo dei valori che sono propri degli eroi dell'epica. Nella mentalità del più forte eroe greco, quale traspare da questo passo del diciannovesimo libro dell'*Iliade*, il cibo è senz'altro un elemento accessorio, di secondaria importanza, e non determinante: è addirittura un dis-valore quando rischia, come in questo caso, di procrastinare l'impresa bellica. Achille ne fa quasi una questione 'etica': come può un eroe anteporre il cibo alla battaglia? Come può mangiare prima di aver vendicato l'offesa? All'eroe epico sta a cuore soltanto la battaglia (e il *kleos* che ne deriverà).

Ma, se gli *erga* di questo pseudo-eroe meritano — come quelli dell'eroe serio dell'epica — di essere cantati, non si può certo dire che il *fine* del 'canto parodico' coincida con quello del canto epico. Nella *detorsio* che qui Ipponatte opera rispetto al paradigma omerico, anche lo scopo del canto risulta, come è ovvio, rovesciato. Non si tratta, evidentemente, di *celebrare* le imprese dell'eroe-ghiottone, di cantarle con l'intento di procurare all'Eurimedontiade l'immortalità; col canto, il poeta, mettendo alla berlina le ignobili gesta di questo squallido figuro, spera piuttosto di screditare definitivamente il falso eroe di fronte a tutti, e, denunciandone pubblicamente la bassezza, di rovinarlo, di ottenere addirittura la sua condanna a morte. Se, quindi, il poeta epico (Omero) si propone, cantando le gloriose imprese dei suoi nobili eroi, di renderli immortali, non altrettanto si può dire del poeta che pratica la parodia: Ipponatte invoca la Musa per poter dare la *morte* al suo eroe. Il suo canto, che ha come oggetto le 'virtù' e le imprese di un eroe *negativo*, non può avere come fine peculiare l'ἐγκώμιον, bensì l'attacco violento, la denuncia, la derisione, la censura, la critica, lo ψόγος, il biasimo. L'anti-eroe del fr. 126, incarnando il rovesciamento delle virtù omeriche, merita, di conseguenza, una sorte del tutto polare rispetto a quella degli eroi veri dell'epica: egli non è un personaggio esemplare da glorificare e consegnare alla posterità, ma un 'bersaglio' contro cui scagliarsi ferocemente, perché, esposto al pubblico ludibrio, possa fare una brutta fine.

La fine che Ipponatte auspica per il 'figlio di Eurimedonte', inoltre, presenta chiari e innegabili punti di contatto con quella che, in diverse località della Grecia, era la sorte riservata, secondo un arcaicissimo rituale apotropaico, ai cosiddetti φαρμακοί, veri *capri espiatori*. Tale rito, il cui fine era evidentemente quello di purificare la città, si svolgeva in occasione delle Targelie (festa di origine ionica in onore di Apollo), celebrate il 6 e 7 Targelione (aprile-maggio)⁴³. Il rito purificatorio aveva luogo nel primo giorno della festa: i φαρμακοί, rimpinzati a spese della comunità, venivano prima portati in giro per la città, e così assorbivano in sé tutti i mali; venivano quindi fustigati con ramoscelli di fico e espulsi dalla patria (in alcuni casi perfino lapidati). A individuare le vittime espiatorie era l'intera comunità, attraverso una regolare ψηφίς, una democratica votazione. Analogamente, Ipponatte si augura che il nostro mangione — che certo non esiterà a rimpinzarsi, a riempirsi smodatamente di cibo — «muoia di

⁴³ La festa delle *Targelie* prendeva il nome dai θάργηλα (primizie delle messi non ancora mature), che, cotti in un vaso, venivano offerti al dio; si è ipotizzato che il rito consistente nell'offerta delle primizie del frumento rappresenti la fine del tabù sul grano non maturo. Cfr. M. P. Nilsson, *s. v. Targhelie*, in *OCD* (p. 2040); e, per più dettagliate notizie sulle Targelie e sui φαρμακοί, vd. Deubner 1932, 179-198. Al rito dell'espulsione del φαρμακός, cui Ipponatte fa sovente riferimento (cfr. fr. 5-10 West), allude anche Aristoph. *Eq.* 1405, *Ran.* 733.

mala morte *in séguito a un voto* (ψηφίδι) sfavorevole, *per volontà popolare* (βουλῆ δημοσίη)»: tutto il δῆμος, l'intera comunità, dovrà dunque votare per l'eliminazione dell'Eurimedontiade-φαρμακός. L'esecuzione sarà pubblica, si svolgerà «lungo la riva del mare infecondo», e il nostro falso eroe, lungi dall'essere eternato, sarà — al pari dei φαρμακοί uccisi o espulsi dalla città — per sempre risucchiato dal vortice dell'oblio.

Eppure l'altisonante patronimico nobiliare in *-iades*, di chiara ascendenza epica, con cui Ipponatte lo aveva presentato al v. 1, non lasciava certo presagire per lui una fine così ingloriosa. Ma è proprio questa la forza spiazzante della parodia: il poeta che mette in atto il gioco parodico genera inizialmente nel suo pubblico — evocando un certo modello — delle aspettative che vengono poi brutalmente frustrate, deluse, intenzionalmente 'tradite'. Qui la parola ipponattea, che riusa parodicamente la parola poetica omerica, stravolge, rovescia addirittura, il modello e i significati ad esso associati, introducendo un significato nuovo, opposto a quello dell'altra parola letteraria: il canto parodico, contrariamente al canto del poeta epico, non garantisce l'immortalità e il *kleos* al suo eroe, non lo consegna a una fama imperitura, ma, paradossalmente, ne decreta la morte infamante e ingloriosa, degna soltanto del silenzio o, tutt'al più, del disprezzo universale.

La parola parodica si rivela, così, parola astuta: essa dapprima carpisce la fiducia del suo destinatario ammiccando a un modello letterario che egli ha ben presente (e, dunque, riconosce), e poi, a sorpresa, assume una direzione opposta a quella del modello evocato, eludendo così le attese. Vedremo più avanti quali effetti questo 'tradimento' produca nel pubblico.

II.

COMMEDIA E PARODIA

1. *La parodia e il 'comico'*

La parodia, si è detto, è una forma letteraria che consiste nella ripresa e nel contestuale stravolgimento a fini comici (*detorsio in comicum*) di un modello. Il fine precipuo di questa particolare forma di arte allusiva è, dunque, quello di divertire, di far ridere, di ottenere un effetto di comicità a spese del modello evocato. Di tale intimo (e, direi, 'necessario') legame tra la parodia e il *comico* sembra essere ben consapevole Aristotele: nella *Poetica*, infatti, egli istituisce — come ora vedremo — un chiaro nesso tra parodia e commedia; e la posizione aristotelica ha avuto certo un peso essenziale per tutta la lunga tradizione di studi occidentali sulla parodia, secondo cui la forma parodica è un'esperienza che appartiene appunto all'orizzonte del *comico*⁴⁴.

Converrà partire dal celebre luogo della *Poetica* in cui il filosofo afferma che tre sono gli εἶδη dell'arte poetica, cioè le «forme» attraverso cui la μίμησις si realizza: i mezzi, gli oggetti, i modi⁴⁵. I tre εἶδη vengono poi illustrati, uno dopo l'altro. In particolare, per quanto riguarda la seconda delle tre forme della mimesi poetica, gli *oggetti*, Aristotele innanzitutto dice che oggetto dell'imitazione sono gli uomini «che agiscono» (1448a 1 πράττοντας), e, subito dopo, introduce una classificazione. Se infatti è vero che «coloro che fanno imitazioni imitano persone che agiscono», è altresì vero che queste ultime (vale a dire gli *oggetti* dell'imitazione) possono essere di tre tipi: «o migliori di noi o peggiori o anche simili a noi» (1448a 4-5 ἢτοι βελτίονας ἢ

⁴⁴ Per la teoria (o, meglio, le molteplici teorie) del *comico*, cfr., in particolare, Ferroni 1974, che presenta spunti molto utili anche per i nostri studi.

⁴⁵ Cfr. Aristot. *Poet.* 1447a 13-18; cfr. anche 1448a 24-25 ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησις ἐστίν, ὡς εἶπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε καὶ <ἢ καὶ> ὡς.

καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους)⁴⁶. E, di conseguenza, i diversi generi di poesia rappresenteranno uomini *qualitativamente* differenti: i due poli opposti, che qui vengono individuati da Aristotele, sono la tragedia (ovvero la rappresentazione di personaggi superiori rispetto a noi) da una parte e la commedia (cioè l'imitazione di persone peggiori di noi) dall'altra⁴⁷.

Orbene, è interessante notare come, secondo lo Stagirita, l'oggetto dell'imitare sia lo stesso per la commedia e per la parodia: in *Poetica* 1448a 12-14, infatti, egli afferma che «Egèmone di Taso, colui che per primo compose parodie»⁴⁸, rappresentò uomini «peggiori» (χείρους), inferiori cioè alla media, esattamente quelli che la commedia si propone di raffigurare. Così, dunque, Aristotele istituiva l'analogia tra parodia e commedia.

2. La parodia e il 'carnevale'

Il problema della natura 'carnevalesca' della parodia è strettamente legato, come è ovvio, a quello, più ampio, della cosiddetta *carnevalizzazione della letteratura*, cioè della «trasposizione del carnevale nel linguaggio della letteratura»⁴⁹. Converrà, dunque, chiarire innanzitutto in che cosa consista — e che cosa implichi — esattamente quel *sentimento carnevalesco del mondo* che, secondo Michail Bachtin, permea alcuni generi della letteratura dell'antichità classica (e non solo)⁵⁰.

Il senso carnevalesco del mondo comporta una particolare percezione e rappresentazione della realtà: la rappresentazione di un mondo 'utopico', il cui ordine è radicalmente differente da quello vigente nella società reale contemporanea. Il mondo carnevalesco è un 'mondo alla rovescia' (*monde à l'envers*), in cui sono invertite le gerarchie sociali consolidate nel mondo reale: la prima 'regola' del carnevale è, infatti, proprio il sovvertimento delle normali regole gerarchico-sociali

⁴⁶ A proposito di questa classificazione 'ternaria' dell'*oggetto* secondo la qualità, è stato opportunamente osservato che «risponde anche a un principio generale della teoresi aristotelica, e propriamente dell'etica, individuare una μεσότης, cioè una situazione mediana fra due opposti od estremi, come un criterio ordinativo e sistematico della conoscenza e dell'analisi» (Gallavotti 1974, 127).

⁴⁷ Cfr. Aristot. *Poet.* 1448a 16-18 ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορῇ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους, ἡ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν.

⁴⁸ Su Egèmone di Taso, vd. Degani 1983, 17-18 (= Degani 2004, 509-510).

⁴⁹ Così Bachtin 1968, 159.

⁵⁰ Secondo lo studioso russo, tali generi sono quelli che rientrano nella sfera del *serio-comico*, un settore della letteratura antica che ha avuto una enorme importanza per la formazione di quella linea di sviluppo del romanzo europeo che porta a Dostoevskij. Cfr. Bachtin 1968, 140-142.

(rigidamente operanti nella vita quotidiana), in virtù di quella particolare, fondamentale, categoria carnevalesca — individuata da Bachtin — che è «il libero contatto familiare tra gli uomini»⁵¹. Nel carnevale qualsiasi barriera è abbattuta, e non v'è più distanza tra uomo e uomo. Certo, le leggi del carnevale sono leggi temporanee, effimere; ma finché queste sono in vigore «gli uomini, divisi nella vita da invalicabili barriere gerarchiche, entrano in libero e familiare contatto sulla piazza del carnevale»⁵².

Ebbene, Bachtin definisce *letteratura carnevalizzata* la letteratura che risente, in maniera determinante, dell'influenza del carnevale. Nell'ultimo ventennio del Novecento, la teoria bachtiniana della 'carnevalizzazione della letteratura' ha avuto ampia eco, e, sul fondamento delle concezioni del critico russo, si è affermata una interpretazione in chiave appunto 'carnevalesca' della commedia attica antica e, in particolare, della commedia aristofanea⁵³. È indubbio, infatti, che nel teatro aristofaneo — soprattutto nella produzione poetica della seconda e terza fase della carriera teatrale del commediografo — sono riconoscibili elementi propri di una letteratura di tipo carnevalesco; sono cioè riscontrabili caratteristiche di un 'mondo alla rovescia' che comporta un mutamento delle consolidate gerarchie della società reale contemporanea⁵⁴.

Ora, a mio avviso, la parodia — che, come si vedrà, è uno degli elementi fondanti della poetica di Aristofane — rappresenta una parte essenziale del 'gioco carnevalesco' della commedia aristofanea. Già Bachtin, nella sua monografia su Dostoevskij,

⁵¹ Vd. Bachtin 1968, 160.

⁵² Così Bachtin 1968, 160.

⁵³ Sulla lettura in chiave carnevalesca dell'*archaia*, vd., tra gli altri, Carrière 1979, Heberlein 1980, Ritoók 1985, Rösler 1991, Möllendorff 1995.

⁵⁴ Nella prima fase (427-421) della sua quarantennale carriera teatrale, Aristofane privilegia la trattazione di tematiche di contenuto politico, e l'elemento di poetica più caratteristico delle commedie politico-impegnate di questi anni è senz'altro l'*onomasti komodein*, l'attacco *ad personam* contro le personalità più in vista della *polis*; eppure, secondo la corrente critica affermata negli ultimi venti anni del XX secolo, già nell'*onomasti komodein* è possibile riconoscere l'intenzione, da parte del poeta, di affermare il motivo del 'mondo alla rovescia', il giocoso rovesciamento, cioè, della realtà quotidiana. E, se persino l'*onomasti komodein* può prestarsi a una interpretazione in chiave carnevalesca, caratteristiche proprie di una letteratura 'carnevalizzata' saranno tanto più riconoscibili nelle commedie della seconda (421-404) e della terza (dopo il 404) fase poetica aristofanea. A tal proposito, sarà sufficiente ricordare il caso della *Lisistrata* (su cui vd. Mastromarco, in Mastromarco - Totaro 2006, 41-47), con la 'carnevalesca' inversione gerarchica dei ruoli tradizionali uomo-donna; quello delle *Rane*, «la cui trama [...] si ispira a un tema carnevalesco, il viaggio all'Ade, in quel regno dei morti che si caratterizza, nell'immaginario comico non solo dei Greci, come il mondo alla rovescia per antonomasia» (Mastromarco, in Mastromarco - Totaro 2006, 35); e, infine, il caso esemplare delle *Ecclesiazuse*, in cui, nell'Atene di Prassagora, governata dalle donne, il tradizionale modello sociale fondato sul dominio indiscusso dei maschi viene scardinato, e la realtà sociale è rimescolata, messa sottosopra.

rilevava lo stretto, indissolubile legame tra la parodia antica e il ‘carnevale’: «ai generi puri (epopea, tragedia) la parodia è organicamente estranea, mentre ai generi carnevalizzati essa è organicamente intrinseca»⁵⁵. In effetti, la ‘logica’ delle *azioni parodiche* ben si concilia con quella del mondo carnevalesco: come il carnevale (cioè la piazza carnevalesca), in virtù della libera ‘familiarizzazione’, elimina qualsiasi distanza tra gli individui, avvicinando e mescolando tutto ciò che nella vita extracarnevalesca era invece diviso, così nella parodia (cioè in un testo parodico) entrano in libero contatto elementi eterogenei, stili differenti, forme disparate, in una sorta di impasto paradossale che mette in relazione ciò che è alto con ciò che è basso, ciò che è solenne con ciò che è meschino, ciò che è nobile con ciò che è volgare; inoltre, come il ‘linguaggio’ del carnevale è caratterizzato dalla logica del *mondo alla rovescia*, così quello della parodia è governato dal principio del *rovesciamento*; e ancora, nella parodia, che è sempre irriverente (e talvolta addirittura ‘dissacrante’) nei confronti del modello serio, trova riscontro anche un’altra particolare categoria carnevalesca, la *profanazione*, che si traspone nelle degradazioni (ovvero negli ‘abbassamenti’ parodici); infine, come il carnevale coinvolge tutto e tutti, così — come ha ben messo in evidenza Bachtin — «tutto ha la sua parodia»⁵⁶.

3. *La parodia e i suoi fruitori: il pubblico di Aristofane*

In quanto forma letteraria di secondo grado, la parodia, si è detto, presuppone, da parte del pubblico, il riconoscimento del modello parodiato. È lecito ora chiedersi a quale pubblico Aristofane destinasse le sue parodie; è lecito chiedersi, cioè, se — dal momento che il teatro era frequentato da migliaia di Ateniesi di differente estrazione sociale e culturale — *tutte* le allusioni parodiche presenti nelle commedie aristofanee potessero essere colte (e dunque apprezzate) *pienamente* dalla totalità (o, comunque, dalla maggioranza) degli spettatori o se, invece, Aristofane, ben consapevole dell’esistenza di diversi livelli di ‘competenza’ nel pubblico ateniese, non ricorresse ad allusioni ora ‘facili’ ora più sottili e di non immediata riconoscibilità, destinando, come è ovvio, le prime alla totalità degli spettatori, le altre — le parodie più ‘difficili’ — solo a una parte, ristretta, del pubblico.

In un breve articolo intitolato *Tekst i struktura auditorii*, pubblicato a Tartu nel 1977 (sulla rivista «Semeiotiki. Trudy po znakovym sistemam» [«Semeiotiche. Lavori sui

⁵⁵ Bachtin 1968, 166.

⁵⁶ Bachtin 1968, 166.

sistemi segnici»))⁵⁷, Jurij Michajlovič Lotman analizza i meccanismi che regolano il processo comunicativo, dedicando grande attenzione alla *struttura del pubblico* e al problema della *memoria letteraria*. Tale riflessione sul rapporto tra un testo letterario e la struttura del suo pubblico presenta alcune formulazioni, senz'altro originali, che potranno illuminarci a proposito del rapporto tra parodia aristofanea e pubblico ateniese⁵⁸.

Al centro dell'analisi di Lotman c'è un'idea ben precisa del processo comunicativo: il rapporto autore-pubblico (ovvero emittente-destinatario) è un rapporto 'dialogico', addirittura 'conflittuale'. Già nel suo celebre lavoro del 1970, tradotto in italiano con il titolo *La struttura del testo poetico*⁵⁹, il semiologo sovietico aveva presentato come dialogico il rapporto tra l'autore e il suo pubblico, ponendo in massimo rilievo la parziale differenza di codice tra emittente e destinatario quale causa primaria di tutte le 'deformazioni' che il testo subisce nel processo di decodificazione operato dal pubblico: così Lotman poneva uno dei problemi centrali e più discussi nell'ambito della teoria della letteratura, quello della ricezione, e, più precisamente, della complessa dialettica fra il testo e il suo destinatario. Sulla base di queste premesse, nel suo articolo del 1977, lo studioso si occupa del problema della *memoria*, pervenendo alla seguente conclusione: «la comunicazione con un interlocutore è possibile solo se esiste una memoria comune fra il mittente e il destinatario. [...] Naturalmente quanto più povera è la memoria, tanto più dettagliata e estesa deve essere la comunicazione e tanto meno ammissibili saranno le ellissi e i silenzi»⁶⁰. Affinché, dunque, un messaggio poetico sia pienamente compreso dal pubblico, è necessario che autore e pubblico abbiano un bagaglio mnemonico *comune*; quando tale comunanza tra i due soggetti del fenomeno letterario si realizza, l'emittente (l'autore del testo poetico) può evidentemente ricorrere alla tecnica allusiva, ben sapendo che il destinatario sarà in grado di 'pescare' nella propria memoria letteraria e di trovare lì tutti gli strumenti necessari per la decifrazione del testo.

Dopo queste considerazioni riguardanti il problema della memoria, Lotman — attraverso l'esempio di Puškin, il quale, in un suo testo, inseriva un'allusione la cui decodificazione era riservata solo a un piccolo gruppo di lettori (l'*élite* degli amici) — spiega come l'autore di un testo possa di fatto dividere, consapevolmente, il suo

⁵⁷ L'articolo è ora, tradotto in italiano, in Lotman 1980.

⁵⁸ Dell'utilità — anche per gli studi aristofanei — delle osservazioni di metodo sul rapporto testo letterario-pubblico, contenute nel lavoro di Lotman, è convinto sostenitore già Mastromarco 1994, 141-142; cfr. anche Mastromarco 1987, 242 n. 8.

⁵⁹ Lotman 1972.

⁶⁰ Lotman 1980, 193.

pubblico in due gruppi: la ristretta cerchia di coloro che sono in grado di comprendere perfettamente il testo e la grande massa dei fruitori che o non avvertono la presenza di un'allusione, ovvero l'avvertono, ma non sono in grado di decifrarla⁶¹.

L'idea lotmaniana di una possibilità di comprensione del testo letterario a diversi livelli, corrispondenti ai livelli di competenza non omogenei dei destinatari, può essere opportunamente applicata — credo — anche alla ricezione del testo aristofaneo. Il commediografo, infatti, scriveva i suoi drammi per un pubblico (quello ateniese che frequentava il teatro di Dioniso) ampio, socialmente e culturalmente eterogeneo: come è stato acutamente osservato, «nella competenza degli Ateniesi destinatari di teatro dovrà essere riconosciuta una nozione graduata di livello in livello e differenziata da individuo a individuo»⁶². E, d'altra parte, lo stesso Aristofane era, certo, consapevole della natura composita del suo pubblico: quando, ai vv. 1154-1156 delle *Ecclesiazuse*, si rivolge ai giudici, chiedendo loro di emettere un verdetto favorevole, il corifeo di fatto distingue due categorie di spettatori, i «cólti» (σοφοί) da una parte e «coloro che ridono volentieri» (γελῶντες ἠδέως) dall'altra⁶³; i primi — dice il poeta — diano il loro voto alla sua commedia ricordandosi delle «parti cólte», gli altri, cioè quelli che si accontentano di battute 'facili', votino invece per le «facezie»⁶⁴.

Dunque, le allusioni parodiche aristofanee più 'difficili' — quelle la cui decodificazione esigeva, da parte dei destinatari, una notevole dottrina e capacità critica — saranno state pensate per quella minoranza di spettatori, l'*élite* dei σοφοί, che Mastromarco ha felicemente definito «pubblico nel pubblico»⁶⁵. Così come saranno state destinate all'*élite* cólta degli spettatori anche le ricercate metafore, ereditate da una privilegiata tradizione letteraria, presenti nel testo aristofaneo. E questi spettatori σοφοί, cólti e raffinati, sono gli stessi che altrove Aristofane qualifica più volte come δεξιοί, spettatori «intelligenti»⁶⁶.

⁶¹ Vd. Lotman 1980, 197.

⁶² Così Franco 1988, 218.

⁶³ A un *doppio* pubblico di spettatori fa riferimento anche Aristotele (cfr. *Pol.* 1342a): allo spettatore «cólto» egli riserva la qualifica di πεπαιδευμένος, mentre per qualificare la seconda categoria usa il termine φορτικός («rozzo, grossolano»).

⁶⁴ Sull'attenzione che l'ultimo Aristofane rivolge anche nei confronti dei fruitori della battuta facile e triviale, e, dunque, sulla sua preoccupazione di tenere conto dei gusti di *tutti* gli spettatori, vd. Cortassa 1986 (in particolare, pp. 193-195) e Bremer 1993, 134-143.

⁶⁵ Vd. Mastromarco 1984, 66; Mastromarco 1994, 159. Che i giochi allusivi più sottili e 'difficili' potessero essere recepiti solo dalla minoranza cólta del pubblico aristofaneo ritenevano già, tra gli altri, Roggwiller 1926, 7 e Fraenkel 1962, 163-188.

⁶⁶ Cfr. Aristoph. *Eq.* 228, 233; *Nub.* 521, 527. Per i frequenti riferimenti agli «spettatori intelligenti» — nei quali Aristofane, nella prima fase della sua produzione poetica, aveva individuato il suo pubblico privilegiato — vd. Imperio 2004, 301-302.

Stando così le cose, è del tutto evidente che la scelta dei modelli letterari di volta in volta ripresi e parodiati dal commediografo è solo parzialmente una scelta ‘teorica’, sganciata cioè dalla situazione concreta in cui il testo aristofaneo si troverà ad agire: su queste scelte influiscono senz’altro il gusto, le aspettative e, soprattutto, la *cultura* degli spettatori⁶⁷, vale a dire di quel pubblico che, presente alle rappresentazioni, dovrà applaudire. E se ogni testo letterario contiene in sé quella che Lotman definiva «immagine del pubblico»⁶⁸, se dunque anche l’autore di teatro (nel caso specifico, il commediografo), come ogni altro autore, deve tenere conto del repertorio delle conoscenze del suo pubblico (socialmente e culturalmente definito) già nel momento della produzione del testo, allora è evidente che lo studio delle parodie aristofanee ci permetterà, tra l’altro, di ricostruire — attraverso l’individuazione dei diversi livelli di competenza di volta in volta necessari per operare la decodificazione — la struttura stratificata del pubblico di Aristofane.

4. *Parola e scena nella commedia (e nella parodia) aristofanea*

I testi teatrali, antichi e moderni, sono *testi-per-la-scena*: il genere teatrale, come ha ben messo in evidenza Alessandro Serpieri, «è multidimensionale, pluricodificato, e [...] ha bisogno di realizzarsi nella messinscena»⁶⁹. Dal punto di vista semiotico, il testo drammatico non va, dunque, considerato (e analizzato) come qualsiasi altro testo letterario *tout court*; una semiotica del testo teatrale ha innanzitutto il compito di ‘restaurare’ l’intima relazione tra piano testuale e piano scenico, tra testo e rappresentazione, recuperando e riannodando *tutti* gli elementi comunicativi (cioè, i

⁶⁷ La *cultura* di un pubblico e il suo *orizzonte d’attesa* sono determinati, oltre che dal corredo mnemonico specificamente letterario, da una serie di elementi che afferiscono, per così dire, alla dimensione ‘storica’ di quel particolare gruppo di destinatari. Cfr., a questo proposito, il concetto di *coscienza collettiva* del pubblico in Mukařovský 1971, 55-56.

⁶⁸ Cfr. Lotman 1980, 191. Ma la riflessione sul *pubblico* come ‘immagine’ implicita nel testo letterario è anticipata, di molti anni, dalle osservazioni di Sartre 1976, 104-106.

⁶⁹ Serpieri 1978, 11. La semiologia del teatro — disciplina della cui influenza, sempre più proficuamente, gli studi sul teatro antico risentono — considera il testo drammatico come testo *in potenza*, che ha bisogno quindi di *attualizzarsi*.

vari *σήματα*), verbali e non-verbali insieme, che, in occasione della *performance* teatrale, agiscono simultaneamente sugli spettatori⁷⁰.

Eppure tradizionalmente, nella cultura occidentale, sulla base anche di un'interpretazione in parte distorta della 'teoria teatrale' aristotelica⁷¹, gli studi sul teatro sono stati segnati da una concezione, per così dire, *testocentrica* e anti-spettacolare del fenomeno teatrale, per cui il testo drammatico è stato indebitamente analizzato in quanto testo essenzialmente letterario. Per secoli è stata decisamente trascurata, nella riflessione sul teatro, la dimensione *spettacolare* del fatto teatrale, ed è stata, di conseguenza, misconosciuta quella pluridimensionalità e polisemia che invece costituisce il tratto specifico di un testo, quello drammatico, che non è destinato alla lettura, ma è composto in vista della sua rappresentazione in teatro. È pertanto necessario (oltre che legittimo) rivendicare una nozione di testo *spettacolare*, passare cioè a una considerazione del testo teatrale come *testo-per-la-scena*.

Le commedie di Aristofane — tramandateci in forma di libri — erano, come tutte le opere teatrali antiche e moderne, destinate non alla fruizione da parte di un pubblico di lettori, ma alla rappresentazione scenica dinanzi a un pubblico di spettatori: più precisamente, la loro messinscena aveva luogo, in occasione degli agoni lenaici e dionisiaci, nel concreto contesto del teatro di Dioniso, sul pendio meridionale dell'Acropoli. Ne consegue che anche il testo aristofaneo è, al pari di qualsiasi altro dramma, un testo *polisemico*: nella 'situazione teatrale', il poeta comico comunicava il proprio testo al pubblico avvalendosi di una pluralità di *segni* (apparato scenico, gesto, costumi, maschere, musica, danza), che agivano sullo spettatore in stretta simbiosi con la parola. Ed è proprio nell'interazione tra linguaggi diversi (verbale, scenico-gestuale, metrico-musicale) che consiste, si è detto, la specificità della comunicazione teatrale⁷².

⁷⁰ A questo proposito, è stato di recente ben detto che «la gestualità, la voce degli attori, i rapporti di spazio che si vengono a creare tra attori in scena sono *significanti* fondamentali della scrittura teatrale e in quanto tali devono essere tenuti in considerazione da chi quella scrittura vuole interpretare nella complessità dei suoi *significati*» (Cannatà 2012, 299). Sulla pluricodicità e multidimensionalità del testo spettacolare (parola, intonazione, gestualità, apparato scenico, costumi ecc.), vd., p. es., Pagnini 1970.

⁷¹ Cfr. soprattutto Aristot. *Poet.* 1450b 17-18, dove il filosofo fa esplicito riferimento alla ὄψις, e cioè alla dimensione spettacolare della tragedia (per le varie traduzioni del termine ὄψις, in latino e in italiano, vd. Donadi 1976, 5-8). Che, dal Cinquecento in poi, gli esegeti abbiano ipersemplificato (se non deformato) la 'teoria teatrale' aristotelica, e, in particolare, la posizione dello Stagirita rispetto al rapporto testo-scena, ritiene De Marinis 2004, 5-17.

⁷² Su questo aspetto, illuminanti osservazioni sono in Elam 1988, 43-44: secondo lo studioso, nella comunicazione teatrale si determina «una *moltiplicazione* dei fattori comunicativi» (p. 43), la cui ovvia conseguenza «è che non è possibile parlare di un singolo *messaggio* teatrale» (p. 44), ma si deve piuttosto riconoscere nella *performance* un complesso di messaggi simultanei, destinati ad essere raccolti e decodificati dal ricevitore (cioè dallo spettatore).

Orbene, in un testo polisemico, la stessa parodia, come si vedrà, può realizzarsi su piani diversi, coinvolgendo anche simultaneamente, oltre alla parola, altri importanti *σήματα* della *performance* teatrale (come la scena, la metrica, la musica)⁷³.

5. Aristofane e la parodia

La parodia — che, come si è visto, era particolarmente cara a Ipponatte (non a caso considerato ‘inventore’ della forma parodica)⁷⁴ — svolgeva un ruolo di assoluto rilievo nella poetica di Aristofane⁷⁵. Le parodie del più prestigioso esponente della commedia attica, per quel che riguarda l’oggetto del gioco parodico, sono, per così dire, ‘trans-generiche’: in effetti, in Aristofane la ripresa, con contestuale *detorsio in comicum*, di un modello di primo grado può investire testi afferenti a vari generi della letteratura greca, dall’epica omerica alla lirica arcaica, alla storiografia, all’oratoria politica attica, alla tragedia. Ma c’è di più. *Tutto*, in Aristofane, può essere oggetto di parodia: usi, costumi, norme, prassi legali⁷⁶, modi di dire⁷⁷; persino il linguaggio delle preghiere e delle invocazioni agli dèi⁷⁸.

⁷³ Particolarmente istruttiva è, in tal senso, l’articolata parodia aristofanea del perduto *Bellerofonte* euripideo in *Pax* 154-176, dove è appunto l’interazione tra linguaggio verbale, linguaggio scenico e linguaggio metrico-musicale che rende possibile il pieno realizzarsi del gioco parodico, per la cui analisi rimando a Mastromarco 2012a (cfr. anche Mastromarco 2006b, 171-174).

⁷⁴ Questo non fa che confermare i rapporti che legano la commedia attica (quella aristofanea, in particolare) alla giambografia arcaica. Per il legame privilegiato riconoscibile tra la commedia e il giambo, vd. Degani 1988; cfr. anche Mastromarco 1994, 92-94.

⁷⁵ Sulla parodia aristofanea, a partire dalla seconda metà dell’Ottocento, sono stati pubblicati studi importanti: mi limito qui a ricordare, dopo i vecchi contributi di Ribbeck 1864, 267-326, e di van de Sande Bakhuyzen 1877 sulla paratragodia, i più recenti studi di Pucci 1961 (sulla parodia euripidea), di Rau 1967 (fondamentale, sistematico lavoro sulle citazioni e allusioni paratragiche aristofanee), di Horn 1970 (sulla parodia della preghiera); di grande utilità sono anche i contributi, sulla paratragodia in Aristofane, di Silk 1993, Mastromarco 2006b, Dutta 2007.

⁷⁶ Cfr., p. es., l’affermazione di Strepsiade in *Nub.* 499: Aristofane allude qui scherzosamente a una precisa prassi legale ateniese (su cui cfr. anche *Ran.* 1362-1363; *Plat. Leg.* 954a; e vd. Harrison 1968, 207 e n. 2), secondo la quale chi fosse stato derubato poteva fare una perquisizione nella casa del presunto ladro, in cerca della refurtiva.

⁷⁷ Un interessante esempio è in *Ach.* 638, dove viene ripreso in chiave parodica il proverbio «camminare sulla punta delle unghie» (per cui cfr. *Soph. Ai.* 1230), detto di chi è vanitoso: l’aristofaneo *πυγιδίων* («sulla punta dei... *culetti*») è un comico *aprosdoketon*, il cui inserimento determina appunto il gioco parodico.

⁷⁸ Un caso esemplare è, sotto questo aspetto, l’invocazione di Socrate in *Nub.* 269-274 (su cui vd. Kleinknecht 1937, 21-26), che presenta formule e *topoi* rituali delle preghiere in chiave comica. Un altro esempio di parodia della preghiera è riconoscibile in *Ach.* 404-405 (su cui vd. il commento di Olson 2002, 179), dove Euripide viene parodicamente ‘invocato’ da Diceopoli.

Sul fondamento dell'esame di una selezione di passi delle undici commedie conservate per intero, mi propongo di indagare, nel corso del presente studio, le forme e i contenuti della parodia aristofanea. Come si vedrà, l'ingegno parodico di Aristofane è imprevedibile: le sue parodie sono multiformi e assumono molteplici direzioni. Esse, però, presentano una costante, intimamente legata alla natura 'carnevalesca' della parodia: la *degradazione comica* del modello.

La parodia — abbiamo già rilevato — è un 'mondo alla rovescia' in cui non ci sono più muri tra i generi, tra gli stili, tra i linguaggi; è un mondo in cui si realizza una sorprendente mescolanza di elementi differenti, addirittura incompatibili. Ebbene, in questo mondo del paradosso, che abolisce ogni distanza, è inevitabile l'*abbassamento* di tutto ciò che è 'alto', cioè il trasferimento verso il basso di ciò che è eroico, sublime, grandioso, solenne, serio. È questo, dunque, il tratto distintivo della parodia in generale, e di quella aristofanea in particolare: il gioco parodico degrada il suo oggetto, lo fa precipitare verso il basso, sempre.

III.

ARISTOFANE E LA PARODIA DEGLI STORICI

1. *La circolazione dell'opera di Erodoto nell'Atene del V secolo e il pubblico di Aristofane*

Una questione molto discussa dagli studiosi è quella che riguarda la pubblicazione dell'opera erodotea: quando e come Erodoto 'pubblicò' la sua opera⁷⁹? Al tempo dello storico di Alicarnasso, la cosiddetta *akroasis* — la recitazione dinanzi a un pubblico di ascoltatori — rappresentava ancora il modo usuale, il veicolo normale della comunicazione; si può dunque fondatamente ritenere che l'opera erodotea fosse destinata alle pubbliche letture (*akroaseis*). E, d'altra parte, di una divulgazione acroamatica del testo erodoteo abbiamo diverse e significative testimonianze, di due tipi:

- a) testimonianze 'interne' all'opera stessa: particolarmente indicativo è, sotto questo aspetto, il caratteristico andamento stilistico anulare (*Ringkomposition*), frequentemente riscontrabile⁸⁰, che ben si concilia con la pratica della recitazione;
- b) testimonianze di altri autori: per esempio, dallo storico ateniese Diillo (IV/III sec. a. C.), comunemente considerato il figlio dell'attidografo Fanodemo, apprendiamo che lo Stato ateniese ricompensò con un onorario di dieci talenti Erodoto, il quale aveva tenuto ad Atene pubbliche letture della sua opera⁸¹.

⁷⁹ Su tale problema, cfr., p. es., gli studi di Fornara 1971, di Evans 1979, di Sansone 1985.

⁸⁰ Cfr., p. es., Hdt. 1.11.1 (novella di Gige e della moglie di Candaule), dove il racconto procede sulla base di puntuali riprese. Su Erodoto e lo stile 'anulare', vd., in particolare, Beck 1971.

⁸¹ Cfr. *FGrHist* 73 F 3.

Se dunque in Atene — come in altre località della Grecia — la diffusione dell'opera storica erodotea è avvenuta per *logoi*, attraverso lo strumento delle *akroaseis*, si può ben dire che Erodoto ha di fatto pubblicato *oralmente* la sua opera recitandone le varie unità narrative, ogni volta dinanzi a un gran numero di ascoltatori⁸².

Le *akroaseis* rappresentavano uno dei momenti 'istituzionali' della vita comunitaria della *polis* democratica; si trattava di una di quelle iniziative che coinvolgevano — cosa che, come è ovvio, accadeva anche con gli agoni teatrali e rapsodici — una parte considerevole della popolazione. Ne consegue che Erodoto fu autore molto popolare nell'Atene di Aristofane.

Alla luce di questa premessa, si comprende bene perché nella commedia aristofanea siano attestate parodie erodotee: dal momento che gli Ateniesi che assistevano alle rappresentazioni aristofanee erano, verosimilmente, gli stessi che partecipavano alle *akroaseis*, il poeta comico poteva presupporre, da parte del suo pubblico (o comunque da parte della maggioranza degli spettatori), la conoscenza — e, dunque, il riconoscimento — dei pezzi erodotei parodiati.

2. Aristofane 'para-erodoteo'

Il riconoscimento, da parte del pubblico, del testo di primo grado sarà stato, naturalmente, tanto più agevole quanto più noto e 'memorabile' era il modello parodiato: in altri termini, il successo del gioco parodico dipendeva non solo dal grado di popolarità dell'*autore* parodiato, ma anche dal grado di 'memorabilità' del *pezzo* ripreso e deformato, a fini comici, nel testo di secondo grado.

Particolarmente istruttivi sono, sotto questo aspetto, i vv. 523-539 degli *Acarnesi*:

Δι. καὶ ταῦτα μὲν δὴ σμικρὰ κάπιχώρια,
πόρνην δὲ Σιμαίθαν ἰόντες Μεγαράδε
νεανίαὶ ἔκκλέπτουσι μεθυσσοκότταβοι· 525
καὶ οἱ Μεγαρήϊς ὀδύνας πεφυσιγγωμένοι
ἀντεξέκλειψαν Ἀσπασίας πόρνα δύο·
κάντεῦθεν ἀρχὴ τοῦ πολέμου κατερράγη
Ἕλλησι πᾶσιν ἐκ τριῶν λαικαστριῶν.
ἐντεῦθεν ὄργῃ Περικλήης οὐλύμπιος 530

⁸² Tale tesi — che Erodoto abbia, cioè, pubblicato la sua opera «via via che ne recitava [...] le varie parti: soprattutto le parti più fortunate e più celebrate» — è espressa da Canfora 2001, 271. Per quanto riguarda le parziali 'letture' erodotee, va inoltre rilevato che questo sistema di diffusione è in linea con la prassi secondo cui «le letture pubbliche precedevano o accompagnavano la diffusione di singole opere storiche in copie manoscritte» (Momigliano 1982, 110).

ἤστραππ', ἐβρόντα, ξυνεύκα τὴν Ἑλλάδα,
 ἐτίθει νόμους ὥσπερ σκόλια γεγραμμένους,
 ὡς χρὴ Μεγαρέας μήτε γῆ μήτ' ἐν ἄγορ
 μήτ' ἐν θαλάττῃ μήτ' ἐν ἠπείρῳ μένειν.
 ἐντεῦθεν οἱ Μεγαρῆς, ὅτε δὴ ῥεῖνων βάδην, 535
 Λακεδαιμονίων ἐδέοντο τὸ ψήφισμ' ὅπως
 μεταστραφείη τὸ διὰ τὰς λαικαστρίας·
 οὐκ ἠθέλομεν δ' ἡμεῖς δεομένων πολλάκις.
 κἀντεῦθεν ἤδη πάταγος ἦν τῶν ἀσπίδων⁸³.

In questi versi, in cui Diceopoli⁸⁴ spiega «l'origine» (v. 528 ἀρχή) della guerra peloponnesiaca (il conflitto sarebbe stato provocato dal rapimento di tre prostitute!), la maggioranza degli studiosi ha ravvisato la parodia del proemio delle *Storie* di Erodoto⁸⁵, dove lo storico riferisce il racconto dei saggi persiani sull'*aitie* del conflitto tra Greci e barbari, sulla «causa» della discordia tra l'Occidente e l'Oriente (Hdt. 1.4.1-4):

μέχρι μὲν ὧν τούτου ἀρπαγὰς μούνας εἶναι παρ' ἀλλήλων, τὸ δὲ ἀπὸ τούτου Ἑλληνας δὴ μεγάλως αἰτίους γενέσθαι· προτέρους γὰρ ἄρξαι στρατεύεσθαι ἐς τὴν Ἀσίην ἢ σφέας ἐς τὴν Εὐρώπην. 2. τὸ μὲν νυν ἀρπάζειν γυναικας ἀνδρῶν ἀδίκων νομίζειν ἔργον εἶναι, τὸ δὲ ἀρπασθεισῶν σπουδὴν ποιήσασθαι τιμωρέειν ἀνοήτων, τὸ δὲ μηδεμίαν ὄρην ἔχειν ἀρπασθεισῶν σωφρόνων· δῆλα γὰρ δὴ ὅτι, εἰ μὴ αὐταὶ ἐβούλοντο, οὐκ ἂν ἠρπάζοντο. 3. σφέας μὲν δὴ τοὺς ἐκ τῆς Ἀσίας λέγουσι Πέρσαι ἀρπαζομένων τῶν γυναικῶν λόγον οὐδένα ποιήσασθαι, Ἑλληνας δὲ Λακεδαιμονίης εἵνεκεν γυναικὸς στόλον μέγαν συναγεῖραι καὶ ἔπειτα ἐλθόντας ἐς τὴν Ἀσίην τὴν Πριάμου δύναμιν κατελεῖν. 4. ἀπὸ τούτου αἰεὶ ἠγήσασθαι τὸ

⁸³ «DICEOPOLI: Si trattava di fatti di poco conto, che non uscivano dai confini della città; ma dei giovanotti, ubriachi per aver giocato a cottabo, vanno a Megara e rapiscono Simeta, la puttana. Allora i Megaresi, per il dolore, vanno su tutte le furie e rapiscono, per rappresaglia, due puttane di Aspasia. Ecco perché scoppiò la guerra tra tutti i Greci: per colpa di tre baldracche. Ed ecco perché Pericle, l'Olimpio, in preda all'ira, scagliava fulmini, tuonava, metteva a soqquadro l'Ellade, promulgava leggi scritte a mo' di canti conviviali: "Al bando i Megaresi dalla terra e dal mercato, dal mare e dal continente". Ed ecco perché i Megaresi, sempre più in preda ai morsi della fame, pregavano i Lacedemoni che fosse abolito il decreto emanato a causa delle tre baldracche. Ma noi ci rifiutammo, malgrado le loro insistenti preghiere. Ed ecco perché era ormai uno strepito di scudi» (trad. Mastromarco 1983, 153, 155).

⁸⁴ Per il nome di Diceopoli, su cui si è molto discusso, vd. le utili indicazioni bibliografiche contenute in Kanavou 2011, 24 ss.

⁸⁵ Per la parodia del proemio erodoteo in *Ach.* 523-539, basterà ricordare gli autorevoli contributi di F. Jacoby, s. v. *Herodotos* nr. 7, in *RE Suppl.* 2, 1913, col. 232; Perrotta 1926. Che negli *Acarnesi* fosse parodiato Erodoto ha negato, senza argomentazioni convincenti, Fornara 1971, 25-28. Più di recente, sulla parodia aristofanea del proemio di Erodoto ha espresso il suo scetticismo Asheri 1988, LXIII.

Ἑλληνικὸν σφίσι εἶναι πολέμιον. τὴν γὰρ Ἀσίην καὶ τὰ ἐνοικέοντα ἔθνη βαρβάρῃ οἰκηεῦνται οἱ Πέρσαι, τὴν δὲ Εὐρώπην καὶ τὸ Ἑλληνικὸν ἤγηται κεχωρίσθαι⁸⁶.

Si tratta di un pezzo erodoteo il cui riconoscimento, da parte degli spettatori aristofanei, sarà stato facilitato proprio dalla circostanza che il proemio, occupando una posizione incipitaria, aveva, per gli ascoltatori delle *akroaseis* erodotee, un elevato grado di memorabilità: se Erodoto, come si è detto, godeva di grande popolarità nell'Atene del V secolo, particolarmente noto fu, senz'altro, il proemio — l'*incipit* — della sua opera. È dunque del tutto verosimile che la ripresa in chiave parodica di questa sezione dell'opera storica erodotea fosse colta dalla maggioranza degli spettatori presenti alla rappresentazione degli *Acarnesi* (nel gennaio/febbraio del 425), per il semplice motivo che essi avevano ben presente quel pezzo che Erodoto, per quella data, aveva già 'pubblicato' (oralmente) nelle *akroaseis*, letture pubbliche che attiravano sempre un gran numero di Ateniesi.

La pagina erodotea espone gli eventi mitici che sarebbero stati all'origine dello scontro tra Greci e barbari. Ecco la genesi del conflitto secondo il racconto di alcuni dotti persiani (cfr. Hdt. 1.1-3):

- a) responsabili della discordia (αἰτίους ... τῆς διαφορῆς) furono innanzitutto i Fenici, i quali, in uno dei loro viaggi mercantili, giunsero ad Argo, nel Peloponneso, e qui rapirono la figlia del re, Io, e la portarono in Egitto (cfr. 1.1);
- b) in séguito, alcuni fra gli Ἑλληνας — si ipotizza che fossero Cretesi — pareggiarono la partita rapendo a loro volta, a Tiro in Fenicia, la figlia del re della città, Europa (cfr. 1.2.1);
- c) successivamente, però, i Greci furono autori di un secondo ratto: approdati nella Colchide, rapirono la figlia del re, Medea (cfr. 1.2.2-3);
- d) si arriva quindi al rapimento di Elena: Alessandro (altro nome di Paride), il figlio del re troiano Priamo, avendo deciso di procurarsi una donna greca, rapì la bella Elena (cfr. 1.3).

⁸⁶ «1. Fin qui, dunque, c'erano stati solo rapimenti reciproci, ma in seguito i Greci si sarebbero resi gravemente colpevoli: per primi, infatti, mossero guerra contro l'Asia, prima che quelli la muovessero all'Europa. 2. Se rapire donne deve considerarsi atto di uomini ingiusti, darsi pena di vendicare simili rapimenti — dicono — è cosa da sciocchi; i saggi non se ne danno alcuna cura; è chiaro infatti che, se esse non lo avessero voluto, non sarebbero state rapite. 3. I Persiani dicono che loro non fecero alcun conto delle donne rapite, mentre invece i Greci, per una donna di Sparta, misero insieme una grande spedizione e quindi, giunti in Asia, distrussero il regno di Priamo. 4. Dopo di allora, hanno sempre ritenuto il mondo greco come nemico; i Persiani infatti considerano come propri l'Asia e i popoli barbari che l'abitano, l'Europa e i Greci li considerano come a parte» (trad. Antelami, in Asheri 1988, 11).

Fin qui, dunque, solo rapimenti reciproci, senza gravi conseguenze; ma, a questo punto, i Greci si resero colpevoli di una grande offesa (1.4.1 *μεγάλως αἰτίους*): dopo il ratto di Elena, infatti, essi intrapresero la celeberrima spedizione militare contro Troia. Furono allora per primi i Greci a muovere guerra contro l'Asia, e non il contrario. Al di là delle responsabilità relative allo scoppio delle ostilità, è interessante notare come, nel racconto erodoteo, emerga un profondo divario tra gli Ἕλληνες e gli Asiatici — e dunque tra l'Occidente e l'Oriente — innanzitutto dal punto di vista della 'mentalità': premesso che «rapire donne deve considerarsi atto di uomini ingiusti» (1.4.2), la reazione che i Greci ebbero dopo il rapimento di Elena, assumendosi l'onere di vendicarlo («misero insieme una grande spedizione e quindi, giunti in Asia, distrussero il regno di Priamo», 1.4.3), testimonia senz'altro una «diversa mentalità dei due popoli intorno a problemi morali come il ratto delle donne»⁸⁷. In definitiva, la guerra tra i Greci (che rappresentano l'Occidente, l'Europa, la 'civiltà') e gli Asiatici (che sono invece la 'barbarie') è prima di tutto, in virtù dei diversi valori messi in campo, un conflitto di *mentalità* — uno scontro, oserei dire, 'ideologico' — tra due mondi, l'Occidente e l'Oriente, molto lontani.

Alla luce di queste considerazioni, rileggiamo ora il passo degli *Acarnesi* in cui Diceopoli spiega come mai abbiano avuto inizio le ostilità tra Atene e Sparta. Dopo aver affermato, nei versi iniziali della sua lunga *rhexis*, di voler dire «cose giuste» (v. 501 *δίκαια*), il vecchio contadino, protagonista della commedia, espone la propria visione sulle cause della guerra: gli Spartani non sono i soli responsabili, ma colpevoli sono anche gli Ateniesi. Infatti, alcuni giovanotti di Atene, ubriachi per aver giocato a cottabo, andarono a Megara e rapirono una prostituta di nome Simeta; per reazione, i Megaresi rapirono a loro volta due prostitute dell'*entourage* ateniese di Aspasia. Il conflitto peloponnesiaco, dunque, esplode «per colpa di tre baldracche» (v. 529 *ἐκ τριῶν λαικαστριῶν*): contro Megara, città alleata di Sparta, viene emanato, ad Atene, un decreto di 'embargo', che di fatto mira a isolare i Megaresi, escludendoli da tutti i porti della Lega delio-attica e dai mercati dell'Attica; insomma, una sorta di 'decreto

⁸⁷ Così Asheri 1988, 265.

di morte' per una città che vive essenzialmente di commercio⁸⁸. In séguito, i Megaresi, quando ormai cominciavano a sentire i morsi della fame, si rivolsero ai Lacedemoni, affinché questi chiedessero ad Atene di revocare il decreto, «quello promulgato a causa delle baldracche» (v. 537 τὸ διὰ τὰς λαικαστρίας). Come è noto, gli Spartani inviarono varie ambascerie per chiedere agli Ateniesi di annullare il provvedimento contro Megara, ma la loro richiesta non fu accolta («sebbene loro ci pregassero con insistenza, noi ci rifiutammo», v. 538)⁸⁹.

Nel discorso di Diceopoli, com'è evidente, elementi 'storici' sono mescolati a elementi 'comici': Aristofane infatti immagina, comicamente, che all'origine del noto decreto che Pericle promulgò nel 432 ci sia l'iniziativa di alcuni giovani ateniesi avvinnazzati, i quali rapiscono una prostituta di Megara, provocando così l'ovvia reazione dei Megaresi⁹⁰. E, per giunta, ai vv. 533-534 degli *Acarnesi*, viene fornita una versione *parodica* del decreto pericleo: dopo aver detto che lo statista ateniese «promulgava leggi scritte a mo' di scolî» (v. 532), cioè legiferava con la stessa leggerezza con cui si scrive una 'canzonetta', Aristofane, per inverare questa sua tesi, fa la parodia dello ψήφισμα megarese ricalcando un componimento, uno scolio appunto, di un poeta della prima metà del V secolo, Timocreonte di Rodi (*PMG* 731 ὠφελέν σ', ὦ τυφλὲ Πλοῦτε, / μήτε γῆ μήτ' ἐν θαλάσση / μήτ' ἐν οὐρανῷ φανῆμεν)⁹¹. La motivazione che del decreto (e del conseguente divampare della guerra) Diceopoli dà in questi versi è, a dir poco, paradossale; e il paradosso va in

⁸⁸ I vv. 533-534 degli *Acarnesi* alludono al decreto che Pericle, nel 432/431, fece approvare contro Megara (città appartenente alla Lega peloponnesiaca), allo scopo di accelerare il processo di deterioramento nei rapporti tra le due Leghe; tale ψήφισμα — con cui Pericle giocava la sua ultima carta per innescare il conflitto — costituiva una pesante violazione della cosiddetta 'pace dei trent'anni', conclusa tra Atene e Sparta nel 446/445: una delle clausole del trattato di pace sanciva, infatti, la piena libertà di commercio tra le città aderenti alle due Leghe. Quando Tucidide, lo storico della guerra del Peloponneso, espone quelle che lui definisce come «le cause dette pubblicamente» (1.23.6), cioè le cause apparenti — i motivi occasionali, i pretesti — del conflitto, nel testo si fa riferimento agli scontri tra Corinto e Corcira (cfr. 1.24-55) e alle vicende riguardanti Potidea (cfr. 1.56-65), ma non v'è traccia del decreto contro Megara: lo ψήφισμα pericleo con cui si proibiva che i Megaresi «si servissero dei porti situati nei territori soggetti ad Atene e del mercato di Atene» è, tuttavia, ricordato in Thuc. 1.139.1 (cfr. anche 1.67.4; 1.144.2). In Aristofane, il decreto megarese è menzionato anche in *Pax* 609.

⁸⁹ Sugli inconcludenti passi diplomatici compiuti da Sparta per evitare la guerra, cfr. Thuc. 1.139-145 (in particolare, per espliciti riferimenti al decreto riguardante Megara, vd. 139.1-2, 140.3-4 e 144.2).

⁹⁰ A proposito della reazione megarese (v. 527 ἀντεξέκλεψαν ... πόρνα δύο), Olson 2002, 210-211, commenta: «A significant escalation of the — still essentially trivial — conflict, since the Athenians stole only *one* Megarian whore (524-5)».

⁹¹ Allo stesso scolio Aristofane allude anche in *Eq.* 609-610. Altra allusione aristofanea a Timocreonte in *Ve.* 1063-1065 (cfr. *PMG* 733). Che i vv. 533-534 degli *Acarnesi* siano una parodia del decreto megarese sulla base di Timocr. *PMG* 731 ritengono, p. es., Mastromarco 1983, 153 n. 82; Olson 2002, 212; e da ultimo Lanza 2012, 201.

scena al v. 529 (Ἑλλησι πᾶσιν ἐκ τριῶν λαικαστριῶν), dove la sapiente comicità di Aristofane parodisce un accostamento che è l'icastica rappresentazione della sproporzione tra causa ed effetto: *tre prostitute* fanno scoppiare la guerra tra *tutti i Greci!*

Si è detto che l'esposizione aristofanea delle cause del conflitto peloponnesiaco è, in realtà, una parodia: il commediografo ha presente un ben preciso modello storiografico, il proemio delle *Storie* erodotee, verosimilmente noto ad Atene già prima del 425. Ora, dal raffronto con la pagina di Erodoto emergono alcuni significativi punti di contatto:

- a) sia in Aristofane che in Erodoto si sta parlando dell'origine di un conflitto che è innanzitutto 'ideologico', una guerra tra due 'mondi' diversi (l'ostilità tra Atene e Sparta, quella tra Europa e Asia);
- b) il poeta comico e lo storico individuano, entrambi, in *rapimenti reciproci di donne* la causa della guerra.

Ma c'è di più. Al v. 523, immediatamente prima di alludere parodicamente al proemio erodoteo, Diceopoli fa uso — non a caso — di due particelle, μὲν δὴ, che, in combinazione, ricorrono con particolare frequenza in Erodoto⁹²: il loro impiego, intenzionale e ben calcolato, equivaleva a una sorta di ammiccamento all'indirizzo degli spettatori ateniesi, i quali, essendo sostanzialmente gli stessi che ascoltavano le pubbliche letture (anche erodotee), avranno senz'altro recepito l'invito a 'sintonizzarsi' con la lingua (e l'opera) di Erodoto. Si consideri inoltre che qui, in Aristofane, come spesso accade nel testo erodoteo, la particella δὴ ha una duplice funzione: da una parte, essa conclude quanto è stato detto precedentemente; dall'altra, δὴ è particella intensiva, che, rinforzando il valore del precedente μέν, richiama l'attenzione dello spettatore/ascoltatore su quanto segue. E, dal momento che l'unione di μέν e δὴ serve soprattutto a preparare lo sviluppo successivo del discorso — è come una sorta di 'trampolino di lancio', in virtù del quale la mente degli spettatori/ascoltatori compie uno scatto in avanti —, si può ben dire che negli *Acarnesi* la parodia del proemio di Erodoto è *preparata* (e segnalata) proprio dall'uso di una formula tipicamente erodotea: con μὲν δὴ, al v. 523, Aristofane stimola la memoria aurale del suo pubblico, indirizzandolo verso il testo di Erodoto, l'autore, appunto, che sarà subito dopo parodiato. Gli spettatori, così preavvertiti, avranno poi agevolmente riconosciuto nei vv. 524-539 il riecheggiamento parodico di una sezione dell'opera erodotea — il

⁹² Che il ricorso alla combinazione, tipicamente erodotea, μὲν δὴ in *Ach.* 523 sia tutt'altro che casuale ritiene Sansone 1985, 6-7. Per il frequente uso di μὲν δὴ in Erodoto cfr., p. es., 1.86.3; 3.53.5; 5.36.2; 6.115.

proemio — che per giunta, come abbiamo già osservato, aveva, per la sua posizione incipitaria, un elevatissimo grado di memorabilità.

Ora, in che senso possiamo affermare che in questo pezzo degli *Acarnesi* Aristofane riprende e, contestualmente, *stravolge* a fini comici il modello erodoteo? In altre parole, quali sono gli elementi che, nell'esposizione aristofanea delle responsabilità della guerra, testimoniano la *detorsio Herodoti*?

Si è detto che la *detorsio* parodica implica la *degradazione* del modello. Ebbene, i reciproci rapimenti di donne, che, secondo Diceopoli, sono all'origine del conflitto peloponnesiaco, richiamano senz'altro il racconto di Erodoto sulle cause dell'inimicizia tra Occidentali e Orientali; ma, se nel proemio erodoteo — che rappresenta l'ipotesto — si parla di ratti reciproci di *principesse* (Io, Europa, Medea, Elena), nella ripresa parodica aristofanea degli *Acarnesi* — cioè nell'ipertesto (o testo di secondo grado) — ad essere rapite sono, in virtù di un irridente gioco di carnevalesco 'abbassamento', delle πόρναι, delle squallide prostitute. E eminentemente comico è il fine di questo processo di deformazione/degradazione cui il modello è sottoposto.

Va altresì sottolineato che, in questo caso, il testo di primo grado presenta un elemento che, per così dire, si presta alla *detorsio* parodica. Già in Erodoto, infatti, viene espresso un giudizio di valore nei confronti delle donne rapite, che, «se non lo avessero voluto, non sarebbero state rapite» (1.4.2): il 'retropensiero' di questa affermazione è che una donna che si lascia rapire è, in fondo, donna di facili costumi, benché figlia di un re. Aristofane, negli *Acarnesi*, avrà dunque inteso proporre al suo pubblico una comica degradazione delle principesse erodotee; ed è anche lecito ipotizzare che l'idea di sostituire le quattro nobili donne di cui parla Erodoto proprio con tre volgari πόρναι gli sia stata suggerita dallo stesso modello di primo grado. Se così fosse, avremmo un'ulteriore prova della relazione che intercorre tra il passo degli *Acarnesi* e il proemio erodoteo.

IV.

ARISTOFANE E LA PARATRAGODIA

1. Popolarità del teatro tragico nell'Atene del V secolo

Dal momento che la paratragodia è uno degli elementi fondanti della poetica aristofanea, dobbiamo innanzitutto chiederci in quali occasioni i testi tragici circolassero nell'Atene del V secolo. La parodia della poesia tragica, così densamente presente nelle commedie di Aristofane, presuppone infatti che gli spettatori fossero in grado di riconoscere gli ipotesti oggetto di parodia da parte del poeta comico.

Come è noto, la circolazione delle opere drammatiche, tragiche e comiche, era affidata prevalentemente a uno dei momenti istituzionali della vita comunitaria della *polis*, quello degli agoni teatrali⁹³, cui gli Ateniesi partecipavano in massa, senza distinzione di ceto⁹⁴. Tali gare erano legate a due ben determinate occasioni festive, le Dionisie cittadine e le Lenee⁹⁵: erano feste annuali dedicate al dio Dioniso, il cui culto era particolarmente diffuso in Atene. In virtù di questo felice connubio tra feste

⁹³ Che le rappresentazioni teatrali fossero, ad Atene, un momento di *gara* non deve affatto sorprenderci; il concetto dell'*agone*, della competizione, era particolarmente caro alla mentalità greca: «I Greci amavano le gare [...] Ad Atene in più di una festa si tenevano gare di corsa con fiaccole e, dopo l'espansione delle Panatenee voluta da Pisistrato nel sesto secolo, furono messi in palio dei premi tanto per rapsodi che recitassero Omero e per esibizioni al flauto ed alla lira che per manifestazioni atletiche o ippiche. Non c'è da meravigliarsi, dunque, che le rappresentazioni sceniche, una volta entrate nel programma di due feste in onore di Dioniso, fossero considerate come un'occasione per gareggiare ancora» (Sandbach 1979, 6).

⁹⁴ Che all'evento teatrale partecipassero cittadini ateniesi di ogni ceto — l'istituzione di un contributo statale di due oboli, detto *theorikon*, permise anche ai più poveri di assistere agli spettacoli — è testimoniato da Plutarco (*Per.* 9.2-3); ma la testimonianza plutarchea viene da alcuni riferita al IV sec. a. C. (vd., p. es., Rhodes 1981, 514).

⁹⁵ Per gli agoni teatrali dionisiaci e lenaici si rinvia al fondamentale lavoro di Pickard-Cambridge 1996.

religiose e manifestazioni teatrali — che, certo, garantiva un'ampia partecipazione popolare — si compiva il processo di 'acculturazione' dei cittadini della *polis* democratica: l'ateniese medio, partecipando assiduamente ai pubblici spettacoli teatrali, acquisiva una notevole memoria dei testi tragici, sì da essere poi in grado di apprezzare la maggior parte dei giochi paratragici aristofanei. D'altronde, va ricordato che nell'Attica del V-IV secolo la circolazione della letteratura teatrale veniva assicurata anche dagli agoni drammatici che si svolgevano annualmente in occasione delle Dionisie rurali, la festa durante la quale venivano rappresentate, nei teatri dei demi attici, non solo prime, ma anche repliche di tragedie e di commedie⁹⁶.

Il canale 'istituzionale' deputato alla diffusione dei testi dei tragediografi del V secolo era, dunque, il teatro; e tuttavia sappiamo che parti privilegiate di tragedie (specialmente brani lirici e *rheseis*) circolavano anche in 'luoghi' extra-teatrali. In particolare, fuori del teatro, la comunicazione dei testi tragici dopo la loro rappresentazione — o, meglio, la trasmissione di *pezzi* di opere tragiche — veniva assicurata, nella seconda metà del V secolo, dalle riesecuzioni simposiali⁹⁷. Oltre che dal simposio, un ruolo fondamentale, per la circolazione extra-teatrale di brani di tragedie di particolare successo, doveva essere assolto, in Atene, dalla scuola: verosimilmente, infatti, pezzi dei grandi tragediografi saranno stati studiati dai giovani ateniesi, entrando così a far parte della loro memoria letteraria.

Si può pertanto fondatamente ritenere che la maggioranza degli spettatori di Aristofane fosse in grado di cogliere e decodificare buona parte delle numerosissime allusioni paratragiche presenti nelle sue commedie; non va peraltro neanche trascurato «che, tra i cittadini presenti alle rappresentazioni comiche, moltissimi, ingaggiati, in occasione degli agoni lenaici e dionisiaci, in qualità di coreuti, avevano imparato a memoria numerosi brani lirici di tragedie»⁹⁸: queste parti corali, memorizzate 'professionalmente' dai cittadini-coreuti, confluivano dunque nel repertorio di canto dell'ateniese medio.

Tale ampia circolazione orale dei testi tragici sembra, infine, essere confermata dal ben noto aneddoto plutarco secondo cui alcuni degli Ateniesi che avevano preso parte alla fallimentare spedizione siciliana, e che avevano avuto la fortuna di tornare in patria sani e salvi, furono particolarmente riconoscenti ad Euripide: «avevano ricevuto

⁹⁶ Sulle cosiddette *Dionisie rurali*, vd. Pickard-Cambridge 1996, 58-77. Sulle rappresentazioni teatrali nei demi dell'Attica, vd., in particolare, Whitehead 1986, 215-222.

⁹⁷ Che, negli ultimi decenni del V secolo, una circolazione di brani di tragedie avesse luogo nei simposi è attestato, p. es., da Aristoph. *Nub.* 1354-1376 (su cui vd. Pütz 2003, 101-110). Sulla circolazione, in ambito simposiale, anche dei testi teatrali *comici*, si rimanda a Mastromarco 2006a.

⁹⁸ Così Mastromarco 1994, 148. Cfr. Sedgwick 1947, 6-7.

cibo e acqua, perché avevano cantato suoi brani lirici»⁹⁹. Sembrerebbe quindi ovvio che un ateniese medio conoscesse *a memoria* pezzi di tragedie (nel caso specifico, pezzi lirici di Euripide). D'altra parte non va dimenticato che nella cultura ateniese del V secolo, come abbiamo già più volte osservato, prevaleva la dimensione dell'oralità, e che, in una società in cui dominava un tipo di comunicazione orale/aurale, i cittadini possedevano, normalmente, facoltà di intensa memorizzazione¹⁰⁰, che sono state in larga parte perdute da noi moderni, perché il progresso tecnico-scientifico le ha private di funzione¹⁰¹: tale «aural habilitiy» (per dirla con Rosemary Harriott)¹⁰² dello spettatore ateniese, cioè la sua memoria letteraria aurale, era dunque il presupposto essenziale su cui si fondava la parodia aristofanea.

2. *Aprosdoketon e parodia: un caso esemplare di paratragodia aristofanea di Eschilo (Vespe 1085-1088)*

Uno degli strumenti di cui Aristofane sovente si avvale per realizzare la *detorsio in comicum* di un modello 'serio' è senz'altro il cosiddetto *aprosdoketon*, cioè l'inserimento, a sorpresa (*παρὰ προσδοκίαν*), di un elemento che collide, verticalmente, con il modello letterario evocato e, orizzontalmente, con le aspettative del pubblico. E, d'altronde, che il gioco parodico aristofaneo si avvalga, per stravolgere *a fini comici* il testo di primo grado, di un meccanismo linguistico come l'*aprosdoketon* è del tutto naturale: già gli antichi, infatti, indicavano il gioco verbale dell'*inatteso* come uno dei modi essenziali per indurre al riso¹⁰³.

⁹⁹ Plut. *Nic.* 29.5. Sulla passione dei Siracusani per Euripide, cfr. Mastromarco 2006b, 146-147 n. 19.

¹⁰⁰ Che in una società come quella ateniese del V secolo — in cui la comunicazione letteraria non era legata alla scrittura, ma avveniva oralmente attraverso la *performance* davanti a un pubblico — la capacità di memorizzazione dei singoli dovesse essere molto sviluppata ritiene Harriott 1962, 2. Cfr. anche Mastromarco 1994, 149.

¹⁰¹ Non si può non ricordare, a questo proposito, quello che Frances Amelia Yates scriveva in un libro del 1966: «Pochi sanno che i greci, inventori di tante arti, inventarono anche un'arte della memoria che, come tutte le altre, venne trasmessa a Roma e di lì passò nella tradizione europea. Quest'arte [...] nei tempi moderni sembra un ramo piuttosto secondario dell'attività umana» (Yates 1972, xvii).

¹⁰² Harriott 1962, 2.

¹⁰³ Si veda, p. es., Cic. *De orat.* 63.255 *sed scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud expectamus, aliud dicitur: hic nobismet ipsis noster error risum movet* («Sapete che un genere molto noto di ridicolo si ha quando ci aspettiamo una cosa, e invece viene detta una cosa diversa: in questo caso il nostro errore scatena in noi stessi il riso»).

Per indagare (e valutare) il funzionamento di questo fondamentale aspetto del comico di parola aristofaneo in relazione al *Witz* parodico, sarà ora opportuno prendere empiricamente le mosse dai vv. 1085-1088 delle *Vespe*, nei quali andrà riconosciuta la parodia di un celeberrimo pezzo eschileo:

ἀλλ' ὅμως ἐωσάμεσθα ξὺν θεοῖς πρὸς ἑσπέραν. 1085
 γλαῦξ γὰρ ἡμῶν πρὶν μάχεσθαι τὸν στρατὸν διέπτατο.
 εἶτα δ' εἰπόμεσθα θυννάζοντες εἰς τοὺς θυλάκους,
 οἱ δ' ἔφευγον τὰς γνάθους καὶ τὰς ὀφρῦς κεντούμενοι¹⁰⁴.

In questi versi, tratti dalla parabasi della commedia, il corifeo allude alla famosa vittoria greca di Salamina del settembre del 480. A quanto testimonia una pagina della plutarchea *Vita di Temistocle* (15.4), infatti, la resistenza dei Persiani nella battaglia di Salamina durò «fino a sera»: una indicazione temporale, questa, che è pienamente congruente con l'aristofaneo πρὸς ἑσπέραν del v. 1085. Non solo; il v. 1086 delle *Vespe* allude verosimilmente a un episodio — interpretato dagli Ateniesi come un segno fausto — che, come apprendiamo ancora da Plutarco, precedette la battaglia di Salamina: «mentre Temistocle stava parlando sul ponte della nave, una civetta attraversò in volo le navi greche da destra e si posò sulle antenne» (*Vita di Temistocle* 12.1).

Orbene, i vv. 1085-1088 delle *Vespe*, come aveva acutamente osservato già Bergler (1760) nella sua edizione con commento delle undici commedie aristofanee conservate, riprendono, in chiave parodica, i versi dei *Persiani* di Eschilo in cui i barbari vengono colpiti dai Greci come se fossero tonni (vv. 424-428):

τοὶ δ' ὥστε θύννους ἢ τιν' ἰχθύων βόλον
 ἀγαῖσι κωπῶν θραύμασιν τ' ἐρειπίων 425
 ἔπαιον ἐρράχιζον, οἰμωγὴ δ' ὁμοῦ
 κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἄλλα,
 ἕως κελαινὸν νυκτὸς ὄμμ' ἀφείλετο¹⁰⁵.

Dunque, in Aristofane, al v. 1087, con θυννάζοντες viene riproposta un'immagine — quella dei Persiani massacrati come tonni — che è attestata per la prima volta in Eschilo. Due sono, in verità, gli elementi che, in questo caso, rendono possibile

¹⁰⁴ «E tuttavia, con l'aiuto divino, verso sera li cacciammo: prima della battaglia, una civetta passò in volo sul nostro esercito. E poi li inseguivamo infilzandoli nelle brache, quasi fossero tonni: ed essi fuggivano, punti sulle gote e sulle ciglia» (trad. Mastromarco 1983, 529).

¹⁰⁵ «Ed essi (*i. e.* i Greci), con pezzi di remi e con rottami di legno, continuavano a colpirli, spezzavano (ai Persiani) la spina dorsale, come fossero dei tonni ovvero una retata di pesci; e gemiti, misti a lamenti, ricoprivano la distesa del mare, finché il nero occhio della notte pose fine a tutto».

l'individuazione dell'ipotesto tragico parodiato dal commediografo: il primo è dato, appunto, dalla presenza del verbo θυννάζω, termine 'tecnico' del linguaggio della pesca, che rimanda alla mattanza dei tonni¹⁰⁶; la seconda spia linguistica, che certo concorre al riconoscimento del modello, è rappresentata dall'indicazione temporale del v. 1085 delle *Vespe* (πρὸς ἑσπέραν), che trova riscontro nel v. 428 dei *Persiani* di Eschilo (ἔως κελαινὸν νυκτὸς ὄμμ' ἀφείλετο)¹⁰⁷.

È del tutto evidente, quindi, che i vv. 1085-1088 delle *Vespe* contengono un riferimento alla tragedia di Eschilo. C'è di più: Aristofane non solo riprende l'immagine eschilea dei Persiani-tonni, ma, nel riproporla al suo pubblico, attiva, per così dire, un corto circuito, scatenato dall'imprevista intrusione, nella chiusa del v. 1087, di un comico *aprosdoketon*, «nelle brache» (εἰς τοὺς θυλάκους)¹⁰⁸, che risponde a un chiaro intento paratragico. Ma in che senso l'espressione εἰς τοὺς θυλάκους, che chiude il verso, può essere considerata 'intrusiva'? E, soprattutto, come funziona questo *aprosdoketon*?

Prima di rispondere, sarà forse utile rimarcare che la buona riuscita di un *aprosdoketon* dipende sostanzialmente dal suo potenziale eversivo, vale a dire dalla sua capacità di infrangere le aspettative del pubblico e di produrre, così, un effetto di sorpresa. Qui Aristofane, dopo aver evocato l'immagine, di matrice eschilea, dei Persiani-tonni sanguinosamente trucidati, mette in atto un felice procedimento di rottura improvvisa della coerenza, accostando immediatamente alla cruenta metafora tragica quel riferimento, a dir poco stridente, alle «brache» indossate dai barbari, ampi calzoni che, certo, per il loro aspetto, divertivano gli Ateniesi. Il repentino accostamento tra elementi dissonanti, che, come è noto, costituisce un aspetto

¹⁰⁶ Altra immagine metaforica aristofanea che trae ispirazione dalla pesca dei tonni è in *Eq.* 313 (θυννοσκοπῶν), dove Paflagone — sotto la cui maschera si nasconde il demagogo Cleone — è paragonato a una vedetta che, appostata su un'altura, avvista i tonni dall'alto: Cleone, dunque, dall'alto della Pnice, *spia* i tributi (τοὺς φόρους) *come si fa con i tonni*. Per una descrizione della pesca dei tonni presso i Greci, cfr., p. es., Ael. *NA* 15.5 e Philostr. *Im.* 1.13.

¹⁰⁷ Per quanto riguarda l'immagine della pesca dei tonni, associata al motivo della notte, può essere interessante il confronto con il vaticinio in esametri pronunciato dall'indovino Ἀμφίλυτος in *Hdt.* 1.62.4 ἔρριπται δ' ὁ βόλος, τὸ δὲ δίκτυον ἐκπεπέτασται, / θύννοι δ' οἰμήσουσι σεληναίης διὰ νυκτός: anche in questo caso, peraltro, il contesto discorsivo circostante è di tipo 'militare'.

¹⁰⁸ Quanto all'*aprosdoketon* del v. 1087, non escluderei che il funambolico estro comico di Aristofane abbia qui voluto complicare il riconoscimento dell'intrusione, utilizzando una parola studiatamente ambigua; infatti, il termine θύλακος, che al plurale indica «ampi pantaloni» (per cui cfr. anche Eur. *Cycl.* 182), può designare, al singolare, l'«involucro» delle uova di... tonno (cfr., p. es., Aristot. *HA.* 571a 14): molti, tra gli spettatori, avranno avuto, almeno per un momento, l'illusione che il commediografo stesse indugiando sulla metafora dei tonni.

fondamentale del comico di parola aristofaneo, avrà verosimilmente prodotto nel pubblico un effetto sorpresa, scatenando, di conseguenza, il riso¹⁰⁹.

E, d'altra parte, mi chiedo se riuscire nella comicità non voglia dire esattamente questo: scoprire (e proporre) logiche nuove, alternative, impreviste da altri, come nella follia o, se preferiamo, come nei giochi, talora paradossali, dei bambini¹¹⁰. Le espressioni paradossali, frequentissime nei comici, hanno un effetto straniante, e, scontrandosi con le opinioni dominanti, mettono in crisi, allo stesso modo che l'ironia socratica, le presunte certezze di chi ascolta¹¹¹; naturalmente, l'arte del paradosso non è — come qualcuno potrebbe pensare — solo 'istintiva', ma necessita anche di una preparazione¹¹². Inoltre, tutto ciò che è *aprosdoketon*, dal momento che crea straniamento, produce, inevitabilmente, nel pubblico una piacevole μάθησις, cioè un ampliamento della conoscenza: si tratta di quella sorprendente scoperta, e della conseguente crescita conoscitiva, che si ha — spiega con chiarezza Aristotele nella *Retorica* — quando viene detto quello che non ci si aspetterebbe¹¹³. Ne consegue che tale meccanismo linguistico (di cui, s'è visto, la parodia aristofanea, in casi come quello qui esaminato delle *Vespe*, si avvale), cioè il λέγειν/εἰπεῖν παρὰ προσδοκίαν, non è un dispositivo comico finalizzato esclusivamente allo scatenamento del riso, ma produce nel pubblico effetti ben più profondi e duraturi dell'effimero riso: come ha acutamente osservato Michele Napolitano, «il riso non è altro che la manifestazione

¹⁰⁹ Uno dei dispositivi comici messi in atto più frequentemente da Aristofane per muovere al riso gli spettatori consiste, secondo la felice formulazione di Silk 2000, 136, proprio nel mettere sapientemente in collisione elementi incompatibili («collisions of incompatible items»). Per la teoria che considera il riso come causato dalla sorpresa/delusione di chi ride, cfr. Aristot. *Pr.* 965a; dell'elemento-sorpresa il filosofo parla anche in *Rh.* 1412a.

¹¹⁰ Mi limito qui ad annotare che il 'padre' della psicoanalisi, Freud, in un ben noto saggio del 1905 sul motto di spirito, considerato, non a caso, come un importante contributo alla teoria del Comico, riconosce quale virtù tipica del *Witz* la capacità di scoprire, con rapidità sorprendente, similarità nascoste, relazioni di somiglianza tra cose dissimili e sostanzialmente estranee l'una all'altra (cfr. Freud 2015, 23-24); naturalmente, secondo la concezione freudiana, per scoprire (o creare) similarità impreviste da altri, occorre saper 'giocare': occorre dunque recuperare un rapporto con la vita infantile. Sul «piacere dell'assurdo» nel bambino (e nel malato mentale), vd. Freud 2015, 149-151. In particolare, per le logiche 'altre' e anticonvenzionali che animano la follia, cfr. Bodei 2000.

¹¹¹ Come il *paradosso*, deviando dal pensiero abituale, assale la sicurezza della nostra conoscenza, così l'*eironeia* di Socrate, presentando aspetti imprevisti dall'ascoltatore, crea logiche 'altre', che spiazzano chi ascolta e ne mettono in discussione le certezze (o presunte tali); e, proprio per la sua natura 'trasgressiva', l'ironia socratica rappresenterà uno dei modelli fondamentali per le parole degli eroi satirici di Luciano di Samosata (su Socrate quale paradigma per l'eroe satirico luciano, vd. Camerotto 2014, 83-93).

¹¹² Ne era consapevole già Aristotele, il quale, a proposito delle «espressioni argute e spiritose» (gli ἀστεῖα), tra le quali il filosofo annovera anche l'«espressione paradossale» (παράδοξον), afferma che, per crearle, è necessario talento naturale e/o esercizio (cfr. *Rh.* 1410b 8-9 ποιεῖν μὲν οὖν ἐστὶν τοῦ εὐφροῦς ἢ τοῦ γεγυμνασμένου).

¹¹³ Aristot. *Rh.* 1412a 19-20 μάλλον γὰρ γίνεταί δῆλον ὅ τι ἔμαθε παρὰ τὸ ἐναντίως ἔχειν.

estriore di quella più matura consapevolezza che l'*aprosdoketon*, allo stesso modo che gli enigmi e le metafore, sa indurre nell'ascoltatore»¹¹⁴.

A questo punto si impone un'ulteriore domanda: quanti, tra gli spettatori aristofanei, avranno riconosciuto, nel citato passo dell'epirrema della parabasi delle *Vespe*, la parodia dei vv. 424-428 dei *Persiani* di Eschilo? In casi come questo, in cui oggetto del gioco parodico è uno *specifico* ipotesto (e non, ad esempio, un generico stilema di un certo genere letterario o autore), il processo di decodificazione avrà necessariamente richiesto che lo spettatore riconoscesse *con precisione* il passo parodiato: sarà stato dunque necessario che i cittadini presenti a teatro pescassero nella loro memoria quella rara immagine eschilea (il paragone *Persiani-tonni*), perché potessero apprezzarne a pieno la *detorsio* parodica aristofanea, determinata dall'*aprosdoketon* εἰς τοὺς θυλάκους. Stando così le cose, è lecito chiedersi quanta parte del pubblico avrà *esattamente* riconosciuto i versi parodiati; tanto più che, tra la rappresentazione del testo tragico oggetto del gioco parodico e la rappresentazione del testo comico parodiante, intercorrono, in questo caso, ben cinquant'anni.

Ora, è indubbio che, tra gli spettatori presenti alla rappresentazione delle *Vespe* (alle Lenee del 422), pochissimi dovevano essere coloro che, mezzo secolo prima, nel 472, avevano potuto anche assistere alla rappresentazione dei *Persiani* eschilei; inoltre, il riconoscimento del gioco paratragico esperito dal commediografo presuppone, in questo caso specifico, che il testo di primo grado si fosse impresso saldamente nella memoria del pubblico: difficile, però, ipotizzare che un vecchio spettatore aristofaneo, nel 422, potesse conservare puntuale memoria di quella tragedia eschilea rappresentata moltissimi anni prima. Dunque, sembra che Aristofane abbia voluto destinare l'allusione paratragica di *Vespe* 1085-1088 solo a un piccolissimo gruppo di spettatori, l'*élite* degli 'addetti ai lavori': coloro, cioè, che, possedendo copie *scritte* delle tragedie di maggior successo (merce senz'altro rara nell'Atene del V secolo)¹¹⁵,

¹¹⁴ Napolitano 2007, 65. Sul rapporto tra metafora e conoscenza, cfr. Aristot. *Rh.* 1410b 14-15 ἢ δὲ μεταφορὰ ποιεῖ τοῦτο μάλιστα ... μάθησιν καὶ γνῶσιν. Vd. anche Manetti 2005 (part. pp. 50-51).

¹¹⁵ Nell'Atene del V sec., il *libro* rappresenta certamente una rarità, una merce molto pregiata: bisogna, dunque, senz'altro escludere che un cittadino medio potesse possedere (e quindi leggere) copie librarie di tragedie. Sebbene la wilamowitziana visione 'bibliocratica' della società ateniese del V sec. vada decisamente respinta, «non si può però escludere, ed è anzi probabile, che dei drammi ateniesi della seconda metà del V secolo ci fosse una circolazione scritta (verosimilmente limitata alla ristretta cerchia degli specialisti)» (Mastromarco 1994, 137-138). Sull'infondatezza dell'ipotesi, affermata da Wilamowitz 1959 (part. pp. 121-124), che i testi delle tragedie attiche fossero stati i primi 'libri' greci, e che l'Atene di Aristofane fosse caratterizzata da una già ampia e consolidata circolazione libraria di testi tragici (confermata, a parere del *princeps philologorum*, dalla grande familiarità che gli spettatori aristofanei, destinatari della paratragodia, dovevano avere con le opere dei tragediografi), vd., in particolare, Russo 1984, 316-319 (= Russo 1994, 202-204), e, più di recente, Mastromarco 2006b (part. pp. 137-147).

avevano la possibilità di leggere e rileggere quei drammi, anche a molti anni di distanza dalla loro messinscena.

In realtà, le cose stanno diversamente. Innanzitutto, come abbiamo già avuto modo di ricordare, nei numerosi teatri che erano attivi nell'Attica del V-IV secolo venivano rappresentate non solo prime, ma anche repliche di tragedie e di commedie¹¹⁶. Per quanto riguarda, poi, il più vecchio dei tre grandi poeti tragici del V secolo, dall'anonima *Vita di Eschilo* apprendiamo che un decreto, approvato dallo Stato ateniese dopo la morte del poeta, istituì repliche di tragedie eschilee in occasione degli agoni teatrali¹¹⁷. Si può dunque essere certi che drammi di Eschilo saranno stati riportati in scena postumi con una certa frequenza, anche ai tempi di Aristofane; e, in particolare, i *Persiani* — tragedia dall'impianto filotemistocleo, in cui trova posto uno dei temi-cardine della propaganda ateniese di ispirazione democratica, il 'teorema' secondo cui fu Atene la vera artefice della vittoria sui Persiani¹¹⁸ — dovevano essere, proprio per la loro intonazione scopertamente patriottica, un vero 'classico' del teatro tragico ateniese. Di conseguenza, si può ragionevolmente ritenere che gli spettatori presenti, nel 422, alla rappresentazione delle *Vespe*, indipendentemente dalla loro età, avessero tutti (o quasi) memoria di quella tragedia, che, anche moltissimi anni dopo la sua prima rappresentazione, continuava ad essere riproposta sulla scena; né va trascurato che il pezzo dei *Persiani* parodiato da Aristofane è, oltre tutto, parte della famosissima *rhesis* con cui il Messaggero annuncia alla regina Atossa, madre di Serse, la catastrofica sconfitta subita dai Persiani a Salamina¹¹⁹: uno di quei brani tragici che dovevano essere ben presenti alla memoria di ogni buon cittadino ateniese.

Alla popolarità di questo pezzo eschileo avranno, inoltre, concorso due circostanze extra-teatrali: in primo luogo, la 'moda', affermata nella seconda metà del V secolo, di recitare a simposio *rheseis* di tragedie¹²⁰; e poi, accanto a queste riesecuzioni 'private' (simposiali), ad assicurare la trasmissione di parti celebri di testi tragici avranno certo contribuito le scuole ateniesi, nelle quali i ragazzi (per lo meno quelli che, appartenendo a famiglie abbienti, seguivano l'intero *curriculum* degli studi)

¹¹⁶ Sulle fonti epigrafiche riguardanti gli spettacoli teatrali che si svolgevano con regolarità nei demi attici, vd. Vitucci 1939.

¹¹⁷ Cfr. T A1, 48-49 Radt. Che le tragedie eschilee avessero ottenuto dallo Stato l'esclusivo onore delle riprese postume è provato anche da Aristoph. *Ach.* 9-12, dove Diceopoli afferma di aver provato una dolorosa, 'tragica' delusione, legata a un preciso evento: la rappresentazione (evidentemente, una replica) di un dramma di Eschilo. Su questo passo aristofaneo e sul problema delle repliche eschilee, vd. Di Marco 1992.

¹¹⁸ Sul teorema «Atene salvatrice della Grecia», vd. Canfora 2001, 148-149. Anche secondo Erodoto, furono gli Ateniesi i veri salvatori dell'Ellade nelle guerre persiane (cfr. Hdt. 7.139).

¹¹⁹ Sulle ῥήσεις ἀγγελικαί vd., p. es., Di Marco 2000, 219-222.

¹²⁰ In particolare, per le riesecuzioni simposiali di pezzi eschilei vd. Lai 1997.

imparavano a memoria i poeti del passato, innanzitutto il grande Omero, ma anche, a un livello superiore, i poeti lirici e, verosimilmente, gli autori di teatro (specialmente i tragici)¹²¹.

Stando così le cose, mi sembra si possa fondatamente affermare che gli Ateniesi presenti alla rappresentazione delle *Vespe* aristofanee avevano *memoria* dell'ipotesto eschileo; una memoria che essi potevano aver acquisito partecipando, come spettatori, alla rappresentazione (la prima o, com'è più probabile, una replica postuma) dei *Persiani* e/o ascoltando la celebre *rhexis* del Messaggero (con il resoconto della battaglia di Salamina) in occasione di una riesecuzione simposiale di quel pezzo, o, infine, in virtù di una *reperformance* scolastica. Di conseguenza, la maggioranza del pubblico aristofaneo avrà certamente recepito e apprezzato il gioco paratragico esperito dal commediografo nei vv. 1085-1088 delle *Vespe*.

3. *La parodia come 'comicità di degradazione': l'incipit delle Ecclesiazuse*

«Il rapporto dei bambini con gli adulti è anche la base della comicità della degradazione, che corrisponde alla condiscendenza dimostrata dagli adulti nel loro atteggiamento nei confronti della vita dei bambini. Vi sono poche cose che danno ai bambini un piacere maggiore di vedere un grande scendere al loro livello, rinunciare alla sua oppressiva superiorità e giocare con loro come un loro pari. Questo cambiamento, che dà al bambino un puro piacere, diventa negli adulti, in forma di degradazione, un mezzo per rendere comiche le cose ed una sorgente di piacere comico»¹²²: così Sigmund Freud, all'inizio del Novecento, nella sua magistrale trattazione dedicata al *Witz*, dal titolo *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905). Il 'padre' della psicoanalisi istituisce, dunque, un interessante nesso — cui abbiamo, peraltro, già fatto cenno — tra comicità e infanzia: in particolare, egli ipotizza che la *comicità della degradazione*, cioè il piacere comico che scaturisce dal «contrasto quantitativo» di un confronto tra grande e piccolo¹²³, implichi un rimando all'infanzia, e, più esattamente, a quel piacere puro che i bambini provano allorché vedono un grande comportarsi come uno di loro.

¹²¹ Sulla scuola quale luogo della trasmissione dei testi, vd. Lomiento 2001, 325.

¹²² Freud 2015, 263.

¹²³ Cfr. Freud 2015, 264 n. 24.

¹²⁴ Vd. Freud 2015, 233.

Un caso di degradazione (di *Herabsetzung*, per dirla con Freud)¹²⁴ a fini comici è fornito dall'*incipit* delle *Ecclesiazuse*, la penultima delle undici commedie superstiti di Aristofane, rappresentata verosimilmente alle Lenee del 391¹²⁵:

ΠΡΑΞΑΓΟΡΑ

Ὡ λαμπρὸν ὄμμα τοῦ τροχηλάτου λύχνου¹²⁶.

L'azione ha inizio prima dell'alba¹²⁷: l'eroina della commedia, Prassagora¹²⁸, esce da una delle porte che si aprono nell'edificio scenico, indossando abiti maschili¹²⁹. La donna, come si può agevolmente ricavare dall'apostrofe incipitaria, tiene in mano un λύχνος; la presenza scenica della lucerna, supportata dalla forza evocativa della parola dell'attore, suggeriva al pubblico il *tempo scenico*, configurando l'azione della donna come un'azione, appunto, 'notturna'¹³⁰.

¹²⁵ Per questa datazione della commedia propende, p. es., Vetta 1994, xxxi-xxxii.

¹²⁶ «Occhio splendente della ben tornita lucerna».

¹²⁷ Ai vv. 30-31, si dirà infatti che «l'araldo (il gallo!) ha cantato per la seconda volta».

¹²⁸ Sul nome di Prassagora, che, pur essendo storicamente attestato nell'Atene del IV sec., è usato da Aristofane come nome 'parlante', mi sia consentito rimandare a De Sario 2016.

¹²⁹ Che si trattasse di un *camuffamento* maschile era evidentemente rivelato agli spettatori dalla maschera femminile; come è ben noto, infatti, nel V-IV sec. gli attori (tragici e comici) portavano la maschera: «l'uso della maschera consentiva che i ruoli di tutti i personaggi, maschili e femminili, fossero affidati ad attori maschi: perché un attore assumesse un aspetto di donna bastava che portasse una maschera di colore bianco» (Mastromarco 1994, 122). Qui dunque il pubblico vedeva sulla scena un attore maschio che interpretava la parte di una donna, travestita per giunta da uomo.

¹³⁰ Sebbene il λύχνος fosse visibile sulla scena, era tuttavia necessario, date le esigue dimensioni dell'oggetto, che l'attore richiamasse su di esso l'attenzione degli spettatori con l'ausilio della parola. Così — cioè, con l'esplicita menzione del λύχνος, confermata dalla presenza scenica dell'oggetto — il pubblico capiva di assistere a una scena notturna. Come è stato opportunamente osservato, «in un teatro tecnicamente povero, il testo dei drammi rappresentati agisce anche da didascalia scenica [...] Possiamo dunque essere certi che lo spettatore ateniese del V-IV secolo sapeva bene che, per la rappresentazione di un'opera teatrale, il drammaturgo doveva necessariamente ricorrere, per sopperire ai limiti tecnici del teatro dell'epoca, a quel principio che i moderni studiosi hanno definito convenzione scenica. [...] Ad esempio, nelle scene 'notturne', il tempo scenico era necessariamente suggerito al pubblico per mezzo della parola degli attori: si sopperiva così ai limiti materiali dei teatri greci, la cui struttura architettonica non consentiva giochi di illuminazione, visto che la piattaforma scenica e l'orchestra erano all'aperto, in pieno sole. [...] Una conferma visiva alle istruzioni verbali poteva talora venire dalla presenza sulla scena di fiaccole accese, che rendevano, per così dire, realistiche queste scene notturne... in pieno sole» (Mastromarco 1994, 111 ss.). Nel prologo delle *Ecclesiazuse*, dunque, l'iniziale invocazione all'«occhio splendente della ben tornita lucerna» assumeva, per lo spettatore, il valore di una puntuale didascalia temporale; e la presenza sulla scena di un lucignolo serviva a confermare visivamente l'indicazione verbale dell'attore — in una sorta di simbiosi tra linguaggio scenico e linguaggio verbale —, e a rendere così un po' più credibile questa scena notturna, che, in realtà, veniva rappresentata in pieno giorno. Altri esempi di scene 'notturne', in cui la parola dell'attore funge da didascalia scenica per gli spettatori, sono offerti dai prologhi delle *Nuvole* e delle *Vespe* (anche qui Aristofane dava conferma visiva alle istruzioni verbali).

Orbene, l'*incipit* della commedia è visibilmente paratragico: l'apostrofe del v. 1 è parodia dell'invocazione al Sole, motivo che ricorre frequentemente nella tragedia. Come referente tragico della parodica apostrofe di Prassagora possiamo senz'altro indicare uno specifico luogo euripideo (*Ph.* 1-3)¹³¹:

ΙΟΚΑΣΤΗ

[ὦ τὴν ἐν ἄστροις οὐρανοῦ τέμνων ὁδὸν
καὶ χρυσοκολλήτοισιν ἐμβεβῶς δίφροις]
Ἥλιε, θοαῖς ἵπποισιν εἰλίσσω φλόγα¹³².

L'*incipit* delle *Fenicie* è solo uno dei numerosi passi tragici in cui compaia un'invocazione al Sole, ma è, forse, quello che più di altri avrà fatto capolino nella memoria degli spettatori aristofanei presenti a teatro alle Lenee del 391. Sebbene tra la rappresentazione della tragedia euripidea e la rappresentazione delle *Ecclesiazuse* intercorrano circa vent'anni, si può fondatamente ritenere che i versi iniziali delle *Fenicie*, proprio in virtù della loro posizione incipitaria (privilegiata dalla memoria degli ascoltatori), avessero un elevato grado di memorabilità¹³³. Inoltre, il ricordo di quei versi euripidei sarà stato, verosimilmente, ancora vivo in buona parte del pubblico aristofaneo anche per un'altra circostanza: nel lungo monologo che apre le *Fenicie*, e che, come spesso accade nei prologhi euripidei, indugia anche su figure (ad esempio, quella del fenicio Cadmo) ed eventi appartenenti a un passato remoto¹³⁴, il tragediografo aveva introdotto alcune significative novità rispetto alle versioni più note

¹³¹ Naturalmente, in un caso come questo delle *Ecclesiazuse*, in cui oggetto della parodia è un motivo tragico frequente, è anche possibile che a essere parodiato non sia uno specifico ipotesto, e che Aristofane volesse invece, più genericamente, riprendere (e degradare) l'invocazione al Sole, tipica della tragedia, senza alludere a uno o più passi tragici in particolare. Per altre attestazioni del motivo tragico dell'invocazione al Sole, cfr. *Soph. Ai.* 845-846 e 856-857, *Tr.* 94 ss., *Ant.* 100-102; *Eur. Tr.* 860, *El.* 866. Ho l'impressione, però, che il commediografo avesse molto bene in mente, qui, proprio i versi iniziali delle *Fenicie* euripidee, a meno che non si voglia considerare del tutto casuale l'uso aristofaneo di φλόξ in contesto di invocazione (cfr. *Ec.* 6 φλογός): lo stesso termine, infatti, compare nell'invocazione dell'eroina tragica euripidea, Giocasta, al Sole (cfr. *Ph.* 3 φλόγα).

¹³² «Sole, che apri la strada tra le stelle in cielo e stai sopra un carro intarsiato d'oro, tu, che su veloci cavalle conduci intorno la vampa». I vv. 1-2 sono considerati spuri, per motivi di stile, da alcuni editori: così, p. es., Musso 2001, 304 n. 1 («I due versi sono un'interpolazione antica dallo stile pomposo e reboante»), con relativa *Nota critica* introduttiva (pp. 48-49).

¹³³ Che i commediografi, nelle loro parodie, citassero soprattutto versi che nei testi tragici occupavano una posizione incipitaria (ed erano, perciò, più facili da ricordare) è opinione corrente tra gli studiosi: vd., p. es., Harriott 1962, 6; Mastromarco 1994, 149.

¹³⁴ Euripide non si limita a offrire qualche scarna informazione retrospettiva strettamente necessaria perché lo spettatore possa farsi un'idea sommaria degli eventi che l'azione scenica presuppone, ma include nella *rhexis* prologica, accanto agli eventi pregressi più recenti, gli antefatti remoti della storia rappresentata: così, ai vv. 5-9, Giocasta rievoca addirittura la vicenda mitica di colui che dette origine alla stirpe dei Labdacidi, il fenicio Cadmo. Sui prologhi euripidei, ampiamente espositivi, vd., p. es., Di Marco 2000, 200-203 (part., sul racconto prologico delle *Fenicie*, p. 203).

del mito tebano; inattese, sorprendenti innovazioni che si saranno a tal punto impresse negli occhi e nella mente degli spettatori presenti alla rappresentazione da impedire che in séguito, anche a distanza di anni, la memoria — visiva e aurale — di quello spettacolo tragico si affievolisse o si esaurisse del tutto.

Un primo effetto di grande sorpresa doveva aver prodotto sul pubblico, sotto l'aspetto innanzitutto dell'*opsis*, lo stesso ingresso in scena di Giocasta, l'anziana regina cui il poeta affida la *rhexis* prologica, la quale, per giunta, si presentava vestita di nero in segno di lutto, benché i suoi figli, Eteocle e Polinice, non fossero ancora morti. Ora, che la regina fosse ancora in vita molto tempo dopo la scoperta della verità dell'incesto costituiva una novità davvero significativa e inattesa, evidentemente inconciliabile con il racconto tradizionale, a tutti noto, secondo cui Giocasta (in Omero, Epicaste), quando scoprì di aver sposato (senza saperlo) suo figlio, si impiccò¹³⁵. Inoltre, dal monologo iniziale delle *Fenicie* apprendiamo che il cieco Edipo è ancora vivo e si trova in casa, dove i figli vollero 'internarlo' perché fosse dimenticata l'infamante vicenda (cfr. vv. 63-68): una seconda importante novità rispetto al racconto vulgato, secondo cui, invece, la morte dello sposo (e figlio) di Giocasta precede la spedizione dei Sette contro Tebe e il duello fratricida tra Eteocle e Polinice. In nessuna delle versioni, a noi note, del mito Edipo sopravvive ai suoi figli: le uniche due eccezioni sono costituite dalle *Fenicie* euripidee, appunto, e dall'*Edipo a Colono* di Sofocle (rappresentato postumo nel 401), che, essendo — non a caso — posteriore alle *Fenicie*, subì verosimilmente l'influsso di Euripide.

Apportando tali inattese innovazioni, Euripide, di fatto, aveva conferito a quella sua personale versione della saga tebana un grado di memorabilità particolarmente elevato: soprattutto i versi *iniziali* delle *Fenicie* — i più facili da ricordare — saranno stati, probabilmente, ancora ben presenti alla memoria di quella parte del pubblico ateniese che aveva assistito alla messinscena del dramma euripideo, e che nel 391 partecipava agli agoni lenaici in occasione dei quali Aristofane fece rappresentare le *Ecclesiazuse*. Pertanto, l'*incipit* paratragico della commedia aristofanea sarà stato certamente apprezzato dalla maggioranza (se non dalla totalità) degli spettatori: una parte non trascurabile di essi, infatti, aveva assistito — come s'è detto — alla prima delle *Fenicie*; per coloro che, invece, tra il 411 e il 408, allorché la tragedia di Euripide fu verosimilmente messa in scena, o non erano ancora nati o avevano un'età che non consentiva loro di essere presenti come spettatori alle rappresentazioni teatrali,

¹³⁵ Cfr. Hom. *Od.* 11.271-280. Con il racconto tradizionale concorda la versione sofoclea del mito: nell'*Edipo re* un messaggero ricostruisce, in una lunga *rhexis*, i luttuosi eventi (extrascenici) del suicidio di Giocasta e dell'autoaccecamento di Edipo (cfr. Soph. *OT* 1237-1285).

possiamo fondatamente ipotizzare che almeno una parte di essi avesse successivamente assistito a una replica del dramma in uno dei numerosi teatri attivi nell'Attica del V-IV secolo¹³⁶; infine, per quanti non avessero affatto memoria del testo delle *Fenicie*, va comunque considerato che, in un caso come questo delle *Ecclesiazuse*, non sarà stato necessario che, per cogliere e apprezzare il gioco paratragico, gli spettatori aristofanei avessero in mente quello specifico ipotesto, ma sarà stato sufficiente che essi, esperti com'erano di teatro tragico, avessero percezione di trovarsi in presenza di una ripresa parodica del tema, ricorrente nei poeti tragici, dell'invocazione al Sole.

Esaminiamo ora 'al rallentatore' il v. 1 delle *Ecclesiazuse*: questo ci permetterà di entrare nel 'laboratorio' del poeta comico e di osservare con quanta sapienza e con quale meticolosità venga costruito il *Witz* parodico.

Aristofane mette inizialmente sulla bocca di Prassagora, eroina *comica*, parole consone a un contesto *tragico*: quella del Sole-ῥμμα, infatti, è una tradizionale metafora, che compare, ad esempio, in Euripide, ai vv. 193-194 dell'*Ifigenia in Tauride*; inoltre, l'aggettivo τροχήλατος, da mettere in relazione con τροχός («ruota del carro»¹³⁷, ma anche, come vedremo, «ruota del vasaio»)¹³⁸, è epiteto che potrebbe benissimo riferirsi al Sole, appunto, «portato da ruote» (con evidente allusione alla sua qualità di auriga celeste); e, d'altra parte, non va neanche sottovalutata, a mio avviso, la presenza, nell'*incipit* del verso, di un aggettivo (λαμπρόν) che già in Omero — agli albori, dunque, della letteratura greca — veniva impiegato in riferimento al raggio del sole, per sottolinearne la particolare luminosità (*Il.* 1.605 λαμπρόν φάος ἡελίοιο).

Le parole che l'emittente, Aristofane, mette fin qui in campo servono a generare nel pubblico, esperto di rappresentazioni tragiche, la suggestione (o, meglio, l'illusione) di una iniziale 'tragica' invocazione al Sole. Quando poi, nella chiusa del verso, in luogo dell'atteso «Sole» compare — per così dire, 'spunta' — l'inattesa, imprevedibile e spiazzante «lucerna» (λύχνου), lo spettatore aristofaneo capisce, allora, di essere stato raggirato: l'«occhio» (ῥμμα)¹³⁹, al quale l'eroina comica qui si rivolge, non è quello infinitamente grande e nobile del Sole «portato da ruote», bensì quello minuscolo e

¹³⁶ Che tragedie di Euripide (certamente prime, ma probabilmente anche repliche) venissero rappresentate, p. es., nel teatro del Pireo è testimoniato da Eliano (*VH* 2.13).

¹³⁷ Con questo significato il termine τροχός compare, p. es., in Hom. *Il.* 6.42, Soph. *Ant.* 252.

¹³⁸ Per l'etimologia dell'aggettivo τροχήλατος, da mettere in relazione con τροχός, cfr. *DELG*, s. v. τρέχω: il termine τροχός («ruota») può indicare anche la *ruota del vasaio* («roue de potier»). Per questo significato di τροχός cfr., p. es., Hom. *Il.* 18.600, Aristoph. *Ec.* 4, Plat. *Rp.* 420e.

¹³⁹ Va peraltro segnalato che, nello stesso Aristofane, il termine ῥμμα è altrove riferito proprio al sole, definito appunto «occhio instancabile dell'ètere» (*Nub.* 285/6 ῥμμα ... αιθέρος ἀκάματον).

ignobile del λύχνος τροχήλατος, della «lucerna forgiata al tornio»¹⁴⁰. Il poeta comico dunque, ben consapevole della non-univocità del segno, ‘gioca’ con le parole; utilizza l’aggettivo τροχήλατος obbligandoci, in rapida successione, a interpretarlo in *due* diversi sensi: prima come epiteto del Sole, che attraversa il cielo sul carro tirato da cavalli alati, e immediatamente dopo, con repentino spostamento di senso, come epiteto di qualcosa di molto più ‘basso’, cioè di un λύχνος, che è... «ben tornito»¹⁴¹.

È del tutto evidente che Aristofane ha qui attuato il gioco paratragico attraverso l’inserimento, nella chiusa del verso, di un comico *aprosdoketon*: dopo aver strizzato l’occhio a un modello letterario che il suo pubblico ben conosce — e aver generato così, nello spettatore, delle aspettative —, il commediografo ha sostituito παρὰ προσδοκίαν (cioè, a sorpresa), nel finale, il Sole, oggetto ricorrente delle invocazioni tragiche, con una fonte di luce infinitamente più piccola e anche un po’ spregevole, una banalissima lucerna.

Che cosa rende comico l’*aprosdoketon*, ne fa, cioè, una sorgente di comicità? A proposito del *Witz*, Freud, parlando della successione «stupore ed illuminazione», chiama in causa Kant, il quale «dice che in genere la comicità ha la caratteristica particolare di ingannarci solo per un momento»¹⁴². Ed è proprio questa la peculiarità della comicità parodica, che in questo come in molti altri casi aristofanei si realizza attraverso il meccanismo dell’*inatteso*: la parola parodica è parola astuta e *ingannevole*. Essa mette in atto una sorta di ‘tradimento’: dapprima carpisce la fiducia del suo destinatario, fingendo di conformarsi a un modello a lui familiare, e genera in lui delle aspettative; quindi infrange, dopo averlo meticolosamente costruito, l’*orizzonte d’attesa* del pubblico, producendo così un effetto di *sorpresa*. Lo *stupore* nasce dallo scarto qualitativo e/o quantitativo tra ciò che ci si aspettava e ciò che viene detto; e ciò che ci coglie di sorpresa suscita inevitabilmente in noi, nell’attimo stesso in cui ci vediamo spiazzati rispetto alle nostre aspettative, il *riso*. Coglie dunque nel segno il ‘padre’ della psicoanalisi quando afferma che «in generale ricaviamo il piacere comico da un confronto»¹⁴³: un confronto tra ciò che è familiare (e atteso) e

¹⁴⁰ Che τροχήλατος, usato come attributo del λύχνος, assuma qui il significato di «ben tornito» (propr., «spinto, fatto girare sulla ruota», con riferimento alla ruota del vasaio) è provato dal v. 4 delle *Ecclesiazuse*, dove l’aggettivo è, per così dire, ‘glossato’ dallo stesso Aristofane (τροχῶ ... ἐλαθείς): vd., in proposito, Di Marco 1977.

¹⁴¹ Il geniale *Witz* aristofaneo sul composto τροχήλατος è puntualmente segnalato da Rau 1967, 205 («der Witz liegt in der hier verwandten speziellen Bedeutung von τροχός»).

¹⁴² Freud 2015, 25. Cfr. Kant 1970, 194 («Il riso è un’affezione, che deriva da un’aspettazione tesa, la quale d’un tratto si risolve in nulla. Proprio questa risoluzione, che certo non ha niente di rallegrante per l’intelletto, indirettamente rallegra per un istante con molta vivacità»).

¹⁴³ Freud 2015, 243.

ciò che è ‘diverso’ (e inaspettato) ovvero tra ciò che è ‘sublime’ — cioè, grande — e ciò che è piccolo.

È evidente, secondo questa linea di pensiero, che la fonte del piacere comico risiede, in definitiva, «nel nostro rapporto con il futuro, che siamo abituati ad anticipare con le nostre aspettative»¹⁴⁴. Il poeta che mette in atto il gioco parodico ordisce, s’è detto, un *inganno* ai danni del suo pubblico: ne orienta l’orizzonte d’attesa in una certa direzione; sollecita così determinate aspettative, che poi, a sorpresa, elude; a questo punto, il destinatario della parodia, consapevole di essere stato raggirato, ‘scarica’ lo stupore e la delusione nel riso. Ride evidentemente di sé e della propria ingenuità, del clamoroso abbaglio in cui è incorso. Tale successione — *attesa-stupore-illuminazione-riso* — era già implicita, come abbiamo visto, nella definizione kantiana della comicità, per cui questa altro non sarebbe che un’aspettativa finita in nulla.

Ed ora torniamo all’*incipit* delle *Ecclesiazuse* e alla cosiddetta ‘comicità di degradazione’, alla cui base c’è, secondo l’ipotesi di Freud, il rapporto dei bambini con gli adulti: a quel piacere *puro* che il bambino prova nel vedere un grande abbassarsi al suo livello corrisponde il piacere *comico* che, negli adulti, è indotto dai «processi di *Herabsetzung*»¹⁴⁵, di *degradazione* del ‘sublime’. Quando, di sorpresa, ciò che è nobile, alto, grande viene sostituito con qualcosa che è invece spregevole, basso, piccolo, tale «incongruenza *discendente*»¹⁴⁶ tra ciò che ci aspettavamo e ciò che è realmente accaduto scatena in noi il riso. Questa doveva essere la situazione psicologica determinatasi negli spettatori presenti alla rappresentazione delle *Ecclesiazuse*, allorché Prassagora concludeva — *παρὰ προσδοκίαν* — il primo verso del suo monologo sostituendo il Sole con un semplice *λύχνος*: lo spostamento repentino dal grande al piccolo, l’imprevisto trasferimento dall’alto al basso, dal cielo alla terra, avrà prodotto nello spettatore aristofaneo un fenomeno di ‘distensione’, di rilassamento cioè della tensione; di conseguenza, una parte dell’energia psichica precedentemente investita, essendo rimasta inutilizzata, avrà trovato uno sbocco naturale nel riso¹⁴⁷. Per comprendere meglio il processo psichico appena descritto, possiamo richiamare qui un illuminante esempio, che Freud fornisce a proposito di quel particolare tipo di comicità che egli sceglie come punto di partenza della sua ricerca, la comicità del movimento: «Se sto aspettando di afferrare una palla che mi è

¹⁴⁴ Freud 2015, 229.

¹⁴⁵ Freud 2015, 233: tra i procedimenti che compiono la degradazione, a fini comici, di persone e/o oggetti in qualche modo ‘sublimi’, Freud annovera, accanto alla parodia, la *caricatura*, il *travestimento* e persino il suo opposto, lo *smascheramento*.

¹⁴⁶ La felicissima espressione si trova in Freud 2015, 172, dove viene riportata la spiegazione che Herbert Spencer dà del riso nel suo saggio intitolato *The Physiology of Laughter* (1901).

¹⁴⁷ Cfr. Freud 2015, 172-173.

stata gettata, sottopongo il mio corpo a delle tensioni che mi metteranno in grado di reggere l'urto della palla; e, se risultasse che la palla afferrata è troppo leggera, i miei movimenti superflui mi renderebbero comico agli occhi degli spettatori. Mi sono lasciato spingere dalla aspettativa ad un dispendio esagerato di movimento»¹⁴⁸.

Al di là del gioco paratragico del v. 1, l'inizio delle *Ecclesiazuse* rivela un chiaro intento parodico fino al v. 16. Il linguaggio altisonante di questi primi versi della commedia sembra, in effetti, riecheggiare insieme il lessico tragico e quello proprio delle invocazioni agli dèi¹⁴⁹. Inoltre, l'allusione al genere tragico — com'è naturale in un testo polisemico quale è quello aristofaneo — si realizza, qui, anche sul piano metrico.

Consideriamo innanzitutto il materiale *linguistico* con cui viene costruito il testo comico. Nei vv. 1-16, sono presenti voci 'alte', termini che sono indiscutibilmente riconducibili al linguaggio elevato della tragedia: è il caso, ad esempio, di *μυχός*¹⁵⁰ — utilizzato, al v. 12, per designare i «segreti *recessi* delle cosce» (*μηρῶν ... ἀπορρήτους μυχούς*) — o di *νᾶμα*¹⁵¹ (che, al v. 14, indica il «liquore» bacchico, cioè il vino). Questi termini vengono qui parodicamente utilizzati da Prassagora in riferimento a realtà 'volgari': l'incongruenza comica è data, dunque, dal contrasto tra la solennità dello stile e la meschinità (o, comunque, la banalità) dei temi trattati (la depilazione del pube mediante bruciatura, il bere vino furtivamente in cantina). Lo stile paratragico di questi versi sarà stato certamente riconosciuto e apprezzato da un pubblico — quello di Aristofane — che aveva molta familiarità con la lingua dei tragediografi.

Per quanto riguarda l'aspetto *metrico*, questi trimetri giambici paratragici saranno stati verosimilmente recitati con maggiore solennità, affinché il pubblico cogliesse immediatamente il tono tragico. Infatti, come ha ben messo in evidenza Bruno Snell, «nella Commedia le parodie della Tragedia sono spesso tragiche nel loro metro»¹⁵².

¹⁴⁸ Freud 2015, 230.

¹⁴⁹ Che il linguaggio dei vv. 1-16 sia più 'sacrale' che tragico, che il *λύχνος* faccia qui, indegnamente, le veci di un dio, e che, dunque, il passo sia parodia di una *preghiera* ritiene Pucci 1961, 306-308. In effetti, il monologo di Prassagora sembrerebbe ricalcare, fino al v. 16, la struttura tipica di un inno cletico: *invocazione* (*ἐπίκλησις*) alla divinità, qui rappresentata dalla lucerna-Sole (vv. 1-2); menzione della *nascita* del dio (v. 3 *γονάς*) e delle sue particolari *prerogative* (v. 5 *λαμπρὰς ἡλίου τιμάς*); *richiesta* di intervento (v. 6); *aretologia* del *λύχνος* (vv. 7-16). Sull'andamento innico dei vv. 1-16, vd. Vetta 1994, 143.

¹⁵⁰ Per *μυχός* cfr., p. es., Aeschl. *Pr.* 134 (della grotta); Soph. *Tr.* 686 (della casa), *Ph.* 1013 (dell'anima).

¹⁵¹ Per *νᾶμα*, che in Aristofane è *hapax legomenon*, cfr., p. es., Aeschl. *Pr.* 806; Soph. *Ant.* 1130, *Tr.* 919; Eur. *Med.* 1187.

¹⁵² Snell 1977, 21.

Orbene, fino al v. 16, il trimetro aristofaneo è visibilmente ‘tragico’; come è noto, nella tragedia — soprattutto nei tragici più antichi — la risoluzione dei *longa* è ancora poco frequente, e persino Euripide, nelle sue prime tragedie, ammette la soluzione del *longum* solo cinque o sei volte ogni cento versi¹⁵³. Nel lungo inizio paratragico delle *Ecclesiazuse*, Aristofane, a dispetto della maggiore libertà di cui gode normalmente il trimetro della commedia rispetto a quello tragico, tende a non scomporre i *longa*¹⁵⁴: ben quattordici versi su sedici sono insoluti, e le uniche soluzioni si trovano nel v. 4, dove una *comica* ‘glossa d’autore’ svela il significato etimologico dell’aggettivo τροχίλατος (qui adattato al λύχνος), e nel v. 8, dove la presenza del nome proprio Ἀφροδίτης rende inevitabile il tribraco. Di questi due trimetri, il secondo è particolarmente rappresentativo del trattamento che di norma veniva riservato al trimetro giambico nei poeti comici: nel trimetro comico, infatti, la percentuale di ‘soluzioni’ (cioè, di scomposizioni dell’elemento lungo in due brevi) è molto più elevata di quella del trimetro dei poeti tragici, soprattutto di Eschilo e di Sofocle; inoltre, come il trattamento della *muta cum liquida* in Ἀφροδίτης del v. 8 testimonia, nella commedia, in virtù della cosiddetta *correptio Attica*, il gruppo *muta + liquida* tende alla valenza monoconsonantica non solo all’inizio, ma anche all’interno della parola, e, di conseguenza, non provoca l’allungamento per posizione¹⁵⁵. Ora, se è vero che il v. 8 delle *Ecclesiazuse* costituisce, dal punto di vista metrico, un’eccezione all’interno del pezzo paratragico iniziale della commedia, è altresì vero, a ben guardare, che questo verso è, metricamente, molto ‘euripideo’. Utili, sotto questo aspetto, sono le osservazioni di Thaddäus Zieliński sul trimetro di Euripide: in particolare, per quanto riguarda il trattamento riservato dal tragediografo alla *muta cum liquida*, lo studioso polacco sostiene che le brevi risultanti dallo scioglimento di un *longum* sono prevalentemente brevi per natura, e che il suddetto gruppo consonantico vale, in Euripide, come una sola consonante soprattutto quando la *muta* è una tenue o un’aspirata seguita da ρ (*rho*)¹⁵⁶. Dal momento che queste caratteristiche sono riscontrabili nel v. 8 della commedia aristofanea, gli spettatori più esperti di tragedia euripidea avranno verosimilmente colto qui una sottilissima allusione, di natura metrica, al grande poeta tragico, contenuta (paradossalmente) proprio in uno dei due trimetri, di questo lungo inizio paratragico, che più dovevano suonare

¹⁵³ Cfr. Snell 1977, 19.

¹⁵⁴ Ne consegue che tale uso molto parco di soluzioni dei *longa* è un segno ulteriore (e inequivocabile) di parodia tragica.

¹⁵⁵ Sul trattamento differenziato del gruppo consonantico *muta + liquida* nei vari generi poetici, vd., p. es., Snell 1977, 76-77.

¹⁵⁶ Vd. Zieliński 1925, 151 ss. Cfr. Snell 1977, 77.

metricamente *comici*: forse perché Euripide, il cui trimetro, soprattutto nelle tragedie più tarde, si presenta con una struttura meno severa, è, dei tre grandi tragici del V secolo, quello meno distante dalla sensibilità ritmica di Aristofane¹⁵⁷.

In conclusione, l'*incipit* delle *Ecclesiazuse* offre un caso di *paratragodia*, la cui decodificazione, come accade nella maggior parte dei giochi paratragici esperiti da Aristofane, non avrà certo richiesto, nel pubblico, un livello di 'competenza' straordinariamente elevato: il derisorio riferimento al motivo tragico dell'invocazione al Sole, la ripresa parodica di movenze linguistico-stilistiche proprie della tragedia, il tono aulico (e dunque 'improprio') della recitazione saranno stati agevolmente recepiti dagli spettatori ateniesi, i quali, in virtù della loro assidua partecipazione ai *festivals* dionisiaci, avevano molta familiarità con il lessico, lo stile, il metro e i motivi più ricorrenti delle opere tragiche. E tuttavia, solo la minoranza colta degli spettatori presenti alla rappresentazione delle *Ecclesiazuse*, il cosiddetto 'pubblico nel pubblico', avrà riconosciuto, ad esempio, la struttura rigorosamente 'tragica' dei trimetri iniziali, o il 'colorito' (metricamente) euripideo del v. 8 della commedia. Ma queste sono sottili operazioni chirurgiche da filologi: allo spettatore medio ateniese sarà bastato riconoscere il carattere *complessivamente* paratragico del pezzo aristofaneo, capire insomma che si stava ridendo della tragedia.

4. Aristofane e Euripide: la (para)Elena nelle Tesmoforiazuse

Delle *Tesmoforiazuse* non possediamo notizie didascaliche; e tuttavia è opinione diffusa che con questa commedia Aristofane abbia concorso alle Dionisie del 411¹⁵⁸. Un anno prima, nel 412, era stata portata in scena la trilogia euripidea di cui facevano parte l'*Elena* e l'*Andromeda*¹⁵⁹, due delle quattro tragedie di Euripide che, proprio nelle *Tesmoforiazuse*, il commediografo parodiò¹⁶⁰. È dunque verosimile che la

¹⁵⁷ Sul peculiare impiego di soluzioni nel trimetro giambico euripideo, vd. Prato 1970.

¹⁵⁸ Per questa datazione della commedia e per una sua messinscena 'dionisiaca' propende, p. es., Russo 1984, 289-295 (= Russo 1994, 186-191). Su questo problema, cfr. le equilibrate analisi di Prato 2001, XI-XVII, e di Austin - Olson 2004, XXXIII-XLIV.

¹⁵⁹ Per quanto riguarda l'appartenenza di queste due tragedie euripidee alla stessa trilogia, cfr. *Schol. Aristoph. Th.* 1012 Regtuit.

¹⁶⁰ Oltre che dall'*Elena* e dall'*Andromeda*, le scene euripidee che Aristofane parodia nelle *Tesmoforiazuse* sono tratte dal *Telefo* (del 438) e dal *Palamede* (del 415). Più precisamente: nei vv. 689-756 delle *Tesmoforiazuse*, il commediografo parodia il *Telefo*; nei vv. 765-784, il *Palamede*; nei vv. 846-928, ha luogo la parodia dell'*Elena*; nei vv. 1001-1135, infine, Aristofane propone un'ampia parodia dell'*Andromeda* (su quest'ultima, articolata, scena paratragica delle *Tesmoforiazuse*, rimando all'importante contributo di Mastromarco 2008; cfr. Mastromarco 2006b, 174-181).

maggioranza del pubblico che nel 411 assisteva alla rappresentazione aristofanea conservasse puntuale memoria (aurale e visiva) di quei due recentissimi spettacoli tragici: una circostanza, questa dell'attualità dei due testi tragici parodiati, senz'altro eccezionale, se si considera che, come è stato notato, tra la rappresentazione della tragedia oggetto del gioco parodico e la messinscena della commedia aristofanea parodiante intercorrono, quasi sempre, più di cinque anni¹⁶¹.

Per quanto riguarda Aristofane, le due scene paratragiche delle *Tesmoforiazuse*, in cui il commediografo propone una puntuale parodia dell'*Elena* e dell'*Andromeda*, ci autorizzano a ipotizzare che egli avesse a disposizione una 'edizione' libraria (dunque, un testo scritto) delle due opere tragiche euripidee¹⁶²; e, infatti, se è vero che le tragedie e le commedie attiche venivano composte in vista della loro rappresentazione teatrale, è altresì vero che, come ha messo in evidenza Mastromarco, «non si può però escludere, ed è anzi probabile, che dei drammi ateniesi della seconda metà del V secolo ci fosse una circolazione scritta (verosimilmente limitata alla ristretta cerchia degli specialisti)»¹⁶³.

Ciò premesso, passo ora ad analizzare la parodia che Aristofane propone dell'*Elena* nei vv. 846-928 delle *Tesmoforiazuse*¹⁶⁴. È innanzitutto interessante notare come il commediografo, sebbene il testo di primo grado oggetto del gioco parodico sia un dramma rappresentato solo un anno prima, si preoccupi, preliminarmente, di 'annunciare' il modello tragico «con la precisione di una locandina»¹⁶⁵, affinché gli spettatori non abbiano nessun dubbio nell'identificarlo¹⁶⁶: il Parente, Mnesiloco, per sollecitare l'intervento salvifico di Euripide, ha deciso di imitare la «nuova Elena» (v. 850 τὴν καινὴν Ἑλένην). Ma perché quella portata in scena dal tragediografo nel 412 è una καινὴ Ἑλένη? In che senso nuova?

L'aggettivo è qui volutamente ambivalente: da una parte, si riferisce all'attualità dell'*Elena* euripidea (dramma, s'è detto, dell'anno appena trascorso); dall'altra, richiama alla memoria del pubblico la straordinaria novità tematica rappresentata dal motivo dell'εἶδωλον. Nella sua *Elena*, Euripide infatti accoglieva la variante

¹⁶¹ Cfr. Schlesinger 1936, 296 ss.

¹⁶² Per questa ipotesi, vd. Russo 1984, 318 (= Russo 1994, 203); più di recente, relativamente alla puntuale parodia aristofanea dell'*Elena*, vd. Nieddu 2003.

¹⁶³ Mastromarco 1994, 137-138. In particolare, che Aristofane, in quanto 'addetto ai lavori', disponesse di una raccolta privata di 'libri' (della quale facevano verosimilmente parte anche copie librarie di opere tragiche, cui il commediografo attingeva per i suoi giochi paratragici) ritengono Reynolds - Wilson 1987, 5.

¹⁶⁴ La parodia dell'*Elena* operata da Aristofane nelle *Tesmoforiazuse* è studiata da Rau 1967, 53-65.

¹⁶⁵ Così Paduano 1990, 29.

¹⁶⁶ Sugli espedienti aristofanei tesi a soccorrere gli spettatori nell'identificazione dei testi parodiati, vd. le osservazioni di Franco 1988, 226-228.

stesicorea del mito¹⁶⁷, secondo cui non Elena in carne e ossa aveva seguito Paride a Troia, ma solo un suo *simulacro*, una sua immagine, un ‘doppio’, un εἶδωλον appunto¹⁶⁸: così la ‘vecchia’ Elena, l’adultera, la donna infedele per antonomasia, lasciava il posto a una ‘nuova’ Elena, moglie fedelissima di Menelao¹⁶⁹.

L’azione del dramma euripideo si svolge in Egitto, dove Elena, la *vera* Elena, sposa fedele, è approdata dopo la partenza da Sparta. In Egitto, la donna ha trovato rifugio per lunghi anni presso il re Proteo; ora che costui, il suo protettore, è morto, Elena è costretta a subire le attenzioni, indesiderate, di Teoclimeno, l’arrogante figlio del re e successore al trono, il quale vuole a tutti i costi sposarla. Per sottrarsi alle nozze, la donna si reca supplice sulla tomba del re: l’eroina è disposta ad affrontare persino la morte, pur di non venire meno alla fedeltà nei confronti del marito. Ma, proprio quando, raggiunta dalla falsa notizia della morte del suo sposo, Elena, disperata, esce di scena, sulla scena rimasta vuota compare Menelao, sano e salvo, il quale, di ritorno da Troia, è finito naufrago, a causa di una tempesta, proprio sulle coste egiziane. I due sposi, quindi, si incontrano, si riconoscono e, alla fine, grazie a un’astuzia, ottenuta dal re Teoclimeno una nave, fuggono alla volta della Grecia.

La scena paratragica delle *Tesmofoiazuse* in cui Aristofane paròdia l’*Elena* euripidea si colloca subito dopo la parabasi: Mnesiloco impersonerà Elena; Euripide

¹⁶⁷ Nel *Fedro* (243a 3-b 3), Platone riporta la notissima leggenda, legata al nome di Stesicoro (vissuto probabilmente tra la fine del VII e la metà del VI sec. a. C.), secondo cui il poeta, accecato dai Dioscuri (Castore e Polluce), fratelli di Elena, per aver diffamato l’eroina nei suoi versi, avrebbe riacquistato la vista solo dopo aver composto una ‘ritrattazione’ (la cosiddetta *Palinodia*), cioè un *nuovo canto* in cui veniva ripudiata la versione omerica, precedentemente accolta, del mito: Stesicoro riabilitava Elena, sostenendo che la moglie di Menelao non fosse mai salita sulla nave insieme a Paride, e che a Troia fosse arrivato solo un suo εἶδωλον (per la storiella della cecità di Stesicoro e della vista riacquistata solo grazie alla *Palinodia*, cfr. anche Isocr. *Hel.* 64). Sulla ripresa euripidea di questa variante stesicorea, vd. Cerri 1984-1985. Per la controversa questione delle palinodie stesicoree, vd. Cingano 1982.

¹⁶⁸ Un passo del *Fedro* di Platone (276a 8-9) può aiutarci a chiarire il significato, tutt’altro che positivo, di questo termine: si tratta dell’affermazione che Platone mette in bocca a Fedro a proposito della distanza enorme che sussiste tra il «discorso scritto» (ὁ γεγραμμένος) e il «discorso vivente e animato» (τὸν ... λόγον ... ζῶντα καὶ ἔμψυχον), cioè il discorso dialettico orale. Orbene, secondo il filosofo, il primo non è che un εἶδωλον del secondo: il discorso scritto è soltanto un «simulacro», cioè un fantasma, una copia inanimata e priva di vita, una immagine sbiadita, insomma, del discorso che invece ‘vive’ nella dimensione dell’oralità dialettica. Cfr. il commento al passo platonico in Reale 1998, 266-267.

¹⁶⁹ È interessante notare come la scelta di questa versione ‘alternativa’ del mito di Elena sopravviva anche nelle letterature moderne: p. es., nella letteratura italiana del Settecento, e, più precisamente, nell’ambito dell’Arcadia bolognese, Pier Jacopo Martello compone un dramma dal titolo *Elena casta* (1721), in cui è l’Idolo di Elena a causare la guerra tra i Greci e i Troiani (per una lettura dell’opera teatrale martelliana, segnalò P. J. Martello, *Teatro*, a cura di H. S. Noce, Bari 1980); due secoli dopo, nel Novecento, il mito è ripreso dall’austriaco Hugo von Hofmannsthal in *Die ägyptische Helena* (1928). Sul mito di Elena nella letteratura greca, cfr. Kannicht 1969, 21-77.

agirà, invece, nella parte di Menelao, nel tentativo di liberare e mettere in salvo, appunto, il Parente. Com'è noto, l'azione comica ha luogo in occasione della festa delle Tesmoforie, che le donne ateniesi celebravano in autunno, in onore di Demetra e Persefone: nel secondo giorno della festa, nel tempio delle due dee, le donne, riunite in assemblea, si apprestano a decretare la condanna a morte del loro denigratore, Euripide. Pertanto il poeta, accompagnato da un suo parente, Mnesiloco, si reca a casa di Agatone, un tragediografo dalla sensibilità e dai modi molto vicini a quelli femminili, per convincerlo a partecipare all'assemblea delle donne: lì, fingendo di essere una di loro, dovrà prendere la parola in difesa di Euripide, che dalle donne sarà certamente accusato di averle ripetutamente calunniate nelle sue tragedie. Agatone, però, non ci pensa neanche; dinanzi al netto rifiuto dell'effeminato poeta tragico e alla conseguente disperazione di Euripide, Mnesiloco non esita a offrire se stesso, incondizionatamente (v. 212 ἐμοὶ δ' ὅ τι βούλει χρῶ λαβών). Si procede così alla rasatura della barba, alla depilazione delle parti intime e, infine, alla vestizione del Parente, che, al v. 253, indossa il *krokotos*¹⁷⁰, un chitone di colore zafferano, e poi si avvolge un reggiseno (v. 255b στρόφιον); quindi completano il travestimento il copricapo da notte (vv. 257b-258) e il mantelletto a ruota (v. 261a ἔγκυκλον). Con questi indumenti — tutti, naturalmente, messi a disposizione da Agatone — il Parente potrà passare inosservato tra le donne che partecipano alla festa. Ha dunque inizio, nel Tesmoforio, il processo contro Euripide: due donne muovono pesantissime accuse nei confronti del tragediografo, il quale sarebbe colpevole di 'ateismo', oltre che di misoginia; a questo punto prende la parola, in difesa di Euripide, il Parente, ma il suo intervento è talmente maldestro che le donne prima reagiscono con sdegno, pensando che si tratti di una traditrice, e poi — complice anche il sopraggiungere di Clistene, un effeminato, il quale riferisce che Euripide ha mandato lì un suo anziano parente in abiti femminili — inevitabilmente smascherano Mnesiloco. Ecco perché, dopo la parabasi, il Parente, 'prigioniero' delle donne, si chiede con quale dramma possa attirare Euripide (v. 849 τῷ δῆτ' ἂν αὐτὸν προσαγαγοίμην δράματι;). E, dal momento che già «indossa un abito da donna» (v. 851 ὑπάρχει μοι γυναικεία στολή), per sollecitare l'intervento salvifico del poeta, egli interpreterà la parte dell'Elena euripidea, un'Elena καινή, 'rinnovata' (v. 850 τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι): i vv. 849-851 assolvono dunque al compito di indirizzare, in maniera chiara e inequivocabile, gli spettatori verso il testo di primo grado, che, a partire dal v. 855, sarà parodiato nella commedia. Non solo. Questi tre versi forniscono, per così dire, la

¹⁷⁰ Sul *krokotos*, un abito molto comune fra le donne ateniesi, vd. Stone 1981, 174-175; Austin - Olson 2004, 102. Cfr., da ultimo, Compton-Engle 2015, 96-98.

‘giustificazione’ dello spettacolo parodico che sta per andare in scena: nell’azione comica, la messinscena della parodia dell’*Elena* euripidea altro non è che una *μηχανή σωτηρίας*, cioè un espediente, un ingegnoso stratagemma, per cercare di ottenere la liberazione del Parente¹⁷¹.

Nei vv. 855-916a si possono distinguere *tre segmenti drammaturgici*: (I) il primo segmento (vv. 855-870), che contiene, dopo la ripresa parodica — quasi una citazione — dei primi tre versi dell’*Elena*, l’autopresentazione di Parente-Elena, prepara l’ingresso in scena di Euripide-Menelao; (II) il secondo segmento (vv. 871-901), che ha inizio allorché, al v. 871, Euripide compare sulla scena nei panni di Menelao e cita alla lettera un verso dell’*Elena*, pone le premesse per il ‘riconoscimento’ tra Euripide-Menelao e Parente-Elena; (III) nel terzo segmento drammaturgico (vv. 902-916a), infine, viene parodiata la scena tragica dell’*anagnorismos*, del *riconoscimento* tra i due sposi.

In questi tre segmenti drammaturgici, come vedremo, i due piani della finzione di *primo grado* (vale a dire la trama della commedia) e dell’illusione scenica di *secondo grado* (ossia la finzione metateatrale inscenata dal Parente e da Euripide) si intersecano comicamente. Le tre sezioni di questa scena paratragica sono caratterizzate dalla presenza di numerose citazioni letterali — talora con lievi modifiche — del modello euripideo; Aristofane peraltro non si limita a parodiare la *lingua* del tragediografo: oltre alla parodia verbale dell’*Elena*, nei vv. 855-916a delle *Tesmofoiazuse* è riconoscibile la ripresa (con *detorsio*) della tragedia euripidea sul piano più propriamente ‘spettacolare’, sul piano cioè dell’*opsis*. Infine, contribuisce a conferire alla scena un colorito paratragico anche l’aspetto *metrico*: basti considerare che, in questa scena, nonostante l’incidenza prosodica dei nomi propri, i versi che presentano soluzioni sono poco più del 40%, una percentuale che ricorda la maggiore severità del trimetro tragico rispetto al trimetro della commedia¹⁷².

¹⁷¹ Analogamente, anche nell’altra grande scena paratragica delle *Tesmofoiazuse*, la parodia dell’*Andromeda* euripidea (vv. 1001-1135), Euripide e Mnesiloco sono alle prese con una *mechane*, che è finalizzata alla liberazione appunto del Parente: quello che, al v. 1098, compare sulla scena, da una parodo, nei panni di Perseo è un Euripide-salvatore, che interviene con il preciso intento di mettere in salvo Parente-Andromeda, e che, tuttavia, dovrà alla fine allontanarsi precipitosamente, inseguito dall’Arciere scita.

¹⁷² È peraltro interessante notare come questa percentuale sia molto vicina a quella degli ultimi drammi euripidei, in cui il trimetro conosce una percentuale di soluzioni compresa tra il 34% e il 39% circa (la percentuale aumenta fino al 39,4% nell’*Oreste*, che è del 408). Sull’evoluzione del trimetro euripideo nella direzione di una sempre minore severità, cfr. Zieliński 1925, 140 ss.; Di Marco 2000, 217-218.

(I) Il *primo segmento drammaturgico*, costituito dai vv. 855-870, si apre con una battuta del Parente (parodica controfigura di Elena), che riprende in maniera puntuale l'inizio del prologo euripideo (*Th.* 855-857):

Κη. Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ὄοαί, 855
ὃς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον
λευκῆς νοτίζει, μελανοσυρμαῖον λεών¹⁷³.

Di questi tre versi, detti da Parente-Elena, i primi due sono citazione letterale dei versi con cui l'eroina tragica dava inizio al suo monologo in apertura del dramma euripideo; del v. 3 dell'*Elena* (λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γύας), invece, sopravvive, nel corrispondente v. 857 delle *Tesmofoiazuse*, soltanto l'*incipit*, λευκῆς, che peraltro assume nel testo aristofaneo una diversa funzione sintattica: rispetto all'ipotesto, in cui l'incipitario λευκῆς del v. 3 era parte integrante di un costrutto di genitivo assoluto (λευκῆς τακείσης χιόνος, «quando si scioglie la bianca neve»), ed era riferito, in maniera appropriata, al candore della neve, nell'ipertesto comico, caduto il genitivo assoluto euripideo (che alludeva alla teoria scientifica secondo cui lo sciogliersi della *bianca* neve dell'Etiopia era responsabile delle piene del Nilo)¹⁷⁴, l'aggettivo λευκῆς non può che riferirsi — impropriamente! — all'Egitto (Αἰγύπτου, v. 856)¹⁷⁵, con conseguente *enjambement*, dato che qui il lessema si lega alla *iunctura* Αἰγύπτου πέδον del verso precedente. Dopo l'*incipit* del terzo verso, dunque, la citazione del testo-modello si interrompe bruscamente: innanzitutto Aristofane sostituisce l'euripideo ὑγραίνει con il sinonimo νοτίζει, che è termine ricercato, di ascendenza tragica persino più elevata¹⁷⁶; tutto il secondo emistichio (μελανοσυρμαῖον λεών) costituisce, poi, un'improvvisa variazione a fini comici del

¹⁷³ «Queste sono le belle, virginee acque del Nilo, che, in luogo della pioggia divina, la piana del candido Egitto irriga, nero popolo delle purghe» (trad. Mastromarco, in Mastromarco - Totaro 2006, 513).

¹⁷⁴ Le fonti antiche fanno risalire tale teoria a Anassagora di Clazomene (filosofo del V sec. a. C.); riferimenti al fatto che il Nilo straripasse con l'affluire delle nevi liquefatte provenienti dalle montagne etiopiche sono rintracciabili anche negli altri due tragici del V sec.: cfr. Aeschl. *Suppl.* 559; Soph. fr. 882 Radt.

¹⁷⁵ L'uso improprio (per non dire 'paradossale') di λευκῆς come attributo della terra d'Egitto è di sicuro effetto comico: l'Egitto era infatti, proverbialmente, il paese «dalla *nera* terra» (cfr. Hdt. 2.12.2, 4.198.2; Philip. *AP* 6.231.1).

¹⁷⁶ Cfr. Aeschl. fr. 44.6 Radt. La sostituzione di un elemento linguistico presente nel modello tragico con altro elemento di provenienza tragica — in questo caso, la sostituzione del verbo ὑγραίνω con νοτίζω — è operazione che va ben al di là della *detorsio in comicum*: essa testimonia piuttosto la 'doppia' identità di questo singolare eroe comico, Mnesiloco, il quale non sta semplicemente *recitando* con intenti parodici l'*Elena* di Euripide, ma, assimilatosi a un'eroina tragica, ne ha, di conseguenza, acquisito, nell'ambito della finzione di secondo grado, tutto il lessico. Sulla 'duplicità' del personaggio di Parente-Elena, vd. le osservazioni di Paduano 1990, 30-32.

Κη. ψυχαὶ δὲ πολλαὶ δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδροῖσις
ῥοαῖσιν ἔθανον.

Κρ. ὠφελος δὲ καὶ σύ γε.

865

Κη. κἀγὼ μὲν ἐνθάδ' εἶμ'· ὁ δ' ἄθλιος πόσις
οὐμὸς Μενέλεως οὐδέπω προσέρχεται.
τί οὖν ἔτι ζῶ;

Κρ. τῶν κοράκων πονηρίᾳ¹⁷⁹.

Con il v. 859 ha inizio l'autopresentazione di Parente-Elena: la patria e la paternità innanzitutto (vv. 859-860a = *Hel.* 16-17a). La citazione dei vv. 16-17a del prologo euripideo è fedele, tranne che per l'incipitario ἡμῖν del v. 16, al quale il commediografo preferisce ἐμοί¹⁸⁰: la patria, famosa, dell'«Elena» aristofanea è Sparta, e suo padre è Tindaro. Rispetto al modello tragico, la pseudo-Elena omette il riferimento al racconto mitico della trasformazione di Zeus in cigno (e della sua unione con Leda, madre di Elena), che, in Euripide, occupa i vv. 17b-21¹⁸¹. La finzione metateatrale appena inscenata dal Parente è subito interrotta da una battuta ingiuriosa della donna-custode¹⁸², che, ai vv. 860b-861, ristabilisce la «realità» dell'azione comica: un farabutto come il Parente non può che essere il figlio di un «Frinonda»¹⁸³! Il tenace Mnesiloco, però, sovrappone nuovamente all'azione comica l'azione (para)tragica, prendendo in prestito da Euripide altri versi (v. 862a = *Hel.* 22a; vv. 864-865a = *Hel.* 52-53a; v. 866 = *Hel.* 49; v. 868a = *Hel.* 56a, con una lieve modifica [οὖν in luogo

¹⁷⁹ «PARENTE: Non priva di fama è la mia patria, Sparta; e mio padre è Tindaro. CRITILLA: Quello sarebbe tuo padre, sciagurato? Ma se è Frinonda! PARENTE: Elena è il mio nome. CRITILLA: Ti fai di nuovo donna, ancor prima di aver pagato il fio dell'altro travestimento? PARENTE: Molte anime per causa mia presso le correnti dello Scamandro perirono. CRITILLA: Fossi morto anche tu con loro! PARENTE: Io sono qui, mentre il mio sventurato sposo, il mio Menelao, ancora non giunge. Perché tuttora vivo? CRITILLA: Perché i corvi sono degli incapaci» (trad. Mastromarco, in Mastromarco - Totaro 2006, 515).

¹⁸⁰ Alcuni commentatori ritengono che l'aristofaneo ἐμοί per ἡμῖν sia «da imputarsi a difetto di memoria di Aristofane» (così Pucci 1961, 290 n. 31; cfr. Paduano 1990, 165 n. 116); ma c'è anche chi sostiene che il commediografo abbia intenzionalmente ritoccato il verso euripideo, «forse per consentire l'ironica ripresa del successivo σοί» (Prato 2001, 298). In ogni caso, concordo con Rau 1967, 58, nel ritenere che «ἐμοί statt ἡμῖν ist ohne komische Pointe».

¹⁸¹ In verità, già l'Elena euripidea stenta a credere che tale racconto (λόγος) — secondo cui Zeus, accostatosi a Leda sotto forma di cigno, avrebbe con lei generato Elena e Polideuce (cfr. Apollod. 3.126) — sia attendibile (cfr. *Hel.* 21 εἰ σαφῆς οὗτος λόγος).

¹⁸² Ingiuriosa è innanzitutto l'allocuzione del v. 860b, ὠλεθρε: tale insulto, in Aristofane, compare raramente, e, a quanto pare, il commediografo lo riserva a persone anziane, vecchie appunto come il nostro Parente (cfr. v. 63 ὦ γέρον). Per altre occorrenze aristofanee, cfr. *Lys.* 326 γερόντων ὀλέθρων; *Ec.* 934b ὠλεθρε, detto dalla Giovane nei confronti della Vecchia (su cui vd. il commento di Vetta 1994, 243).

¹⁸³ Ben attestato nella commedia (e anche nell'oratoria attica) è l'impiego antonomastico di questo nome, che, nell'Atene del V-IV sec., era sovente usato come equivalente di πανούργος, πονηρός e simili: cfr., p. es., Aristoph. fr. 26 K.-A.; Isocr. 18.57. Per altri significativi esempi, vd. Totaro, in Mastromarco - Totaro 2006, 514-515 n. 128 (dove si rileva l'ipotesi che il nome Φρουνώνδας venga utilizzato con la medesima funzione anche in un *ostrakon*).

dell'euripideo δῆτ']); e, ogni volta, la ripresa puntuale di un verso tragico provoca la reazione/interruzione della vecchia. Al v. 867 («il mio Menelao ancora non giunge»), la serie delle citazioni letterali dell'*Elena* è temporaneamente interrotta dalla chiamata in causa di 'Menelao' (Euripide!), che tradisce l'ansia di libertà del Parente; e la successiva domanda paratragica posta dalla falsa Elena (v. 868a τί οὖν ἔτι ζῶ;), che riprende un emistichio euripideo (*Hel.* 56a), propizia la battuta prosastica di Critilla (v. 868b): τῶν κοράκων πονηρία. Ancora una volta, dunque, la vecchia carceriera, con il suo intervento, ci conduce senz'altro fuori dal clima tragico: il riferimento ai corvi necrofagi è addirittura di matrice giambica¹⁸⁴.

I vv. 869-870, pronunciati da Parente-Elena, preludono all'ormai imminente arrivo di Euripide: il Parente, che, a questo punto, già scorge il tragediografo (il quale, verosimilmente, indossa i panni cenciosi del Menelao-naufrago), dice di sentire dentro di sé, nel proprio cuore, qualcosa che gli ricorda lo scodinzolare festoso del cane all'arrivo del padrone (v. 869 ἀλλ' ὥσπερ αἰκάλλει τι καρδίαν ἐμήν). E non è, forse, un caso che il verbo, raro, qui utilizzato per 'annunciare' l'agognato ingresso in scena del poeta tragico sia un termine — αἰκάλλειν¹⁸⁵ — che compare una sola volta in tutta la produzione tragica superstite, e proprio in Euripide (*Andr.* 630).

(II) Il comico intreccio fra elementi di provenienza tragica (di cui sono portatori Parente-Elena e, a partire dal v. 871, anche Euripide-Menelao) e elementi che, invece, afferiscono alla 'realtà' della commedia, ovvero alla realtà storica ateniese, prosegue nel *secondo segmento drammaturgico*, formato dai vv. 871-901. Questa nuova sezione della scena delle *Tesmoforiazuse* in cui Aristofane propone la sua versione parodica dell'*Elena* euripidea ha inizio con il sopraggiungere di Euripide, il quale, s'è detto, compare sulla scena nei panni di Menelao (vv. 871-894):

¹⁸⁴ Chiamando in causa la 'negligenza' dei corvi, che, per così dire, non fanno il loro dovere (Rau 1967, 59, parla giustamente di «Pflichtversäumnis» dei corvi), la vecchia Critilla allude al burrone — il cosiddetto βάρραθρον, fuori delle mura di Atene — in cui, nei tempi passati, venivano scaraventati i condannati a morte, i cui corpi divenivano, lì, oggetto di scempio da parte appunto dei corvi. E ai corvi necrofagi che infestavano il dirupo allude, a quanto pare, l'imprecazione ἐς κόρακας («alla malora!»; letteralmente, «ai corvi!»), che ricorre nella commedia attica (cfr., p. es., Aristoph. *Ach.* 864), e che ancor prima è attestata nel famoso epodo archilocheo di Colonia (fr. 196a W.¹), al v. 21. Per il βάρραθρον cfr. Aristoph. *Eq.* 1362 (su cui vd. Mastromarco 1983, 318 n. 240), *Nub.* 1449; Plat. *Gorg.* 516d (a proposito di Milziade, il vincitore di Maratona, che per poco non fu gettato nel *baratro*).

¹⁸⁵ Il verbo αἰκάλλειν compare altre volte in Aristofane: cfr. *Eq.* 48 (dove è il 'cane del popolo' Cleone-Paflagone che «scodinzola») e 211 (dove il Salsiccio fa un uso metaforico del termine, a proposito dell'oracolo che gli «è favorevole» [αἰκάλλει]). Detto propriamente dei cani che 'fanno le feste' agitando la coda, il raro αἰκάλλειν è sinonimo dell'omerico σαίνειν: cfr. *Od.* 10.217, 16.6. Cfr. anche Hes. *Th.* 771.

- Ευ. τίς τῶνδ' ἐρυμνῶν δωμάτων ἔχει κράτος,
ὅστις ξένους δέξαιτο ποντίῳ σάλῳ
καμώντας ἐν χειμῶνι καὶ ναυαγίαις;
- Κη. Πρωτέως τάδ' ἐστὶ μέλαθρα.
- Κρ. ποίου Πρωτέως,
ὃ τρισκακόδαιμον; ψεύδεται νῆ τῷ θεῷ,
ἐπεὶ τέθνηκε Πρωτέας ἔτη δέκα. 875
- Ευ. ποίαν δὲ χώραν εἰσεκέλσαμεν σκάφει;
- Κη. Αἴγυπτον.
- Ευ. ὦ δύστηνος, οἱ πεπλώκαμεν.
- Κρ. πείθει τι <τούτῳ> τῷ κακῶς ἀπολουμένῳ
ληροῦντι λῆρον; Θεσμοφόριον τουτογί. 880
- Ευ. αὐτὸς δὲ Πρωτεὺς ἔνδον ἔστ' ἢ ἕξῳπιος;
- Κρ. οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ ναυτι ζ' ἔτ', ὦ ξένε,
ὅστις <γ'> ἀκούσας ὅτι τέθνηκε Πρωτέας
ἔπειτ' ἐρωτ ζ' «ἔνδον ἔστ' ἢ ἕξῳπιος;»
- Ευ. αἰαί, τέθνηκε. ποῦ δ' ἐτυμβεύθη τάφῳ; 885
- Κη. τόδ' ἐστὶν αὐτοῦ σῆμ', ἐφ' ᾧ καθήμεθα.
- Κρ. κακῶς γ' ἄρ' ἐξόλοιο — κάξολεὶ γέ τοι —
ὅστις γε τολμ ζ' σῆμα τὸν βωμὸν καλεῖν.
- Ευ. τί δαὶ σὺ θάσσεις τάσδε τυμβήρεις ἔδρας
φάρει καλυπτὸς, ὦ ξένη;
- Κη. βιάζομαι 890
γάμοισι Πρωτέως παιδὶ συμμειξάει λέχος.
- Κρ. τί, ὦ κακόδαιμον, ἐξαπατ ζ' αὐτὸν ξένον;
οὗτος πανουργῶν δεῦρ' ἀνήλθεν, ὦ ξένε,
ὡς τὰς γυναῖκας ἐπὶ κλοπῇ τοῦ χρυσοῦ¹⁸⁶.

Le prime parole che Euripide-Menelao pronuncia sono citazione letterale di un verso dell'*Elena* (v. 871 = *Hel.* 68): τίς τῶνδ' ἐρυμνῶν δωμάτων ἔχει κράτος. Benché la ripresa sia puntuale, va tuttavia segnalato che lo pseudo-Menelao aristofaneo prende, per così dire, in prestito questo verso da un personaggio secondario della tragedia, Teucro, il quale, approdato in Egitto di ritorno da Troia, al v. 68, dopo la

¹⁸⁶ «EURIPIDE: Chi è il signore di questa solida magione, il quale possa accogliere stranieri, dai flutti marini affaticati tra tempesta e naufragi? PARENTE: Di Proteo questa è la dimora. CRITILLA: Ma di quale Proteo parli, disgraziatissimo uomo? [A Euripide-Menelao] Mente, per le due dee: sono dieci anni che Protea è morto. EURIPIDE: [Al Parente] In quale regione approdammo con la nostra nave? PARENTE: In Egitto. EURIPIDE: O me sventurato, dove siamo giunti! CRITILLA: E tu dai ascolto a questo maledetto figuro, che dice ciance su ciance? Questo è il Tesmoforio. EURIPIDE: [Al Parente] E Proteo è in casa o fuori? CRITILLA: È certo che hai ancora il mal di mare, straniero: hai sentito che Protea è morto, e chiedi: “È in casa o fuori?”. EURIPIDE: Ahimè, è morto. E dov'è la sua tomba? PARENTE: Questa è la sua tomba: su di essa siamo seduti. CRITILLA: Che tu possa fare una brutta fine (e certamente la farai), tu che hai l'ardire di chiamare tomba l'altare. EURIPIDE: E perché siedì su questo seggio tombale, coperta da un mantello, o straniera? PARENTE: Mi si costringe alle nozze, a spartire il letto con il figlio di Proteo. CRITILLA: Perché, sventurato, inganni ancora lo straniero? [A Euripide-Menelao] Costui è un imbrogliatore venuto quassù, straniero, per rubare i gioielli delle donne» (trad. Mastromarco, in Mastromarco - Totaro 2006, 515, 517).

conclusione del monologo iniziale di Elena, entrava in scena e poneva quella stessa domanda che, appunto, il commediografo mette in bocca a Euripide-Menelao: «Chi è il signore di questa magione fortificata?»¹⁸⁷. Alla citazione euripidea fanno séguito due versi di fattura aristofanea, sempre in stile tragico (vv. 872-873)¹⁸⁸: come è noto, talvolta la paratragodia consiste nella ripresa puntuale di uno *specifico* ipotesto tragico, con coincidenze verbali precise¹⁸⁹; altre volte, invece, il testo paratragico viene confezionato con materiali e modi propri della tragedia — cioè, attraverso la ripresa di *generici* stilemi tragici, di termini ed espressioni appartenenti al lessico altisonante della poesia tragica — senza referenti specifici¹⁹⁰.

Sostenuto, aulico è anche il tono della risposta di Parente-Elena (v. 874a); infatti, l'uso di μέλαθρα (in luogo di δώματα)¹⁹¹ è particolarmente ricercato, come dimostrano, ad esempio, le occorrenze eschilee del termine¹⁹², e come prova la stessa circostanza che, in Aristofane, μέλαθρα ricorra in contesti paratragici¹⁹³. Ora, tale battuta 'alta' propizia l'immediata reazione di Critilla, che, dopo un'espressione ricorrente in molti dialoghi comici (v. 874b ποίου Πρωτέως)¹⁹⁴, e decisamente colloquiale, trasforma il nome del mitico re d'Egitto, Proteo, in un nome storicamente attestato nell'Atene contemporanea, Protea: per compiere il salto parodico dalla dimensione *alta* (e ariosa) del mito a quella *bassa* (e angusta) della realtà quotidiana ateniese, alla donna basta dunque cambiare una sola lettera, e 'ribattezzare' così il re Πρωτεύς con il nome dell'ateniese Πρωτέας¹⁹⁵, probabilmente identificabile con lo

¹⁸⁷ Naturalmente, si tratta del palazzo del re d'Egitto, Teoclimeno, figlio del defunto Proteo.

¹⁸⁸ In particolare, ποντίω σάλω (v. 872) è espressione tipicamente tragica (e segnatamente euripidea): cfr. Eur. *IT* 1443, *Hec.* 28, *Or.* 994.

¹⁸⁹ Tale forma di parodia tragica corrisponde a quella che Genette 1997, 20, definisce «*parodia minimale*»: essa «non è quindi nient'altro che una citazione sviata dal suo significato, o semplicemente dal suo contesto o livello di dignità».

¹⁹⁰ Vd. in proposito, p. es., Komornicka 1967, 54.

¹⁹¹ Il v. 874a delle *Tesmofoiazuse* riprende una battuta che Euripide attribuiva alla vecchia portinaia del palazzo di Proteo in *Hel.* 460 (Πρωτεύς τάδ' οικεί δώματ', Αἴγυππος δὲ γῆ): rispetto al modello tragico, la risposta di Parente-Elena presenta la preziosa sostituzione di δώματα con μέλαθρα.

¹⁹² Cfr., p. es., Aeschl. *Ch.* 343 μέλαθροις ἐν βασιλείοις; *Ag.* 957 ἐς δόμων μέλαθρα.

¹⁹³ Cfr. *Th.* 41 (dove il termine μέλαθρα è usato dal Servo di Agatone, che qui — non meno del Servo di Euripide negli *Acarnesi* — imita il linguaggio elevato del suo padrone); *Av.* 1247 (dove μέλαθρα è parte di una citazione dalla *Niobe* di Eschilo [fr. 160 Radt]).

¹⁹⁴ Per questo uso di ποίου in Aristofane, cfr., p. es., *Ach.* 62, 109, 157; *Eq.* 32, 162; *Nub.* 367a; *Ve.* 1369b; *Lys.* 1178; *Ran.* 529b; *Pl.* 1046.

¹⁹⁵ Vd. *LGPN* II, s. v. nr. 6.

stratego attivo nella seconda metà degli anni Trenta del V secolo¹⁹⁶. Il fraintendimento Proteo/Protea dei vv. 874-876 è significativamente rappresentativo del ‘doppio livello’ che ripetutamente emerge in questa scena paratragica delle *Tesmoforiazuse*: da una parte, Euripide e il Parente evocano la ‘realtà’ *scenica* (ovviamente di *secondo grado*), e, dall’altra, la vecchia carceriera recepisce ogni dato di quella ‘realtà’ (o, meglio, di quella finzione) attraverso la lente deformante della realtà *storica* in cui vive ovvero della realtà *drammaturgica* in cui si trova ad agire; e questi due piani, intrecciandosi, ed entrando inevitabilmente in collisione, alimentano il gioco comico.

Incurante dell’intervento di Critilla, Euripide continua a sostenere il ruolo di Menelao, e, dopo avere appreso che la sua nave è approdata in Egitto, lancia un’esclamazione («O me sventurato, dove siamo giunti!», v. 878b) che riprende, modificandolo leggermente, il v. 461 dell’*Elena* (pronunciato da Menelao nel corso del dialogo con la vecchia portinaia). La successiva battuta della donna-custode, che, avendo sentito parlare di Egitto, proprio non riesce a tacere, assolve al compito di richiamare la ‘realtà’ scenica di *primo grado*, ribadendone, in particolare, le coordinate spaziali: il luogo dell’azione comica non è certo l’Egitto, ma il Tesmoforio (v. 880 Θεσμοφόριον τουτογί). E tuttavia il tragediografo, fingendo di non aver colto l’interruzione della vecchia, continua imperterrito a rivolgersi al Parente in tono tragico, chiedendo di Proteo con parole (v. 881 αὐτὸς δὲ Πρωτεύς ἐνδον ἔστ’ ἢ ἕξωπιος;) che sono tipiche del lessico euripideo: più precisamente, il ricercato ἐξώπιος, sinonimo del più comune ἐκτός, è voce tipicamente euripidea, ben attestata nei drammi più antichi del tragediografo¹⁹⁷; inoltre, dal punto di vista strettamente stilistico, il ricorso ad espressioni polari — nell’ambito, per giunta, di una interrogativa disgiuntiva — è movenza peculiare di Euripide¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Cfr. Thuc. 1.45.2 (dove lo storico ricorda che Protea era, insieme ad altri colleghi, al comando delle dieci navi che gli Ateniesi spedirono in soccorso dei Corcirei, nel 433, perché intervenissero, qualora Corinto attaccasse Corcira o qualche località ad essa soggetta [cfr. anche *IG I³ 364.9*]); 2.23.2 (dove Protea viene menzionato per la sua partecipazione, nel 431, a operazioni militari contro il Peloponneso).

¹⁹⁷ Cfr. *Alc.* 546, *Med.* 624, *Suppl.* 1038.

¹⁹⁸ Per tali *antitesi* euripidee di stampo sofisticato, cfr., p. es., *Alc.* 521 (dove Admeto, nel corso di una sticomitia, esprime così l’incertezza dello *status* di Alceste, sospesa tra essere e non essere: ἔστιν τε καὶ κέτ’ ἔστιν); *Hel.* 138 («sono morti e non sono morti»); *Hip.* 612 («la mia lingua ha giurato, non ha giurato la mia anima»); e, per l’uso euripideo di simili espressioni polari in frasi interrogative disgiuntive, cfr., p. es., *Alc.* 520, *Med.* 1312, *El.* 229, *Hel.* 467. Per quanto riguarda la ripresa aristofanea, in chiave parodica, di questa movenza stilistica tipicamente euripidea, cfr. anche *Ach.* 396 οὐκ ἐνδον ἐνδον ἐστίν («è in casa e non è in casa»: la frase antilogica è pronunciata dal Servo di Euripide, che parla in stile ‘para-euripideo’); analoghi giochi paratragici (in cui oggetto di parodia è il nonsenso di certe espressioni euripidee) si ritrovano in *Ran.* 1082, 1477-1478.

L'ostinazione di Euripide-Menelao provoca la reazione di Critilla: «È certo che hai ancora il mal di mare, straniero: hai sentito che Protea è morto, e chiedi: “È in casa o fuori?”» (vv. 882-884)¹⁹⁹. È interessante notare come, a questo punto, abbia inizio il tentativo di ‘integrazione’ della donna nella finzione metateatrale messa in scena dal Parente e da Euripide; infatti, il tragediografo, che fin qui ha ignorato del tutto le interruzioni della vecchia, ora, per la prima volta, raccoglie le sue parole, e astutamente se ne serve per far progredire la finzione di secondo grado: così la notizia che τέθνηκε Πρωτέας (del v. 883, ma già comunicata da Critilla al v. 876) fornisce allo pseudo-Menelao lo spunto per esclamare αἰαί, τέθνηκε («Ahimè, è morto!», v. 885a), e chiedere quindi a Parente-Elena dove sia la sua — *sua*, ovviamente, di Proteo, non già di Protea — tomba (v. 885b ποῦ δ’ ἐτυμβεύθη τάφω;). Il tentativo di coinvolgere la vecchia guardiana nella parodica messinscena dell’*Elena* euripidea prosegue nei versi successivi; e questa ambiziosa operazione, come vedremo, tocca il suo momento culminante al v. 897a, allorché «con uno strepitoso *coup de théâtre* la carceriera viene ribattezzata col nome di Teonoe, la profetessa sorella del re d’Egitto»²⁰⁰.

Euripide-Menelao, avendo appreso che il seggio su cui la pseudo-Elena è seduta altro non è che la tomba di Proteo (v. 886)²⁰¹, domanda per quale ragione la ‘donna’ si trovi lì, presso la tomba del re (vv. 889-890a); e la successiva risposta di Parente-Elena («Mi si costringe alle nozze, a spartire il letto con il figlio di Proteo», vv. 890b-891) scatena la solita battuta di Critilla, ingiuriosa nei confronti di Mnesiloco (vv. 892-894). Comincia qui la progressione che culminerà, al v. 897a, con l’inattesa attribuzione a Critilla — la vecchia e rozza donna, che si è rivelata del tutto incapace di cogliere qualsiasi riferimento intertestuale — di un ‘ruolo’ all’interno della finzione di secondo grado; in quanto personaggio della trama tragica, la carceriera ‘rinasce’ a nuova vita con il nome (e l’identità) di Teonoe, la figlia di Proteo (vv. 895-901):

Κη. βάνζε τοῦμὸν σῶμα βάλλουσα ψόγω. 895
 Ευ. ξένη, τίς ἡ γραῦς ἡ κακορροθοῦσά σε;
 Κη. αὕτη Θεονόη Πρωτέως.

¹⁹⁹ Al v. 884, la *pointe* parodica consiste nel fatto che Critilla reagisca all’ostinazione di Euripide facendogli il verso con quella stessa espressione polare che è appena risuonata sulle labbra del tragediografo: ἔνδον ἔστ’ ἢ ἕξωπος; (cfr. v. 881).

²⁰⁰ Così Paduano 1990, 36.

²⁰¹ Naturalmente, nella realtà dell’intreccio comico delle *Tesmofoiazuse*, la ‘tomba’ (presso cui Parente-Elena dice di trovarsi supplice) non è altro che l’altare presso il quale Mnesiloco è tenuto prigioniero da Critilla: perciò appunto la vecchia si scaglia contro il Parente, augurandogli di fare una brutta fine («Che tu possa fare una brutta fine — e certamente la farai —, tu che hai l’ardire di chiamare tomba l’altare», vv. 887-888).

di intransigente carceriera che Critilla ha nell'intreccio comico, sta, per così dire, dalla parte di suo fratello Teoclimeno, ed è, dunque, ostile alla falsa Elena. Insomma, il Parente, che, in quanto personaggio 'reale' della trama comica, è prigioniero della vecchia Critilla, ora, in quanto parodica controfigura di Elena, finge (specularmente) di essere 'prigioniero' di Critilla-Teonoe, stravolgendo così — addirittura rovesciando — il ruolo positivo che, invece, la figlia di Proteo svolge nella tragedia euripidea, quale alleata dei due sposi: dunque, se è vero che, in questa scena paratragica delle *Tesmofoiazuse*, il gioco metateatrale finisce con l'attirare dentro di sé persino l'ignara carceriera, è altresì vero che, in virtù dell'ingresso di Critilla nella finzione di secondo grado, la 'realtà' comica (cioè, la finzione di primo grado) esercita, a sua volta, un'azione assimilativa nei confronti dell'intreccio del modello tragico parodiato.

I vv. 900-901, che segnano la fine di questo secondo segmento drammaturgico, contengono la parodica professione di fedeltà di Parente-Elena («io non sposerò mai tuo fratello, né tradirò Menelao, il mio sposo che è a Troia»), che pone le basi per la successiva scena del riconoscimento. Orbene, questi due versi, a mio avviso, rappresentano una tappa fondamentale nel processo di *degradazione* cui Aristofane sottopone il modello euripideo; ed è particolarmente significativa la circostanza che, nell'ipertesto, una delle punte massime dello stravolgimento parodico del testo tragico (di primo grado) venga toccata senza che, a livello puramente verbale, se ne possano cogliere le tracce. Infatti, le *parole* con cui la pseudo-Elena dichiara la sua ferma fedeltà nei confronti dell'amato sposo sarebbero pronunciabilissime anche dall'Elena tragica, dalla *καλή Ἑλένη*, moglie fedele di Menelao, che Euripide portò in scena nel 412. Ma le *Tesmofoiazuse*, come tutte le opere teatrali tragiche e comiche, antiche o moderne, presentano un testo *polisemico*: per cui, nel corso di questa scena paratragica, altri 'segni' agivano sugli spettatori in stretta, feconda simbiosi con il linguaggio verbale. In particolare, alla degradazione comica dell'eroina tragica, 'riabilitata' da Euripide solo un anno prima, avrà fornito un contributo decisivo l'*abito* che il vecchio Parente indossava nel mentre si professava sposa casta e fedele: un *krokotos*, un lungo chitone di colore zafferano²⁰⁷, quello messo a disposizione

²⁰⁷ Che per tutto il corso della scena delle *Tesmofoiazuse* in cui Aristofane parodia l'*Elena* il Parente indossasse il *krokotos* prestatogli da Agatone, e che, di conseguenza, il lungo chitone color zafferano non consentisse agli spettatori di vedere il fallo teatrale (solitamente in dotazione ai personaggi comici maschili) con cui l'attore che impersonava il Parente era verosimilmente entrato in scena all'inizio della commedia, ritiene, sul fondamento di una puntuale analisi testuale, Mastromarco 2012b, 34-36; lo studioso pertanto esclude che il fallo teatrale fosse coinvolto nella paratragodia aristofanea dell'*Elena*. Che, nelle *Tesmofoiazuse*, il fallo teatrale svolgesse un ruolo paratragico anche nella parodia dell'*Elena*, oltre che nella scena paratragica dell'*Andromeda*, ritengono invece Austin - Olson 2004, LXX: «much of the effect of the parodies of *Helen* and *Andromeda* depends on the fact that the tragic heroines are played by an individual wearing a prominent stage-phallus».

dall'effeminato Agatone nel prologo della commedia²⁰⁸. Veniva così a crearsi una comica situazione *scenica*: l'attore che nelle *Tesmofoiazuse* impersonava il Parente, e che, in questi versi paratragici, era impegnato a sostenere la parte dell'Elena *non-adultera*, indossava (in verità, già a partire dal v. 253) una veste, sì, femminile, ma non certo associabile all'idea di castità, dal momento che il *krokotos* faceva parte, insieme ai cosmetici e ai profumi, del corredo di cui le donne ateniesi, e, particolarmente, le *prostitute*, si servivano per *sedurre* i maschi²⁰⁹.

Il contesto paratragico delle *Tesmofoiazuse* in cui viene comicamente degradata la figura della *fedele* Elena era, dunque, caratterizzato da un importante elemento di *parodia scenica*: sulla scena comica, la (para)Elena aristofanea faceva la sua professione di fedeltà, richiamando così la novità tematica proposta da Euripide nell'*Elena*, e tuttavia, nello stesso tempo, sotto l'aspetto dell'*opsis*, con il suo vistoso *krokotos* 'comunicava' agli spettatori il tradizionale luogo comune dell'Elena *infedele*, donna procace e sessualmente disinibita. Il riconoscimento della 'collisione' tra i due elementi comunicativi (verbale e scenico) simultaneamente operanti, ma chiaramente incompatibili, avrà verosimilmente scatenato il riso nel pubblico presente a teatro.

(III) Nel *terzo* (e ultimo) *segmento drammaturgico*, formato dai vv. 902-916a delle *Tesmofoiazuse*, viene parodiata la scena dell'*Elena* in cui l'eroina tragica e il suo sposo, l'amato Menelao, si riconoscono e finalmente si riabbracciano²¹⁰:

Ευ. γύναι, τί εἶπας; στρέψον ἀνταυγείς κόρας.	
Κη. αἰσχύνομαί σε τὰς γνάθους ὑβρισμένη.	
Ευ. τουτὶ τί ἐστίν; ἀφασία τίς τοί μ' ἔχει.	
ὦ θεοί, τίν' ὄψιν εἰσορῶ; τίς εἶ, γύναι;	905
Κη. σὺ δ' εἶ τίς; αὐτὸς γὰρ σὲ κᾶμ' ἔχει λόγος.	
Ευ. Ἑλληνίς εἶ τίς ἢ ἴπχωρία γυνή;	
Κη. Ἑλληνίς. ἀλλὰ καὶ τὸ σὸν θέλω μαθεῖν.	
Ευ. Ἑλένη σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναι.	
Κη. ἐγὼ δὲ Μενελέῳ σ' ὅσα γ' ἐκ τῶν ἀμφίων.	910

²⁰⁸ Cfr. vv. 253-255a.

²⁰⁹ Cfr., in proposito, Aristoph. *Lys.* 47, 219 (dove il *krokotos* è uno dei potenti mezzi di seduzione di cui le donne in sciopero sessuale si serviranno per ottenere la fine della guerra: con le loro 'armi', Lisistrata e le altre sedurranno gli uomini per poi frustrarne il desiderio sessuale); *Ec.* 879 (dove la Vecchia, tutta incipriata e con indosso un provocante *krokotos*, attende impaziente l'arrivo degli uomini con l'intenzione di adescare qualche giovane passante).

²¹⁰ Quello del *riconoscimento* (due personaggi uniti da uno stretto legame di parentela — madre e figlio, fratello e sorella, marito e moglie — si reincontrano, dopo una lunga separazione, e, alla fine, si riconoscono) è motivo ricorrente nelle tragedie euripidee (*Ifigenia Taurica*, *Elettra*, *Elena*, *Ione*), e non solo (anche nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Elettra* sofoclea). Per l'*anagnorisis* come elemento del racconto nella tragedia, cfr. Aristot. *Poet.* 1450a 34-35, 1452a 30-b 8.

Ευ. ἔγνωσ ἄρ' ὀρθῶς ἄνδρα δυστυχέστατον.
 Κη. ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐσχάρας,
 λαβέ με λαβέ με πόσι, περίβαλε δὲ χέρας.
 φέρε σε κύσω. ἄπαγέ μ' ἄπαγ' ἄπαγ' ἄπαγέ με 914/5
 λαβῶν ταχὺ πάνυ²¹¹.

I vv. 902 e 904, sebbene non siano tratti dal modello euripideo, presentano tuttavia inflessioni stilistiche care a Euripide e alla tragedia; più precisamente:

- a) al v. 902, nel primo emistichio, lo pseudo-Menelao, avendo sentito pronunciare il 'proprio' nome (cfr. v. 901), manifesta la sua *sorpresa* con parole (γύναι, τί εἶπας;) che si ritrovano, con la medesima funzione, in Euripide²¹²; nella seconda parte del verso, l'uso del prezioso κόραι, in luogo del comune ὀφθαλμοί²¹³, e la presenza di ἀνταυγής (formato sul termine αὐγή, che, in Eur. *Andr.* 1180, indica proprio gli «occhi luminosi»)²¹⁴ conferiscono un tono particolarmente aulico all'invito («Volgi verso di me le tue splendide pupille») che Euripide-Menelao rivolge a Parente-Elena;
- b) il v. 904, che, per quanto riguarda il motivo della *incapacità di parlare* (ἀφασία), riecheggia i vv. 548b-549 dell'*Elena* (ὡς δέμας δείξασα σὸν / ἔκπληξιν ἡμῖν ἀφασίαν τε προστίθης)²¹⁵, assume una movenza stilistica

²¹¹ «EURIPIDE: Donna, che hai detto? Volgi verso di me le tue splendide pupille. PARENTE: Mi vergogno al tuo cospetto per l'offesa subita dalle mie guance. EURIPIDE: Che c'è? La parola mi vien meno. O dèi, chi vedo? Chi sei, donna? PARENTE: E tu chi sei? Rivolgo a te la stessa domanda che tu fai a me. EURIPIDE: Sei greca, o di questo paese? PARENTE: Greca; ma voglio anch'io conoscere il tuo paese. EURIPIDE: Donna, del tutto simile a Elena ti vedo. PARENTE: E io a Menelao, almeno a stare alle tue vesti cenciose. EURIPIDE: Hai perfettamente riconosciuto l'uomo più sventurato. PARENTE: Oh, dopo tanto tempo sei giunto della tua sposa al... focolare: prendimi, prendimi, mio sposo, stringimi fra le braccia. Lascia che ti baci. Prendimi e portami via, portami, portami, portami via al più presto» (trad. Mastromarco, in Mastromarco - Totaro 2006, 519).

²¹² Cfr., p. es., Eur. *Alc.* 58 πῶς εἶπας; (in un pezzo severamente sticomitico); *Cycl.* 691 (dove l'espressione [πῶς εἶπας;] è posta in bocca al Ciclope, che, al termine di una sticomitia 'libera', avendo udito il vero nome di Οὐτίς, cioè Odisseo, così esprime il suo *stupore*: «Come hai detto? Hai cambiato nome e ne fai uno nuovo»). È inoltre interessante notare come la stessa espressione venga utilizzata da Aristofane in un altro contesto paratragico: *Eq.* 1237 (verso che fa parte della scena [vv. 1229-1252], ricca di elementi paratragici [per cui vd. Rau 1967, 169-173], in cui si realizza l'oracolo [χρησμός], riguardante Paflagone, di cui si parla nel prologo della commedia [cfr. vv. 125-145]; si noti che, anche nel sopraindicato contesto euripideo del *Ciclope*, l'espressione compare in un passo in cui... «si compie un antico vaticinio» [v. 696 παλαιὸς χρησμός ἐκπεραίνεται]).

²¹³ Per questo uso di κόραι nella tragedia, cfr., p. es., Soph. fr. 710 Radt; Eur. *Or.* 389. Con lo stesso significato il termine è attestato anche altrove in Aristofane: *Pl.* 635 (dove è, non a caso, riecheggiato il passo del perduto *Fineo* sofocleo in cui i due figli del protagonista recuperavano la vista, dopo esserne stati privati per mano della matrigna Idotea); *Ve.* 7 (in un contesto che sembra evocare parodicamente l'inizio dell'*Agamennone* di Eschilo).

²¹⁴ Il composto ἀνταυγής è una neoformazione modellata sul composto lirico τηλαυγής (per cui cfr. Pind. *P.* 3.75; Bacchyl. 17.5), che compare anche in Aristoph. *Av.* 1092.

²¹⁵ Per il tema dell'afasia, cfr. anche Eur. *HF* 515, *IA* 837; cfr. inoltre il precedente omerico in *Il.* 17.695 μιν ἀμφασίη ἐπέων λάβε (= *Od.* 4.704).

tipicamente tragica, il cosiddetto *Nominalstil*²¹⁶, cui Aristofane — non a caso — aderisce anche in altri contesti paratragici²¹⁷.

Il v. 903 («Mi vergogno al tuo cospetto per l'offesa subita dalle mie guance»), con cui il Parente risponde all'invito di Euripide-Menelao, sembrerebbe rompere momentaneamente l'illusione scenica di secondo grado, per fare emergere un elemento che riguarda Mnesiloco in quanto personaggio 'reale' della trama comica, e non la parodica controfigura di Elena: il Parente, che nella finzione di primo grado — come nella realtà — è un *uomo*, non può che vergognarsi di essere glabro, e non può che considerare la rasatura, impostagli nel prologo della commedia, come un vero e proprio atto di *hybris*. Ciononostante, la finzione metateatrale progredisce: vedendo il volto liscio del Parente, Euripide-Menelao, colto da smarrimento e da afasia, reagisce con parole («O dèi, chi vedo? Chi sei, donna?», v. 905) che riprendono, pur con una certa libertà, un verso dell'*Elena* (v. 557 τίς εἶ; τίς ὄψιν σήν, γύναι, προσδέχομαι;) dalla scena dell'incontro e dell'*anagnorisis* tra i due sposi. E dalla stessa scena euripidea del *riconoscimento* è tratto anche il successivo pezzo (sticomitico)²¹⁸ delle *Tesmofoiazuse*; in effetti, i vv. 906-912 della commedia aristofanea sono citazione quasi letterale dei vv. 558, 561-566 dell'*Elena*, con due significative 'deviazioni' che ora prenderemo in esame: al v. 910 e al v. 912.

a) Dopo i vv. 906-909, che ripetono alla lettera i vv. 558 + 561-563 della corrispondente scena dell'*Elena*, la ripresa puntuale dell'ipotesto euripideo si interrompe con l'interpolazione, a sorpresa, di un emistichio (v. 910b ὅσα γ' ἐκ

²¹⁶ Esempi di *Nominalstil* in Aeschl. Ag. 1243 φόβος μ' ἔχει (= *Suppl.* 379), *Suppl.* 736 μ' ἔχει τάσθρος; Eur. HF 515 ἀφασία δὲ κάμ' ἔχει, IA 837 ἀφασία μ' ἔχει.

²¹⁷ Cfr. Ach. 454 σε ... ἔχει ... χροῖος. Il ricorso di Aristofane al *Nominalstil* in Th. 904 è puntualmente rilevato da Rau 1967, 61.

²¹⁸ La versione parodica che della scena euripidea del *riconoscimento* (tra Elena e Menelao) Aristofane propone nei vv. 902-912 delle *Tesmofoiazuse* si caratterizza per l'impiego della cosiddetta 'sticomitia' (termine che, nella definizione di Poll. 4.113, designa un dialogo serratissimo tra due personaggi, tragici o comici, ciascuno dei quali pronuncia battute di un solo verso): questa paratragodia aristofanea delle scene di *riconoscimento* coinvolge dunque — e volge in ridicolo — anche il largo uso che i poeti tragici (e Euripide particolarmente) facevano della struttura sticomitica, una tecnica dialogica che, proprio in virtù dell'alternò (e vivace) succedersi di brevi battute, trovava facilmente impiego in scene drammatiche di forte impatto emotivo (p. es., sticomitie di *informazione*, di *riconoscimento*, di *commiato*). Sulla sticomitia tragica, vd., tra gli altri, Schwinge 1968; Di Marco 2000, 237-255.

τῶν ἀμφίων)²¹⁹, in sostituzione della seconda metà del v. 564 della tragedia (οὐδ' ἔχω τί φῶ); l'intrusione di questo *aprosdoketon* produce, di colpo, una rottura della finzione metateatrale inscenata dal Parente e da Euripide, riportando, di conseguenza, i due alla loro dimensione 'reale' di personaggi dell'intreccio comico. Così, il v. 910, in cui i due piani — della finzione di *primo* e di *secondo* grado — s'incontrano, ma non si fondono, riflette esemplarmente la natura 'schizofrenica' di questi personaggi aristofanei: in quanto controfigura di Elena, il Parente *deve* riconoscere nel tragediografo l'amato Menelao (v. 910a ἐγὼ δὲ Μενελέω σ'); ma, in quanto personaggio della trama comica, egli non può non 'deviare' dal modello, per osservare, più 'realisticamente', che, se non fosse per i cenci che indossa, Euripide non assomiglierebbe neanche un po' a Menelao-naufrago («almeno a stare alle tue vesti cenciose», v. 910b)²²⁰.

b) Con il successivo intervento di Euripide-Menelao («Hai perfettamente riconosciuto l'uomo più sventurato»), al v. 911, che è citazione fedele del v. 565 dell'*Elena* (con la sola, lieve, sostituzione dell'euripideo γὰρ con ἄρ[α]), prende

²¹⁹ In fine di v. 910, seguendo il testo stabilito da Wilson 2007, 2, 110, accolgo il congetturale ἀμφίων («vesti cenciose»: la proposta di emendamento risale a Grégoire 1938) in luogo dell'ametrico ἀφύων («acciuغه»), trådito dal codice **R** (Ravennas 429, Biblioteca Classense), e della variante ἰφύων, che, riportata dallo scolio e dalla *Suda* (α 778 Adler), è accolta nel testo dalla maggioranza degli editori moderni (vd., p. es., Hall - Geldart 1907; Coulon 1928, 56; Cantarella 1956, 502; Paduano 1990, 172; più di recente, Thierry 1997, 1252, e, da ultimi, Austin - Olson 2004). La *lectio* ἰφύων («erbe, verdure»; ma, sulle possibili spiegazioni del termine ἰφύων, vd. Totaro, in Mastromarco - Totaro 2006, 518 n. 135) conterrebbe l'infamante, derisoria allusione, peraltro frequente in Aristofane (cfr. *Ach.* 478; *Eq.* 19; *Th.* 387, 456; *Ran.* 840), alle umili origini di Euripide, figlio di un'erbivendola: in realtà, nulla di più di un *topos* comico del tutto infondato, dal momento che tale 'accusa' è contraddetta, p. es., dall'attidografo Filocoro di Atene (*FGrHist* 328 F 218), il quale afferma che la madre di Euripide apparteneva invece a una nobile e ricca famiglia. La variante attestata nello scolio e nella *Suda* ha inoltre ottenuto l'approvazione di autorevoli studiosi come Pucci 1961, 293 (il quale definisce la clausola di v. 910 «una abituale insolenza»); Rau 1967, 62: «der arge Verwandte als untrügliche Garantie der wahren Erkennung die Bekanntschaft vom Kohlmarkt her geltend macht (vs. 910), ihm also einen Hieb in seiner Eigenschaft als Euripides, Sohn der Gemüsehöckerin, versetzt». Recentemente, ἰφύων è stato accantonato a favore della congettura ἀμφίων: oltre che dal già citato Wilson, la lieve correzione del Grégoire è infatti adottata, p. es., da Prato 2001, 303 (in virtù del «pertinente riferimento di ἀμφίων — esplicitato chiaramente più avanti (v. 935) col termine ἰστίορράφος — ai miseri stracci di cui è coperto il falso Menelao»); da Mastromarco - Totaro 2006, 518.

²²⁰ L'emistichio 910b, contenente il riferimento agli «abiti cenciosi» (ἀμφίων), sembrerebbe suggerire che, sulla scena comica, il falso Menelao, proprio perché 'naufrago', fosse ricoperto di miseri stracci (che, al v. 871, Euripide si presentasse in scena con indosso i panni cenciosi del naufrago sarebbe peraltro confermato, più avanti, dall'espressione ἀνήρ / ... ἰστίορράφος [«uno straccione»; propr., «un rappazzatore di vele»], con cui, ai vv. 934b-935, Critilla, rivolgendosi al sopraggiunto Pritane, designa Euripide-Menelao, che si è appena allontanato di corsa). Sulla controversa ricostruzione del costume che Euripide-Menelao avrà indossato sin dal suo ingresso in scena (al v. 871), cfr. Stone 1981, 322-324; Prato 2001, 303; Austin - Olson 2004, 290 e 295-296; Totaro, in Mastromarco - Totaro 2006, 518-519 n. 135.

nuovamente il sopravvento l'illusione scenica di secondo grado; ma il v. 912, detto da Parente-Elena, è citazione 'deformata' del v. 566 della tragedia euripidea (ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐς χέρας, «oh, dopo tanto tempo sei giunto tra le braccia della tua sposa!»): ricorrendo a un osceno *paragrammatismos*, Aristofane ha infatti sostituito l'euripideo ἐς χέρας con l'*aprosdoketon* ἐσχάρας²²¹ («Oh, dopo tanto tempo sei giunto della tua sposa al... *focolare*»), parola della stessa misura metrica e, dal punto di vista del suono, dissimile in maniera quasi impercettibile. Il leggerissimo scarto fonico rispetto all'ipotesto tragico, ottenuto mediante il cambiamento di *una sola* lettera, consente al commediografo di sviare *sensibilmente* la citazione dal suo significato originario, a fini ovviamente comici; la sostituzione 'paronomastica' dell'atteso ἐς χέρας con ἐσχάρας realizza, sì, uno dei giochi parodici più 'economici' di Aristofane, ma, proprio per questo, rivela il suo speciale talento comico: il poeta è riuscito, con la minima fatica, a trasformare il banale ἐς χέρας («tra le braccia») in un termine come ἐσχάρας, che, attestato già in Omero²²² e nella tragedia²²³ con il significato di «focolare (dell'altare)», viene qui metaforicamente impiegato, in senso osceno, per designare i «genitali femminili»²²⁴. Il sapiente scherzo verbale del v. 912 è, dunque, la 'sintesi' di alcuni dei giochi di parole più frequentemente esperiti da Aristofane, e finalizzati a suscitare ilarità tra gli spettatori: l'*aprosdoketon*, la paronomasia²²⁵, i giochi verbali fondati sul doppio senso e sulla polisemia. Inoltre, l'accezione oscena che ἐσχάρα assume in questo passo delle *Tesmofoiazuse* rinvia all'importante ruolo

²²¹ Per quanto riguarda la clausola di v. 912, seguo, con Wilson 2007, 2, 110, il testo tràdito: ἐσχάρας, tramandato dal codice Ravennate, è stato convincentemente difeso, di recente, da Prato 2001, 303 («Riesce difficile, infatti, supporre un errore dei copisti [...], che avrebbero confuso l'atteso e banale ἐς χέρας con un termine tecnico, sia pure a doppio senso, come ἐσχάρας, di proposito introdotto da Aristofane»); ma, per la difesa della lezione tràdita, vd. già Mitsdörffer 1954, 82-83; Pucci 1961, 293 n. 37; Rau 1967, 62 n. 104; Henderson 1991, 143. E tuttavia alcuni tra gli editori di Aristofane — incomprensibilmente —, leggendo secondo il testo dell'*Elena* (v. 566), stampano ἐς χέρας in luogo della lezione di **R** (ἐσχάρας): così, tra gli altri, Coulon 1928, 56; Cantarella 1956, 504; Paduano 1990, 172.

²²² Cfr., p. es., *Od.* 7.160 (ἐπ' ἐσχάρα).

²²³ Cfr., p. es., Aeschl. *Pers.* 205; Eur. *Ph.* 274.

²²⁴ La metafora oscena si fonda sul doppio significato del termine: (a) ἐσχάρα indica, in origine, il «focolare» dell'altare domestico (e dunque, per metonimia-sineddoche, la «casa»); (b) il plurale può assumere il significato anatomico di «vagina». Per questa immagine metaforica (*focolare* = *organo femminile*), vd. Taillardat 1965, 76-77; Henderson 1991, 143: la stessa metafora oscena è già attestata in Aristoph. *Eq.* 1286 (per cui vd. Totaro 2000, 45).

²²⁵ Per la *paronomasia*, che, come s'è visto, è una relazione di somiglianza *fonica* tra due parole di significato diverso, cfr. Aristot. *Rh.* 1412a ἀλλ' ὥσπερ ἐν τοῖς γελοίοις τὰ παραπεποιημένα (ὅπερ δύναται καὶ τὰ παρὰ γράμμα σκώμματα· ἐξαπατ γάρ). Sui giochi paronomastici esperiti da Aristofane, vd. Mastromarco 1994, 133-135.

svolto dalle immagini metaforiche — e, in particolare, dalle frequentissime metafore oscene²²⁶ — nella lingua di Aristofane.

Ora, come va interpretata questa citazione ‘deformata’ del v. 566 dell’*Elena* euripidea? Ovvero, in termini più espliciti, perché Aristofane ha deformato in senso osceno, con quel riferimento all’organo sessuale femminile, l’*explicit* del verso euripideo? Certo, il *Witz* finale del v. 912 delle *Tesmoforiazuse*, che peraltro — come è stato giustamente osservato da alcuni studiosi — è degno del temperamento di Mnesiloco²²⁷, avrà avuto come fine primario lo scatenamento del riso nel pubblico: quel doppio senso erotico, messo per giunta in bocca alla ‘casta’ pseudo-Elena, avrà verosimilmente divertito gli spettatori. Mi chiedo, però, se l’uso di ἐσχάρα nella metaforica accezione di «organo femminile» si possa considerare, nel presente contesto, un tentativo estremo (forse disperato?) di ‘femminilizzazione’ del Parente (e dunque di affermazione della finzione di secondo grado) ovvero se, come ritengo più probabile, il riferimento al ‘focolare’ femminile non sia, paradossalmente, un modo ironico per alludere al *membro maschile* che si nasconde sotto il chitone colore zafferano, e dunque per riaffermare, in ultima analisi, la virilità di Mnesiloco e, con essa, la ‘realtà’ dell’intreccio comico.

²²⁶ Altro caso esemplare di metafora oscena in Aristofane è quello offerto da *Pax* 963b-967a, in cui i doppi sensi erotici si fondano sul duplice significato del termine κριθή: (a) «chicco d’orzo»; (b) «membro virile». Su questa immagine metaforica, vd. Taillardat 1965, 72; Henderson 1991, 119-120; Mastromarco 1994, 88.

²²⁷ Vd., tra gli altri, Henderson 1991, 143; Totaro, in Mastromarco - Totaro 2006, 519 n. 136.

V.

ARISTOFANE E L'ORATORIA POLITICA ATENIESE DEL V SECOLO

1. *L'occasione assembleare: oralità e popolarità dell'oratoria politica*

Nel V secolo a. C., come ha opportunamente messo in rilievo Luciano Canfora, i discorsi assembleari dei politici ateniesi circolano in forma essenzialmente orale: «il discorso che il politico pronuncia all'assemblea raggiunge immediatamente, finché l'assemblea è un organismo vitale, tutti i potenziali destinatari: non si concepisce che viva in forma scritta oltre l'occasione in cui è stato pronunciato, vive in sua vece il decreto (se c'è stato) in cui ha preso corpo la decisione che la parola dell'oratore ha sollecitato»²²⁸. Il 'luogo' in cui l'oratoria politica è dunque fruibile, nell'Atene di Aristofane, è l'*ecclesia*, che, come è noto, era aperta a tutti i cittadini maschi adulti. Particolarmente significativi sono, sotto questo aspetto, i vv. 243-244 delle *Ecclesiazuse*, in cui l'eroina comica, Prassagora (una donna 'altra' che, diversamente dalle sue compagne, possiede la τέχνη dell'oratoria), spiega *dove* (v. 243 ἐν Πνικί, «sulla Pnice») e *in quali forme* (v. 244 ἀκούουσα ... τῶν ῥητόρων, «ascoltando gli oratori»: per via *acroamatica*!) abbia appreso l'arte, tipicamente maschile, del δημηγορεῖν²²⁹.

Si può pertanto essere certi che gran parte del pubblico teatrale, in virtù dell'assidua partecipazione alle assemblee popolari, avrà saputo cogliere, nelle commedie aristofanee, la ripresa di formule stereotipe, di stilemi ovvero di moduli propri

²²⁸ Canfora 2001, 370.

²²⁹ Sull'*alterità* di Prassagora, personaggio femminile aristofaneo non corrispondente ai *clichés* che gli Ateniesi avevano delle donne, vd. De Sario 2016.

dell'oratoria politica attica²³⁰. Ad esempio, molti degli spettatori presenti alla rappresentazione delle *Ecclesiazuse* saranno stati verosimilmente in grado di riconoscere, nei vv. 151-155, la ridicolizzazione di un ben preciso *topos* oratorio:

Γυ.^α ἐβουλόμην μὲν ἕτερον ἂν τῶν ἠθάδων
λέγειν τὰ βέλτισθ', ἴν' ἐκαθήμην ἡσυχος·
νῦν δ' οὐκ ἐάσω, κατὰ γε τὴν ἐμὴν μίαν,
ἐν τοῖς καπηλείοισι λάκκους ἐμποιεῖν
ὔδατος. ἐμοὶ μὲν οὐ δοκεῖ, μὰ τῷ θεῷ²³¹. 155

Siamo in quella sezione del prologo della commedia in cui le compagne di Prassagora provano i loro discorsi in vista della partecipazione all'assemblea popolare, e, inevitabilmente, incorrono in *gaffes* clamorose che suscitano l'immediata reazione di disapprovazione della protagonista: accade ripetutamente che le due interlocutrici di Prassagora (Donna I e Donna II), chiamate a sostenere in modo credibile una parte maschile, si rivelino inadeguate al proprio ruolo (cfr. vv. 88-89, 132c, 155, 165), e vengano quindi aspramente rimproverate dall'eroina per la loro goffaggine e per le loro parole inopportune; e ogni volta assistiamo a una *gaffe* che denuncia la femminilità — nonostante il travestimento maschile — della persona parlante.

In particolare, al v. 151 ha inizio un tentativo di demegoria da parte della Donna I. L'attacco (ἐβουλόμην ... ἂν), con quel riferimento a coloro che nell'assemblea sono soliti intervenire, riprende un tipico modulo proemiale dell'oratoria politica ateniese del V-IV secolo, quello della 'giustificazione' (o *excusatio*): il *rhetor* che parlava dinanzi all'assemblea esordiva, spesso, *giustificandosi*; giustificando cioè l'iniziativa, da lui assunta, di farsi avanti e prendere la parola. Si tratta di un *topos*, molto ben documentato²³², le cui tracce sono dunque riscontrabili nei προοίμια dei discorsi assembleari. Ora, la formularità del solenne preambolo dei vv. 151-152 lascia 'parodicamente' il posto, nei versi successivi, a una *proposta* (πρόθεσις) che, a

²³⁰ Dal momento che — s'è detto — i grandi *leaders* del V sec. non affidavano alla scrittura i loro interventi assembleari, l'unica testimonianza *diretta* di cui disponiamo, per quanto concerne l'oratoria politica ateniese, è del IV sec.: si tratta delle poche, preziosissime, demegorie superstiti di Demostene.

²³¹ «DONNA I: Avrei preferito che a parlare fosse un altro, di quelli che sono soliti esporre i pareri migliori; e io sarei rimasto tranquillo al mio posto. Ma ora, anche se il mio voto dovesse restare il solo, non permetterò che nelle osterie si costruiscano serbatoi per l'acqua. Io non sono d'accordo, per le due dee!» (trad. Del Corno, in Vetta 1994, 29).

²³² Demostene, p. es., al principio della *Prima Filippica* (demegoria del 351, sul tema cruciale della pericolosa ascesa di Filippo), dice che, se l'argomento all'ordine del giorno fosse stato nuovo, egli avrebbe aspettato che si esprimessero prima i *soliti* oratori (cfr. 4.1): la *excusatio*, con la quale l'oratore Demostene giustifica il suo intervento assembleare, contiene dunque il formulare accenno agli *habitués* della tribuna. Per una più ampia documentazione sul *topos* in questione, cfr. Vetta 1994, 156.

sorpresa, si rivela tutt'altro che seria: la πρόθεσις della donna, introdotta da νῦν δέ (v. 153), si riferisce a una questione 'volgare', indegna — direi — di un serio dibattito assembleare. Infatti, per evitare che si facciano delle frodi ai danni dei cittadini, si propone qui di vietare la costruzione di... serbatoi per l'acqua nelle osterie. È del tutto evidente che si tratta di una proposta tipicamente 'femminile': essa nasce dall'ossessiva predilezione, propria della donna beona, per il vino pretto²³³; dunque, la stessa premura di impedire, con un apposito divieto, che nelle osterie venga servito vino annacquato è una ingenua imprudenza, che rischia già di smascherare la persona parlante, di denunciarne la malcelata femminilità. E, come se questo non bastasse, la Donna I, evidentemente incapace di sostenere una parte maschile, si rivela, poi, in maniera spiccatamente e definitivamente femminile, allorché, al v. 155, giura sulle due dee (μὲν τῶ θεῶ)²³⁴.

In definitiva, dopo l'ottimo avvio, la prova oratoria della donna naufraga clamorosamente; e appare anche chiaro, in questo caso, che il gioco parodico consiste nella ripresa e nello stravolgimento di un ben noto *topos* dell'oratoria assembleare, che si degrada non tanto perché viene posto in bocca a un personaggio *femminile* (quindi del tutto estraneo all'ambito dell'*ecclesia*), quanto perché viene comicamente adoperato in relazione a una banalissima proposta, politicamente irrilevante, per di più avanzata da un'ubriacona.

2. L'oratoria politica sulla scena comica ateniese: la demegoria di Prassagora (Aristoph. Ec. 171-240)

Nelle *Ecclesiazuse*, dopo il rovinoso naufragio delle prove oratorie di Donna I e Donna II, con il v. 171 ha inizio l'arringa di Prassagora, «la più ampia parodia di orazione politica che ci sia giunta»²³⁵: il discorso, in cui l'eroina comica espone il suo

²³³ Giova forse ricordare che nell'immaginario maschile dei Greci il vizio del bere era inteso come tipicamente femminile: il *topos* della donna dedita al bere era uno dei luoghi comuni della misoginia greca. Proprio da Aristofane (cfr. *Th.* 393) sappiamo che accenni a questo tema ricorrente della propaganda antifemminile dovevano essere presenti anche nella tragedia euripidea. Per altre allusioni aristofanee al motivo della *donna ubriacona*, cfr. *Ec.* 14-15 (dove Prassagora ricorda che la lucerna è complice delle donne quando queste, facendo luce appunto col λύχνος, rubano dalle dispense frumento e *vino*), 227 («amano vino schietto»).

²³⁴ «Per le due dee!» è invocazione *femminile* per eccellenza: «imprecazioni e invocazioni erano rigorosamente distinte per i due sessi. νῆ τῶ θεῶ (Demetra e Persefone) non poteva essere proferito che da donne, come p. es. anche νῆ τῆν Ἄρτεμιν» (Vetta 1994, 157); vd. inoltre Sommerstein 1998, 151 («The Two Goddesses [...] were invoked in oaths exclusively by women»).

²³⁵ Così Vetta 1994, 158.

ὄσονπερ ὑμῖν) è uno di quegli espedienti che gli oratori abitualmente usavano per assicurarsi l'εὐνοια, la «benevolenza», da parte dell'uditorio: questo e altri elementi (come l'ἐλλάπτωσις e l'adulazione), finalizzati alla *captatio benevolentiae*, erano 'prescritti' dai manuali di retorica²³⁸.

(II) διήγησις (vv. 176-208):

- Πρ. ὁρῶ γὰρ αὐτὴν προστάταισι χρωμένην
 ἀεὶ πονηροῖς· κἄν τις ἡμέραν μίαν
 χρηστὸς γένηται, δέκα πονηρὸς γίγνεται.
 ἐπέτρεψας ἑτέρῳ· πλείον' ἔτι δρᾶσει κακά.
 χαλεπὸν μὲν οὖν ἄνδρας δυσσαρέστους νουθετεῖν, 180
 οἱ τοὺς φιλεῖν μὲν βουλομένους δεδοίκατε,
 τοὺς δ' οὐκ ἐθέλοντας ἀντιβολεῖθ' ἐκάστοτε.
 ἐκκλησιασιν ἦν ὅτ' οὐκ ἐχρώμεθα
 οὐδὲν τὸ παράπαν· ἀλλὰ τὸν γ' Ἀγύρριον
 πονηρὸν ἠγούμεσθα· νῦν δὲ χρωμένων 185
 ὁ μὲν λαβὼν ἀργύριον ὑπερεπήνεσεν,
 ὁ δ' οὐ λαβὼν εἶναι θανάτου φήσ' ἀξίους
 τοὺς μισθοφορεῖν ζητοῦντας ἐν τήκκλησίᾳ.
- Γυ.^α νῆ τὴν Ἀφροδίτην, εὐ γε ταυταγὶ λέγεις.
 Πρ. τάλαιν', Ἀφροδίτην ὤμοσας; χαριεντά γ' ἂν 190
 ἔδρασας, εἰ τοῦτ' εἶπας ἐν τήκκλησίᾳ.
- Γυ.^α ἀλλ' οὐκ ἂν εἶπον.
 Πρ. μηδ' ἐθίζου νῦν λέγειν.
 τὸ συμμαχικὸν αὖ τοῦθ', ὅτ' ἐσκοπούμεθα,
 εἰ μὴ γένοιτ', ἀπολεῖν ἔφασκον τὴν πόλιν·
 ὅτε δὴ δ' ἐγένετ', ἤχθοντο, τῶν δὲ ῥητόρων 195
 ὁ τοῦτ' ἀναπίσας εὐθύς ἀποδρᾶς ὄχγετο.
 ναὺς δεῖ καθέλκειν· τῷ πένητι μὲν δοκεῖ,
 τοῖς πλουσίοις δὲ καὶ γεωργοῖς οὐ δοκεῖ.
 Κορινθίοις ἄχθεσθε, κάκεινοί γε σοί·

²³⁸ Il più antico manuale di retorica giunto fino a noi — verosimilmente composto da Anassimene di Lampsaco, retore e storico di Alessandro (*FGrHist* 72) — è la pseudo-aristotelica *Rhetorica ad Alexandrum*. Per la datazione della *Rh. Al.* al IV sec. a. C., ormai quasi concordemente accolta dagli specialisti, vd. Chiron 2002, VIII n. 3, XL. Sulla più delicata questione dell'attribuzione del trattato a Anassimene (c. 380-320), cfr. l'ampia discussione ancora in Chiron 2002, LXXV-LXXXIII. Quest'opera, conservatasi in quanto erroneamente inclusa fra le opere di Aristotele, è molto probabilmente anteriore, anche se di poco, alla *Retorica* aristotelica (a tal riguardo, Chiron 2002, VIII n. 5, opportunamente annota: «Il est plus prudent de parler d'*archaïsme doctrinal global* de la *Rh. Al.* par rapport à la *Rhétorique*, que d'*antériorité chronologique stricto sensu*»): in ogni caso, essa, avvalendosi anche di materiali precedenti, riconducibili alla tradizione empirico-sofistica, fornisce un prezioso esempio di manuale di retorica 'sofistica' (su quest'ultimo punto, cfr. Montanari, in Montanari - Dorati 1996, XVIII-XIX); e che la *Rh. Al.* contenga elementi derivati dalla *technè rhetorikè* sofistica ritiene già, nella prefazione alla sua edizione dell'opera, Fuhrmann 1966, XL: «a sophista quodam scriptam esse constat». Per quanto riguarda, in particolare, la definizione del *προοίμιον* e delle sue funzioni (prima fra tutte quella di suscitare la benevolenza dell'uditorio), cfr. *Rh. Al.* 29.

νῦν εἰσὶ χρηστοί — “καὶ σὺ νῦν χρηστὸς γενοῦ”. 200
 Ἄργειος ἀμαθής· ἀλλ’ Ἰερώνυμος σοφός·
 σωτηρία παρέκυψεν· ἀλλ’ ὀργίζεται
 Θρασύβουλος αὐτὸς οὐχὶ παρακαλούμενος.
 Γυ.^a ὡς ξυνετὸς ἀνὴρ.
 Πο. νῦν καλῶς ἐπήνεσας.
 ὑμεῖς γὰρ ἐστ’, ὦ δῆμε, τούτων αἴτιοι. 205
 τὰ δημόσια γὰρ μισθοφοροῦντες χρήματα
 ἰδίᾳ σκοπεῖσθ’ ἕκαστος ὅ τι τις κερδανεῖ,
 τὸ δὲ κοινὸν ὥσπερ Αἴσιμος κυλίνδεται²³⁹.

Se trascuriamo le due brevi interruzioni comiche, i vv. 176-208 delle *Ecclesiazuse* costituiscono un raro esempio di διήγησις (o *narratio*) *continua e completa* in Aristofane: difficilmente i discorsi che il commediografo introduce nei suoi drammi presentano una sezione diegetica così ampiamente sviluppata. In questi versi, l’eroina aristofanea fornisce una descrizione della grave degenerazione politica che imperversa ad Atene all’epoca delle *Ecclesiazuse*²⁴⁰: Prassagora — come prova l’iniziale ὄρω del v. 176 — parla di cose che ha potuto verificare ‘autopicamente’²⁴¹. Denuncia subito uno dei principali mali della politica ateniese: la città è nelle mani di προστάται πονηροί (vv. 176-177). La donna usa sapientemente termini (πονηρός in opposizione

²³⁹ «PRASSAGORA: Vedo infatti che essa (*i. e.* la città) si affida sempre a cattivi governanti; e se qualcuno per un solo giorno diventa una persona per bene, poi per dieci giorni ridiventa un disonesto. Tu ti affidi a un altro: costui causerà mali ancora peggiori. Certo, è difficile far ragionare uomini incontentabili, voi, che temete coloro che vi vogliono bene, e ogni volta supplicate coloro che invece non ve ne vogliono. C’era un tempo in cui non ci servivamo affatto delle assemblee, ma almeno ritenevamo che Agirrio fosse un delinquente. Ora che invece ne facciamo largo uso, chi prende il denaro non fa altro che lodare Agirrio, chi non lo prende afferma che coloro che cercano di ottenere guadagni nell’assemblea sono degni di morte. DONNA I: Sì, per Afrodite, sono proprio giuste queste cose qui che stai dicendo! PRASSAGORA: (*Alla Donna I*) Sventurata, hai giurato su Afrodite! Avresti combinato proprio un bel guaio, se ti fossi espressa in questi termini nell’assemblea. DONNA I: Ma io non l’avrei detto mai. PRASSAGORA: (*Alla Donna I*) E allora abituati a non dirlo. (*Prassagora riprende con solennità il suo discorso*) Questa alleanza, quando noi ne discutevamo, dicevano che avrebbe mandato in rovina la città, se non si fosse fatta; ma poi, quando fu stipulata, se ne lamentavano crucciati, e quello che, fra gli oratori, l’aveva patrocinata subito se la svignava. Bisogna mettere in mare le navi: al povero questo sembra opportuno, ai ricchi invece, soprattutto ai contadini, non sembra opportuno. Voi ce l’avete con i Corinzi, e quelli con te; ora però loro vi sono utili, quindi tu (*i. e.* tu, popolo di Atene) comportati bene. L’Argivo è un ignorante, ma Geronimo è un sapiente. La salvezza ha fatto capolino; Trasibulo però è adirato, perché lui non è stato interpellato. DONNA I: Che uomo intelligente! PRASSAGORA: (*Alla Donna I*) Questo è un elogio ben fatto. (*Prassagora riprende*) E siete proprio voi, popolo di Atene, la causa di tutto questo. Infatti, sebbene riceviate come stipendio il denaro pubblico, ciascuno di voi persegue il proprio profitto personale; e lo stato va a rotoli, come Esimo».

²⁴⁰ Nei discorsi assembleari, subito dopo l’esordio, la *narratio* può contenere la rievocazione di avvenimenti del passato, ma anche la descrizione della situazione presente: per la cosiddetta sezione *diegetica* dei discorsi (anche detta ἀπαγγελία), cfr. *Rh. Al.* 30-31.

²⁴¹ A proposito di ὄρω (v. 176), Sommerstein 1998, 153, opportunamente osserva: «a formulaic expression in Athenian oratory for introducing the speaker’s analysis of the current situation».

a χρηστός: cfr. v. 177 πονηροῖς, v. 178 χρηστός, v. 178 πονηρός) che sono riconducibili al linguaggio politico-oratorio; i πονηροί, di cui — dice la protagonista della commedia — la città «sempre si serve», sono evidentemente i demagoghi ateniesi, uomini politici spregevoli e disonesti, che seducono il popolo e governano lo stato guardando soltanto al profitto personale²⁴². Nella sezione diegetica, è inoltre possibile riscontrare il riecheggiamento di ‘formule’ proprie della *techne rhetorike*: è certamente questo il caso dell’incipitario χαλεπὸν μὲν del v. 180²⁴³, rituale formula oratoria ‘introduttiva’, che, non a caso, compare all’inizio di un altro discorso aristofaneo retoricamente ben costruito, quello pronunciato da Schifacleone nelle *Vespe* (cfr. v. 650).

Anche a livello stilistico, Prassagora fa ricorso ad espedienti caratteristici dell’oratoria. Osserviamo innanzitutto l’asindeto del v. 179, enfatizzato dal repentino passaggio alla seconda persona singolare (ἐπέτρειψας): che questo sia un asindeto proprio dello stile oratorio è provato dal confronto con alcuni passi demostenici (ad esempio, Demosth. 10.12 e 18.43)²⁴⁴. Va peraltro considerato che, sul piano della *performance* teatrale, la ripresa (con *detorsio*) del genere dell’oratoria sarà stata ‘segnalata’ al pubblico anche attraverso l’elemento, certamente più diretto e immediato, della *recitazione*: in questo caso, dunque, dobbiamo immaginare che la stessa modulazione della voce — cioè, una improvvisa variazione del tono di recitazione dell’attore, verosimilmente coincidente appunto con l’asindeto del v. 179 — contribuisse a realizzare il *modo oratorio*. Nei vv. 181-185, rileviamo poi il passaggio dalla seconda (v. 181 δεδοίκατε, v. 182 ἀντιβολεῖτε) alla prima persona plurale (v. 183 ἐχρώμεθα, v. 185 ἡγούμεσθα): l’avvicinarsi della prima e della

²⁴² Il termine πονηρός, nella sua accezione politico-sociale (dalla quale non va, peraltro, mai disgiunto il significato morale), è frequentemente attestato in Aristofane: cfr., p. es., il passo dei *Cavalieri* in cui il poeta comico ricorre al concetto di πονηρία con l’evidente intento di segnalare le *umili origini* del Salsicciaio (che, al v. 181, è definito πονηρός dal Servo I, e, al v. 186a, dice di essere, per giunta, figlio di πονηροί); questo ignobile personaggio è ‘destinato’, proprio per la sua bassezza morale e per la spregevolezza della sua condizione sociale, a diventare un uomo *potente* (cfr. v. 158 ὑπέρομεγας, v. 178a μέγιστος, v. 180 μέγας). Per quanto riguarda la rilevante diffusione del termine nella letteratura e nel dibattito politico-assembleare, va osservato che «l’uso politico e sociale di πονηρός [...] è particolarmente attestato nell’ambiente ateniese per il periodo di cui conosciamo meglio la storia politico-sociale, cioè V e IV secolo. L’uso di πονηρός in opposizione a καλὸς καὶ γαθὸς ed a χρηστός — cioè, da un lato il cittadino di bassa condizione, inutile e deleterio, dall’altro quello capace e bravo, oltre che di buona nascita [...] — è attestato, con particolare frequenza, dal 430 alla seconda metà del IV sec.» (Cagnetta - Petrocelli 1977, 169-170).

²⁴³ Per questa formula propria del linguaggio oratorio, Ussher 1973, 100, rimanda a Lys. 19.12.

²⁴⁴ Tali luoghi demostenici sono puntualmente segnalati da Vetta 1994, 160.

seconda plurale è un fenomeno stilistico frequentemente attestato nell'oratoria, specie in quella demostenica²⁴⁵.

È, infine, appena il caso di rimarcare che la protagonista della commedia dimostra di avere piena consapevolezza delle procedure assembleari, e di possedere, quindi, una notevole familiarità con le formule rituali che scandivano i diversi momenti dell'occasione assembleare: particolarmente significativo è, a tal riguardo, l'uso dell'espressione tecnica *δοκεῖ* (v. 197) / *οὐ δοκεῖ* (v. 198), che rimanda chiaramente alla formula con cui l'araldo, nella Pnice, dava ufficialmente inizio alla procedura di voto per alzata di mano.

(III) *πρόθεσις* (vv. 209-212):

Πρ. ἦν οὖν ἐμοὶ πίθησθε, σωθήσεσθ' ἔτι.
ταῖς γὰρ γυναίξι φημὶ χρῆναι τὴν πόλιν
ἡμᾶς παραδοῦναι. καὶ γὰρ ἐν ταῖς οἰκίαις
ταύταις ἐπιτρόποις καὶ ταμίαισι χρώμεθα²⁴⁶. 210

Questi quattro versi realizzano quello che, secondo la partizione 'canonica' del discorso assembleare, è il momento della *πρόθεσις*. Ecco dunque la *proposta* di Prassagora: affidare alle donne il governo della città. E la *γυναικοκρατία* è qui presentata, dall'eroina comica, come una *necessità* («dico che noi *dobbiamo* consegnare la *polis* alle donne»): insomma, le donne al governo rappresentano l'unica speranza di salvezza, ancora disponibile, per Atene.

Ora, poiché lo scopo primario dell'oratoria politico-assembleare (*δημηγορικὸν γένος*) era quello di *convincere* gli ascoltatori (cioè, i cittadini riuniti in assemblea), le *technai* retoriche dei secoli V e IV fornivano all'oratore, come è ovvio, gli strumenti per ottenere tale risultato; ed è interessante notare come l'autore della *Retorica ad Alessandro* — l'unico trattato di retorica greca (del IV secolo) che si sia conservato, accanto alla più illustre *Retorica* aristotelica — indichi, fra i 'predicati' che si possono applicare a un'azione (ovvero a una scelta) per spingere l'uditorio a compierla, proprio l'*ἀναγκαῖον*²⁴⁷: presentare una certa azione come *necessaria* è un modo per 'orientare' chi ascolta.

²⁴⁵ Cfr., p. es., Demosth. 1.11.

²⁴⁶ «PRASSAGORA: Se dunque darette ascolto a me, voi potrete ancora salvarvi. Affermo infatti che bisogna che noi cittadini affidiamo la città alle donne. E, d'altra parte, noi nelle nostre case ci serviamo di costoro come amministratrici ed economie».

²⁴⁷ Su questo particolare punto della *Rh. Al.* (cfr. cap. 1), riguardante «le genre *démégorique*», vd. Chiron 2002, XVI-XVII.

Quando dunque afferma che *bisogna* (χρῆναι, v. 210) dare il potere alle donne, Prassagora non fa altro che seguire uno di quei suggerimenti che la precettistica metteva a disposizione degli oratori, affinché questi raggiungessero lo scopo della persuasione dell'uditorio. E tuttavia l'eroina comica, pur formulando la sua proposta secondo i dettami (seri) delle *technai* retoriche, contestualmente 'deforma' le regole che trovavano applicazione nell'oratoria politica ateniese, prettamente maschile, servendosene, in termini parodici, per sostenere una utopistica proposta che implica il 'carnevalesco' sovvertimento del modello sociale vigente nella *polis*, fondato, come è noto, sul dominio indiscusso dei maschi²⁴⁸.

(IV) παραδείγματα (vv. 214-238):

Πρ.	ὥς δ' εἰσὶν ἡμῶν τοὺς τρόπους βελτίονες	
	ἐγὼ διδάξω. πρῶτα μὲν γὰρ τάρια	215
	βάπτουσι θερμῶ κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον	
	ἀπαξάπασαι, κούχι μεταπειρωμένας	
	ἴδοις ἂν αὐτάς. ἢ δ' Ἀθηναίων πόλις,	
	εἴ ποῦ τι χρηστῶς εἶχεν, οὐκ ἔσφζ' ἔτι,	
	εἰ μή τι καινόν <γ'> ἄλλο περιηργάζετο.	220
	καθήμεναι φρύγουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·	
	ἐπὶ τῆς κεφαλῆς φέρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·	
	τὰ Θεσμοφόρι' ἄγουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·	223a
	πέπτουσι τοὺς πλακοῦντας ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·	223b
	τοὺς ἄνδρας ἐπιτρίβουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·	
	μοιχοὺς ἔχουσιν ἔνδον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·	225

²⁴⁸ Se è vero che l'Atene progettata da Prassagora è una città che si caratterizza come *mondo alla rovescia* (e che presenta, quindi, i tratti di un irreale, favoloso Paese di Cuccagna), va altresì osservato che l'argomento di cui l'eroina comica si serve, per avvalorare la 'rivoluzionaria' idea di affidare la gestione del potere alle donne (vv. 211b-212 καὶ γὰρ ἐν ταῖς οἰκίαις / ταύταις ἐπιτρόποις καὶ ταμίαισι χρῶμεθα), è, invece, saldamente ancorato alla *realtà* quotidiana dell'Atene di V-IV sec.: come è noto, alle donne ateniesi — che, all'interno della casa, svolgevano un ruolo di primo piano — era affidata la gestione economica delle spese familiari. E allora — sembra voler dire Prassagora — si tratta semplicemente di estendere a tutta la *polis* la condizione che da sempre regna nelle case, dove le donne sono amministratrici virtuose; naturalmente, l'argomentazione della protagonista della commedia, che dal punto di vista logico non fa una piega, si fonda su una sorta di presupposto implicito: che tra *oikos* e *polis*, tra economia domestica e economia statale, e dunque tra capacità amministrativa *privata* e *pubblica*, vi sia una sostanziale 'continuità'. Analoga è l'argomentazione di cui si avvale la protagonista della *Lisistrata*, allorché risponde a un probulo, visibilmente scandalizzato dinanzi alla prospettiva che siano le donne ad amministrare il denaro pubblico, conservato nel tempio di Atena: «Che c'è di strano? Non siamo noi — dice Lisistrata al suo interlocutore — ad amministrarvi tutto il bilancio di famiglia?» (vv. 494b-495). Va peraltro segnalato che questo stesso motivo compare (in chiave seria) in un passo di Senofonte (*Mem.* 3.4.12 ἢ ... τῶν ἰδίων ἐπιμέλεια πλήθει μόνον διαφέρει τῆς τῶν κοινῶν), opportunamente richiamato da Ussher 1973, 104, dove si afferma che, dal punto di vista delle funzioni amministrative, la differenza tra *pubblico* e *privato* è soltanto 'quantitativa'.

αὐταῖς παροψωνούσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·
 οἶνον φιλοῦσ' εὐζωρον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·
 βινούμεναι χαίρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·
 ταύταισιν οὖν, ὦνδρες, παραδόντες τὴν πόλιν
 μὴ περιλαλῶμεν, μηδὲ πυνθανώμεθα 230
 τί ποτ' ἄρα δρᾶν μέλλουσιν, ἀλλ' ἀπλῶ τρόπῳ
 ἐώμεν ἄρχειν, σκεψάμενοι ταυτὶ μόνα,
 ὡς τοὺς στρατιώτας πρῶτον οὔσαι μητέρες
 σφῆξιν ἐπιθυμήσουσιν· εἶτα σιτία
 τίς τῆς τεκούσης θάπτον ἐπιπέμψειεν ἄν; 235
 χρήματα πορίζειν <δ'> εὐπορώτατον γυνή,
 ἄρχουσά τ' οὐκ ἂν ἐξαπατηθεῖη ποτέ·
 αὐταὶ γὰρ εἰσιν ἐξαπατᾶν εἰθισμέναι²⁴⁹.

I παραδείγματα (gli *esempi*), il cui uso è prescritto dai manuali di retorica, servono ad avvalorare la *proposta*, a ‘convalidarla’²⁵⁰: non a caso, tale sezione del discorso è detta *βεβαίωσις*²⁵¹. In effetti, attraverso l’esemplificazione delle ‘virtù’ femminili, Prassagora intende *dimostrare la validità*²⁵², sul piano pratico, della sua rivoluzionaria proposta politica.

Enunciato il ‘teorema’ (v. 214 εἰσὶν ἡμῶν τοὺς τρόπους βελτίονες)²⁵³, l’eroina comica passa immediatamente alla dimostrazione. Nei vv. 215-218, Prassagora prende in esame un’operazione spiccatamente femminile, la tingitura della lana, che le donne,

²⁴⁹ «PRASSAGORA: Vi dimostrerò che nei loro costumi sono migliori di noi. Infatti, innanzitutto tingono la lana in acqua calda, tutte senza eccezione, secondo il metodo antico, e non potresti mai vederle sperimentare un nuovo metodo. Invece Atene, se mai qualcosa andasse per il meglio, non sarebbe salva se non escogitasse qualcos’altro di nuovo. (Le donne) se ne stanno sedute a cuocere, come un tempo; portano pesi sulla testa, come un tempo; celebrano la festa delle Tesmoforie, come un tempo; cuociono le focacce, come un tempo; sfiancano i mariti, come un tempo; nascondono in casa gli amanti, come un tempo; si gratificano con il cibo, come un tempo; amano vino schietto, come un tempo; godono a far l’amore, come un tempo. Dunque, signori, affidiamo il governo della città alle donne e non sprechiamo tempo in chiacchiere, e non chiediamoci che cosa esse abbiano in mente di fare, ma, semplicemente, permettiamo che siano loro a comandare, avendo messo a fuoco solo questo pensiero qui: che, essendo madri, avranno innanzitutto un desiderio, quello di salvare la vita ai soldati; e poi, chi potrebbe rifornirli di viveri con maggiore sollecitudine di colei che li partorì? Una donna è la via più facile per procurare ricchezze, e, una volta al potere, giammai si lascerebbe ingannare, perché loro, le donne, sono ben avvezze a ingannare».

²⁵⁰ Sull’*exemplum* (παράδειγμα), cfr. Aristot. *Rh.* 1357b 26-37. Per quanto riguarda la *Rh. Al.*, ai παραδείγματα è dedicato il cap. 8 (cfr. part. 8.1 Παραδείγματα δ’ ἐστὶ πράξεις ὅμοιαι γεγενημένοι καὶ ἐναντία ταῖς νῦν ὑφ’ ἡμῶν λεγομέναις. Τότε δὲ χρηστέον αὐτοῖς ἐστὶν ὅταν ἄπιστον ὂν τὸ ὑπὸ σοῦ λεγόμενον [εἶναι] φανερόν ποιῆσαι θέλης). Tra gli studi più recenti sull’argomento, vd. almeno Demoen 1997.

²⁵¹ Cfr. *Rh. Al.* 32 (su cui vd. Chiron 2002, XXXII-XXXIII).

²⁵² L’ἐγὼ διδάξω del v. 215 è eloquente: i παραδείγματα saranno, per la nostra eroina, strumenti ‘didattici’.

²⁵³ È la stessa ‘tesi’ del corifeo delle *Tesmoforiazuse*: la tesi della superiorità delle donne (cfr. vv. 799-800 οὕτως ἡμεῖς ἐπιδήλως / ὑμῶν ἐσμεν πολὺ βελτίους; e v. 810 οὕτως ἡμεῖς πολὺ βελτίους τῶν ἀνδρῶν εὐχόμεθ’ εἶναι).

decisamente refrattarie alle novità (vv. 217-218 *κοῦχι μεταπειρωμένους / ἴδοις ἄν αὐτάς*), praticavano secondo il metodo antico (cioè in acqua calda). Già questo primo esempio è, quindi, rivelatore di uno dei più alti valori del ‘mondo’ femminile: la conservazione della tradizione. Al tradizionalismo delle donne si contrappone il ‘novismo’, la mania del nuovo, imperante invece tra i maschi ateniesi: in politica, gli uomini sono affetti da ‘filoneismo’, cioè da una insana passione per tutto ciò che si presenta con l’etichetta della novità, e sono pertanto incostanti, patologicamente volubili. Di Atene, infatti, dell’Atene governata — anzi, mal-governata — dagli uomini, veri maniaci del nuovo, si dice: οὐκ ἔσφωξ’ ἔτι, / εἰ μή τι καινόν <γ> ἄλλο περιηρογάζετο (vv. 219-220). Ad Atene, insomma, sembra che non possa esserci salvezza se non si escogita, ogni volta, qualche strana novità, qualche stravagante (e pericolosa) innovazione politica. Al contrario degli uomini, le donne ateniesi — come rivela inequivocabilmente il *παράδειγμα* della tingitura della lana — sono dunque ‘conservatrici’, agiscono sempre (e *concordemente*: v. 217 *ἀπαξάπασαι*) *κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον* (v. 216), sono cioè custodi irriducibili della tradizione²⁵⁴.

Orbene, il ‘conservatorismo’ femminile è l’argomento centrale su cui Prassagora fonda il teorema della superiorità delle donne²⁵⁵: tale caratteristica infatti, rispetto alla dannosa incostanza degli uomini²⁵⁶, non può che essere considerata positiva. Pertanto, la protagonista della commedia dedica ancora nove versi all’esemplificazione di questa qualità tipicamente femminile: si tratta dei vv. 221-228, in cui viene proposta, a illustrazione della condotta conservatrice delle donne, una serie di *παραδείγματα*, tratti dalla vita quotidiana femminile; versi che raccontano, anche grazie alle clausole epiforiche (ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ)²⁵⁷, il *ripetersi* di comportamenti fedeli alla tradizione. Ma analizziamo più attentamente la sequenza. La ‘progressione’, ritmata

²⁵⁴ È interessante notare come, in questo confronto tra *τρόποι* femminili e *τρόποι* maschili, vengano astutamente posti sullo stesso piano motivi *domestici* e motivi *politici*: nelle parole (e, ancor prima, nella mente) di Prassagora, il ‘muro’ — per le donne tradizionalmente invalicabile — che separa l’*oikos* dallo spazio pubblico della *polis* è irrimediabilmente crollato; e questo (l’idea, cioè, di una sostanziale continuità tra sfera privata e sfera pubblica) costituisce il presupposto su cui si fonda, appunto, la pretesa femminile di mettere le competenze domestiche al servizio della cosa pubblica.

²⁵⁵ Sull’ineguagliabile conservatorismo femminile, cfr. anche Aristoph. *Th.* 819-820, dove si dice appunto che gli uomini sono senza dubbio *inferiori* alle donne nel conservare τὰ πατρῶα. Cfr. inoltre Plat. *Crat.* 418c αἱ γυναῖκες, αἴπερ μάλιστα τὴν ἀρχαίαν φωνὴν σφύζουσι.

²⁵⁶ Per la volubilità dei maschi ateniesi, si consideri nuovamente la sezione diegetica del discorso (part. vv. 193-195).

²⁵⁷ La lunga sequenza descrittiva dei vv. 221-228, scandita dalla clausola iterata (ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ, «come un tempo»), assume le forme di una «cantilena comica» (Vetta 1994, 166); si tratta di uno stilema che ricorre più volte in Aristofane: il parallelo più stringente è in *Av.* 114-116, dove abbiamo una serie, di soli tre versi, scandita dalle clausole epiforiche (ὥσπερ νύ ποτε).

dalla clausola iterata, collega contenuti seri ad altri visibilmente meno seri²⁵⁸: a partire dal v. 224, infatti, Prassagora allude, con il velo dell'ironia, ai consueti *clichés* che gli Ateniesi avevano delle donne²⁵⁹; e l'ironica rassegna dei luoghi comuni della misoginia maschile è evidentemente, da parte dell'oratore-Prassagora, un astuto 'gioco', che serve a catalizzare la simpatia e l'attenzione dell'uditorio (maschile!), una forma, insomma, di *captatio benevolentiae*, prima della richiesta, seria, di affidare la città alle donne (v. 229 ταύταισιν οὖν, ὄνδρες, παραδόντες τὴν πόλιν).

(v) ἐπίλογος (vv. 239-240):

Πρ. τὰ δ' ἄλλ' ἐάσω ταῦτ' ἐὰν πίθησθέ μοι,
εὐδαιμονοῦντες τὸν βίον διάξετε²⁶⁰. 240

L'*epilogo* della demegoria di Prassagora è formalmente rispondente al 'canone' retorico. Come è stato ben osservato, l'affermazione iniziale del v. 239 (τὰ δ' ἄλλ' ἐάσω) «corresponds to a common conclusion-formula for both political and forensic speeches, whereby the speaker implies that he has many further arguments but evades actually producing them»²⁶¹. Tipica del linguaggio oratorio doveva essere, inoltre, la formula ἐὰν πίθησθέ μοι — espressione che, peraltro, Prassagora aveva già utilizzato, al v. 209, per introdurre la πρόθεσις —, come dimostrano sufficientemente le occorrenze che si registrano in Demostene²⁶².

Certo, la promessa finale (v. 240 εὐδαιμονοῦντες τὸν βίον διάξετε), iperbolica e poco realistica, è pienamente congruente con il progetto utopico, fantastico dell'eroina comica²⁶³. Non solo; a mio avviso, Aristofane avrà qui voluto parodiare le parole

²⁵⁸ Quello della cosiddetta *accumulazione verbale* è un fenomeno linguistico frequente in commedia (particolarmente in Aristofane): la riuscita comica della 'progressione' molto dipendeva dalla sapienza recitativa dell'attore, e, talvolta, anche da una mimica appropriata. Vd., in proposito, Spyropoulos 1974, 112.

²⁵⁹ L'eroina comica allude qui ai principali luoghi comuni della misoginia maschile: il *topos* della donna ghiottona e ubriaccona, quello della donna affetta da insaziabile appetito sessuale. Altro noto 'catalogo' aristofaneo degli stereotipi negativi con cui erano caratterizzate le donne nell'immaginario maschilista dei Greci si trova in *Th.* 392-394.

²⁶⁰ «PRASSAGORA: E tutto il resto lo tralascierò: se mi darete ascolto in questo, felici trascorrerete la vita».

²⁶¹ Così Sommerstein 1998, 160. Cfr., p. es., Demosth. 10.75 πολλὰ τούτων ἔχων ἔτι καὶ περὶ πολλῶν εἰπεῖν παύσομαι («Pur avendo ancora molto da dire a questo proposito e su molti altri argomenti, smetterò»). Per la *preterizione* quale modalità conclusivo-riepletiva, cfr. *Rh. Al.* 21 (a proposito dei modi della «ricapitolazione» [παλιλλογία]).

²⁶² Cfr., p. es., Demosth. 8.71.

²⁶³ «Nessun oratore, se non troppo imbevuto di sofistica, avrà mai concluso un discorso assicurando la εὐδαιμονία in luogo di un più realistico καὶ ταῦτα ποιῆτε συμφέροντα πράξετε» (Vetta 1994, 168).

conclusive di certi interventi assembleari — ben noti agli spettatori — che promettevano vantaggi per tutti: nella promessa della *felicità* il pubblico avrà senz'altro riconosciuto l'esagerazione, comica e deformante, di un tratto (di per sé *non* comico) dell'oratoria politica contemporanea.

VI.

ARISTOFANE (PARA)OMERICO

1. *Omero nell'Atene del V secolo: tra fruizione 'diretta' e circolazione 'indiretta'*

I poemi omerici, per la loro stessa collocazione agli albori della letteratura greca, possiedono un valore decisamente paradigmatico: tutta la produzione letteraria successiva, sin dall'età arcaica, è inevitabilmente segnata dalla memoria (in chiave seria o parodica) della 'enciclopedia' omerica²⁶⁴.

Ora, la fortuna che la parodia di Omero ebbe nell'ambito dell'*archaia* — si pensi, ad esempio, alla versione comica della *Kyklopeia* proposta da Cratino negli *Odissei*, verosimilmente rappresentati tra il 440 e il 436²⁶⁵ — prova che nell'Atene del V secolo i cittadini possedevano una notevole memoria del testo omerico e, in particolare, di alcuni episodi specifici dei due poemi: primo fra tutti quello, celeberrimo, narrato nel nono libro dell'*Odissea*, la *Kyklopeia* appunto. E, d'altra parte, la grande popolarità di cui godettero l'*Iliade* e l'*Odissea* nella cultura greca sin dal VII secolo è provata anche dalla fortuna di alcuni episodi omerici, soprattutto odissiaci, nell'arte antica²⁶⁶.

Ciò premesso, è ora lecito chiedersi come si formasse, nell'Atene del V secolo, la notevole *memoria omerica* dei cittadini, in quali forme e in quali occasioni avesse luogo, cioè, la fruizione della poesia di Omero da parte di ampi strati della popolazione.

²⁶⁴ Un'«enciclopedia tribale», secondo la fortunata formula di Havelock 1981, 415.

²⁶⁵ Per la datazione degli *Odissei* di Cratino, cfr. Geissler 1969, 20.

²⁶⁶ Vd. in proposito, tra gli altri, Johansen 1967, 226-227, 237; Touchefeu-Meynier 1968, 9-79; e, in particolare, sulla rappresentazione della fuga di Odisseo e dei suoi compagni sotto i montoni, vd. Fellmann 1972, 79-100.

Momento privilegiato per la circolazione del testo omerico era certamente la recitazione dei due poemi in occasione delle Panatenee²⁶⁷: agli agoni che la *polis* organizzava in coincidenza con questa festa — la più importante tra le feste pubbliche ateniesi, celebrata ogni anno il 28 Ecatombeone (luglio-agosto) — concorrevano, infatti, i cosiddetti rapsodi, i quali, come apprendiamo da Platone (*Ione* 530b, 535e), recitavano la poesia omerica declamando su una piattaforma²⁶⁸. La divulgazione, per via orale, del testo dell'*Iliade* e dell'*Odissea* era, dunque, affidata innanzitutto a uno dei momenti 'istituzionali' della vita della città democratica. Ma, oltre che dagli agoni rapsodici, un ruolo decisivo per la diffusione del testo omerico nell'Atene del V-IV secolo veniva assolto dalla scuola: ancora Platone (*Protagora* 325c-326a) ci informa che il *primo livello* della formazione scolastica prevedeva che i giovani ateniesi, una volta che avessero imparato a leggere e a scrivere, studiassero la poesia del passato, cominciando proprio da quella, esemplare, di Omero. Ne consegue che i poemi omerici, poiché costituivano i 'libri di testo' basilari delle scuole ateniesi, godevano di grande popolarità non solo tra coloro che, appartenendo ai ceti socialmente ed economicamente privilegiati, avevano la possibilità di conseguire una raffinata educazione letteraria, ma anche tra i cittadini meno abbienti, i quali, seguendo il *curriculum* degli studi elementari, avevano modo di imparare a memoria pezzi celebri dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

In definitiva, si può ragionevolmente affermare che ad Atene, tra il V e il IV secolo, larghi strati della popolazione possedevano — in virtù della frequentazione scolastica e dell'assidua partecipazione agli agoni rapsodici panatenaici — una grande familiarità con i motivi, i contenuti, la lingua, lo stile dell'epica omerica; e, di conseguenza, dal momento che la parodia, in quanto forma letteraria di *secondo grado*, presuppone che i suoi destinatari abbiano memoria del testo di *primo grado* oggetto del *Witz*, possiamo fondatamente ritenere che i giochi parodici sul testo omerico, di volta in volta esperiti dai commediografi, fossero agevolmente colti e decodificati dalla maggioranza (se non dalla totalità) degli spettatori presenti alle rappresentazioni.

²⁶⁷ Sulla festa ateniese delle *Panatenee*, vd. Deubner 1932, 22 ss.

²⁶⁸ Mi limito qui ad annotare che, secondo diverse testimonianze antiche (p. es., quella dello storico Erea di Megara [*FGrHist* 485 F 6]), la prima stesura scritta dei poemi omerici risalirebbe all'età di Pisistrato: a questo testo dovevano, dunque, attenersi i rapsodi che partecipavano agli agoni panatenaici (sull'attendibilità di tale notizia, vd. Merkelbach 1952). Per gli agoni rapsodici tra V e IV secolo, vd. Pallone 1984, 160.

2. La detorsio Homeri: parole e situazioni omeriche sulla scena comica aristofanea

Nelle undici commedie aristofanee conservate per intero si possono individuare diversi passi (di varia lunghezza) che contengono allusioni, citazioni, parodie di contesti omerici. Tali ‘ripreses’ possono, a mio avviso, ripartirsi nelle tre tipologie che indicherò e analizzerò qui di séguito.

(I) Citazioni omeriche *esplicite*: si tratta di passi (della lunghezza di pochi versi) in cui la citazione del testo omerico è esplicitamente segnalata dallo stesso personaggio che la pronuncia; poiché in questi casi è Aristofane stesso a suggerire, in forma diretta e inequivocabile, la provenienza dei materiali altrui riusati a fini comici, è del tutto evidente che, in presenza di tali citazioni esplicite da Omero, viene meno quel meccanismo dell’agnizione che invece attiva, di norma, allusioni e parodie: gli spettatori identificavano immediatamente il testo-modello, senza dover fare ricorso alle proprie ‘competenze’ ovvero alla propria memoria letteraria. Esempari sono, in tal senso, i vv. 1097-1098 della *Pace* (ἀφρήτωρ, ἀθέμιστος, ἀνέστιός ἐστιν ἐκεῖνος, / ὃς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου ὀκρούεντος), citazione letterale, esplicitamente dichiarata (ἀλλ’ ὁ σοφός τοι νῆ Δί’ Ὅμηρος δεξιὸν εἶπεν, v. 1096), dei vv. 63-64 del nono libro dell’*Iliade*²⁶⁹. Altre volte il commediografo riprende — indicandone la provenienza — non interi, specifici versi dell’*Iliade* o dell’*Odissea*, ma generici, eppure riconoscibilissimi, stilemi omerici. È il caso, ad esempio, dei vv. 909-910 (Μουσάων θεράπων ὀτρηρός, / κατὰ τὸν Ὅμηρον) e 913-914 (Μουσάων θεράπωντες ὀτρηροί, / κατὰ τὸν Ὅμηρον) degli *Uccelli*, dove il Poeta (uno dei visitatori-disturbatori che, dopo la parabasi, giungono, indesiderati, nella nuova città di Nubicuculia), entrato in scena con indosso un misero ληδάριον (almeno a stare al v. 915), prende dichiaratamente in prestito da Omero, per l’autopresentazione, la formula ὀτρηρὸς θεράπων («servo solerte»)²⁷⁰, contaminandola per giunta con un altro sintagma omerico, il nesso Μουσάων θεράπωντες («servi delle Muse», attestato in *Inni* 32.20). Orbene, per casi come questo, in cui l’identificazione del modello è

²⁶⁹ La citazione esplicita dall’*Iliade* è peraltro, in questo caso, preceduta da un *centone*, fatto di citazioni omeriche esplicitamente preannunciate (v. 1089 ὄνπερ κάλλιστον δήπου πεπόηκεν Ὅμηρος); i vv. 1090-1093 della *Pace*, pronunciati da un ‘para-omerico’ Trigeo, risultano infatti dalla giustapposizione di versi, emistichi, locuzioni provenienti dai due poemi omerici: in particolare, per il v. 1090 ὡς οἱ μὲν νέφος ἐχθρὸν ἀπωσάμενοι πολέμοιο, cfr. *Il.* 17.243 πολέμοιο νέφος, e 16.251 ἀπώσασθαι πόλεμόν τε; il v. 1092 (αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ μῆρ’ ἐκάη καὶ σπλάγγν’ ἐπάσαντο) è ripresa puntuale di *Il.* 1.464; infine, per l’emistichio 1093a ἔσπενδον δεπάεσσιν, cfr. *Od.* 7.137 σπένδοντας δεπάεσσιν, e, per il v. 1093b ἐγὼ δ’ ὀδὸν ἡγεμόνευον, cfr. *Od.* 6.261 ἐγὼ δ’ ὀδὸν ἡγεμονεύσω.

²⁷⁰ Cfr., p. es., *Il.* 1.321 ὀτρηρὸν θεράπωντε; *Od.* 4.23 ὀτρηρὸς θεράπων.

contenuta nello stesso testo aristofaneo, e dunque non necessita della cooperazione dello spettatore, credo che non sia neanche corretto parlare di *parodia*, dal momento che il *Witz* non è attivato dal *riconoscimento* della ripresa omerica; nel presente contesto degli *Uccelli*, infatti, il *gioco comico* è avviato da Pisetero, il quale risponde alle ‘omeriche’, solenni parole del Poeta pitocco ridicolizzandole: prima intende, comicamente, il metaforico θεράπων nel senso (proprio) di δούλος («schiavo», v. 911); quindi, con un geniale scherzo paretimologico, al v. 915, Pisetero, volendo evidentemente prendersi gioco dell’abbigliamento da straccione del Poeta, inventa una relazione etimologica tra ὄτρηρός e la radice del verbo τετραίνω («forare, bucare»)²⁷¹; sicché l’autodefinentesi «servo solerte delle Muse» si trasforma in uno schiavo dal vestitino... bucato! Di tutto ciò avrà dunque riso il pubblico presente a teatro.

(II) Parodie omeriche *minimali*: costituiscono la specie più rigorosa ed ‘economica’ di parodia; esse consistono nella ripresa puntuale di versi isolati, che, sviati dal loro contesto originario, pur in assenza di modificazioni (o sostituzioni) testuali, suscitano il ridicolo in virtù del solo spostamento del contesto: è evidente che in questi casi la *parodia* non è nient’altro che la citazione, più o meno letterale, di testi seri, autorevoli, in un certo senso ‘sublimi’, che, per effetto dello sviamento parodico, perdono, nel nuovo e inadeguato contesto (comico), l’originario grado di dignità. E, come è noto, la *degradazione* di ciò che possiede una certa dignità — e perciò rivendica il diritto al rispetto — è una delle principali sorgenti del *piacere comico*²⁷². Un esempio particolarmente istruttivo è offerto da una delle scene finali della *Pace*. A partire dal v. 1270²⁷³, un Bambino-cantore prova un motivo in vista delle ormai imminenti nozze fra Trigeo e Opora; il suo canto si rivela subito ‘omicicissimo’: il v. 1270a (νῦν αὖθ’ ὀπλοτέρων ἀνδρῶν ἀρχόμεθα) fa uso di un termine, ὀπλότερος («più giovane»), che è più volte attestato in Omero²⁷⁴, e che, trasferito in questo specifico contesto, fa letteralmente sobbalzare l’eroe comico Trigeo, eroe ‘pacifista’, il quale, giocando sul rapporto etimologico tra ὀπλότερος e ὄπλα («armi»), invita perentoriamente il

²⁷¹ Per il gioco paretimologico di Av. 915, vd., p. es., Grilli 2006, 287 n. 263.

²⁷² Sui processi di *degradazione del sublime*, vd. Freud 2015, 233-234. Cfr. anche Bain 1865, 248.

²⁷³ Su Pax 1270 ss., vd. Compton-Engle 1999; in particolare, sulla parodia di Omero nel passo, vd. Macía Aparicio 2000, 226-237.

²⁷⁴ Cfr., p. es., Il. 3.108 (dove troviamo la stessa formula ὀπλοτέρων ἀνδρῶν); Od. 3.465 ὀπλοτάτη (detto della figlia «minore» di Nestore, Policasta), 19.184 ὀπλότερος (detto di Etone, nome inventato da Odisseo). Inoltre, come ha messo in evidenza Mastromarco 1983, 652 n. 124, «lo scoliasta afferma che il v. 1270 è preso dagli *Epigoni* di Antimaco: un poema del *Ciclo* che già nel quinto secolo veniva attribuito ad Omero».

Bambino a interrompere il suo canto ‘inopportuno’ (παῦσαι / ὄπλοτέρους ἄδων, καὶ ταῦτ’, ὦ τρισκακόδαιμον, / εἰρήνης οὔσης, vv. 1270b-1272a); il v. 1273 (οἱ δ’ ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ’ ἀλλήλοισιν ἰόντες) riprende alla lettera un verso formulare omerico (*Iliade* 3.15 = 13.604 = 16.462); il v. 1274 (σύν ῥ’ ἔβαλον ῥινούς τε καὶ ἀσπίδας ὀμφαλοέσσας) giustappone due emistichi omerici (*Iliade* 4.447a + 448b); i versi successivi presentano altre due riprese puntuali dal modello omerico (v. 1276 = *Iliade* 4.450 ἔνθα δ’ ἄμ’ οἰμωγή τε καὶ εὐχολή πέλεν ἀνδρῶν; v. 1287 = *Iliade* 16.267 ἐκ νηῶν ἐχέοντο· βοή δ’ ἄσβεστος ὀρώρει [lievemente variato, con πύργων δ’ ἐξεχέοντο in luogo dell’omerico ἐκ νηῶν ἐχέοντο]); infine, il v. 1286a, chiaramente ispirato da un contesto iliadico (*Il.* 8.53-54), presenta il verbo θωρήσσεσθαι (frequentemente attestato in Omero)²⁷⁵, sul cui duplice significato («armarsi di corazza»; «ubriacarsi») Aristofane fonda l’intraducibile gioco verbale alla luce del quale si giustifica la successiva esclamazione di Trigeo (v. 1286b ἄσμενοι, οἶμα), frutto di un evidente fraintendimento²⁷⁶. Dunque, nel nuovo mondo in cui finalmente domina Eirene l’unico senso possibile di θωρήσσεσθαι è, per l’antibellista Trigeo, quello di «ubriacarsi», «fortificarsi» cioè bevendo felicemente vino a profusione²⁷⁷; e in questo tempo di Pace, in cui c’è spazio solo per i banchetti e per i simposi, ed è bandito qualsiasi oggetto (o immagine) inerente alla guerra, il canto ‘epico’ del Bambino per le nozze di Trigeo con Opora, inneggiante agli eroi, agli scudi, alle corazze, risulta inevitabilmente inopportuno, comicamente ‘fuori luogo’. Così, i versi sublimi intonati dal piccolo cantore, una volta sviati dal loro contesto (omerico) d’origine e immessi nel nuovo circuito di senso del finale della *Pace* aristofanea, subiscono — a contatto con il tono secco e colloquiale del contro-canto di Trigeo — quel processo di degradazione parodica che è occasione per il ridicolo.

(III) Parodie di *situazioni* omeriche: rientrano in questa terza tipologia i passi aristofanei in cui la *detorsio Homeri* coinvolge anche (e, direi, innanzitutto) il linguaggio *scenico*, che, come si è più volte osservato, in occasione delle

²⁷⁵ Cfr., p. es., *Il.* 8.54, 10.78; *Od.* 22.139, 23.369.

²⁷⁶ Lo stesso gioco fondato sul doppio significato di θωρήσσεσθαι è attestato anche in *Ach.* 1134-1135. Su questi giochi aristofanei, fondati sul doppio senso e sulla polisemia, vd., in particolare, Mastromarco 1994, 89-90.

²⁷⁷ Sebbene il v. 1286a della *Pace* sia, in tutta evidenza, ispirato da *Il.* 8.53-54, non credo che, per cogliere questo gioco parodico, il pubblico aristofaneo dovesse necessariamente riconoscere che il commediografo stesse qui alludendo proprio ai due versi iliadici dell’ottavo libro; sarà stato invece sufficiente che gli spettatori riconoscessero la parodia (minimale) dovuta al gioco verbale sull’omerico θωρήσσεσθαι. Naturalmente, è verosimile che una parte ristretta del pubblico presente alla rappresentazione comica, avendo memoria precisa del contesto iliadico (di primo grado), riuscisse ad apprezzare questa parodia di Omero in tutta la sua pienezza.

rappresentazioni teatrali, agiva sul pubblico simultaneamente alla parola. È evidente che in questi casi lo spettatore trovava soprattutto negli elementi comunicativi scenico-visivi del ‘testo’ aristofaneo quanto gli serviva per cogliere e apprezzare il gioco parodico. Esempolari sono, sotto questo aspetto, i vv. 168-196 delle *Vespe*, in cui oggetto di parodia è il celeberrimo episodio odissiaco (narrato nel nono libro del poema) della fuga di Odisseo dall’antro di Polifemo sotto il ventre dell’ariete:

- Bδ. ἄνθρωπος οὗτος μέγα τι δρασεῖει κακόν.
 Φι. μὰ τὸν Δί' οὐ δῆτ', ἀλλ' ἀποδόσθαι βούλομαι
 τὸν ὄνον ἄγων αὐτοῖσι τοῖς κανθηλίοις·
 νουμηνία γὰρ ἔστιν. 170
- Bδ. οὐκουν κὰν ἐγὼ
 αὐτὸν ἀποδοίμην δῆτ' ἄν;
 Φι. οὐχ ὥσπερ γ' ἐγώ.
 Bδ. μὰ Δί', ἀλλ' ἄμεινον.
 Φι. ἀλλὰ τὸν ὄνον ἔξαγε.
 Ξα. οἶαν πρόφασιν καθήκεν, ὡς εἰρωνικῶς,
 ἴν' αὐτὸν ἐκπέμψειας.
 Bδ. ἀλλ' οὐκ ἔσπασεν 175
 ταύτη γ'· ἐγὼ γὰρ ἠσθόμην τεχνωμένου.
 ἀλλ' εἰσιών μοι τὸν ὄνον ἐξάξιεν δοκῶ,
 ὅπως ἂν ὁ γέρον μηδὲ παρακύψη πάλιν.
 κάνθων, τί κλάεις; ὅτι πεπράσει τήμερον;
 βάδιζε θάπτον. τί στένεις, εἰ μὴ φέρεις 180
 Ὀδυσσέα τιν';
 Ξα. ἀλλὰ ναὶ μὰ Δία φέρει
 κάτω γε τουτονί τιν' ὑποδεδυκότα.
 Bδ. ποῖον; φέρ' ἴδωμαι.
 Ξα. τουτονί.
 Bδ. τουτί τί ἦν;
 τίς εἰ ποτ', ὦνθρωπ', ἑτεόν;
 Φι. Οὐτίς, νῆ Δία.
 Bδ. Οὐτίς σύ; ποδαπός;
 Φι. Ἴθακος Ἀποδρασιππίδου. 185
 Bδ. Οὐτίς μὰ τὸν Δί' οὐτι χαιρήσων γε σύ.
 ὑφελκε θάπτον αὐτόν. ὦ μαρώτατος,
 ἴν' ὑποδέδυκεν· ὥστ' ἔμοιγ' ἰνδάλλεται
 ὁμοιότατος κλητήρος εἶναι πωλίῳ.
 Φι. εἰ μή μ' ἑάσεθ' ἤσυχον, μαχούμεθα. 190
 Bδ. περὶ τοῦ μαχεῖ νῶν δῆτα;
 Φι. περὶ ὄνου σκιάς.
 Bδ. πονηρός εἰ πόρρω τέχνης καὶ παράβολος.
 Φι. ἐγὼ πονηρός; οὐ μὰ Δί', ἀλλ' οὐκ οἶσθα σὺ
 νῦν μ' ὄντ' ἄριστον· ἀλλ' ἴσως, ὅταν φάγης
 ὑπογάστριον γέροντος ἠλιαστικοῦ. 195

Bδ. ὄθει τὸν ὄνον καὶ σαυτὸν εἰς τὴν οἰκίαν²⁷⁸.

Le *Vespe*, che, come apprendiamo da un Argomento, furono rappresentate alle Lenee del 422 e si classificarono al secondo posto²⁷⁹, sono una commedia incentrata sullo scontro politico-generazionale tra un padre e un figlio, i cui nomi sono significativamente ‘parlanti’: il vecchio Filocleone e il giovane Schifacleone. Poiché Filocleone è un vero «maniacco dei processi» (φιληλιαστής, v. 88), suo figlio, preoccupatissimo, per tenerlo lontano dai tribunali, lo ha chiuso in casa, nella speranza che il vecchio giudice guarisca dalla malattia da cui è affetto; due servi, Sosia e Santia, gli fanno la guardia affinché non esca di casa, e lo stesso Schifacleone, per scoraggiare — ed eventualmente contrastare — le velleità di fuga del padre, è costretto a starsene sul tetto della casa («Abbiamo un padrone, eccolo, quell’uomo dalla enorme corporatura che dorme lassù, sul tetto», vv. 67-68).

Con il v. 168 ha inizio la scena in cui il vecchio dicasta mette in atto un ingegnoso tentativo di evasione che, come si vedrà, allude parodicamente al famoso stratagemma dell’omerico Odisseo-Nessuno, nascosto sotto il ventre del montone (*Odissea* 9.415-460)²⁸⁰. Orbene, se è vero che quanti, tra gli spettatori, non avessero riconosciuto il modello omerico, non avrebbero potuto apprezzare il gioco parodico del prologo delle *Vespe* aristofanee, è altresì vero che, come ha ben messo in evidenza Giuseppe Mastromarco, «tra le avventure di Odisseo, molto nota dovette essere la cosiddetta *Kyklopeia* [...]: non sarà certo un caso che particolarmente numerose siano

²⁷⁸ «SCHIFACLEONE: Costui ha in mente di combinare un grosso guaio. FILOCLEONE: Niente affatto, per Zeus! Voglio andare a vendere l’asino con tutto il basto: è il primo del mese. SCHIFACLEONE: E non potrei venderlo io? FILOCLEONE: Non come me. SCHIFACLEONE: Io farei meglio, per Zeus. FILOCLEONE: Dài, porta fuori l’asino. SANTIA: Quali pretesti accampa l’imbroglione, perché tu lo faccia uscire! SCHIFACLEONE: Io non abbocco, però: mi sono accorto delle sue manovre. Ma è meglio che io entri in casa e porti fuori l’asino: così il vecchio non farà di nuovo capolino. Somarello, perché piangi? Perché oggi sarai venduto? Cammina più svelto. Perché gemi, come se portassi un qualche Odisseo? SANTIA: Ma sì, per Zeus: uno nascosto sotto la pancia lo porta! Eccolo qua. SCHIFACLEONE: Chi? Fammi vedere. SANTIA: Eccolo. SCHIFACLEONE: Ma questo che è? Ehi tu, chi sei? FILOCLEONE: Nessuno, per Zeus! SCHIFACLEONE: Nessuno tu? Qual è il tuo paese? FILOCLEONE: Itaca: sono figlio di Apodrasippide. SCHIFACLEONE: Nessuno, non avrai di che gioire, quant’è vero Zeus! [A Santia] Tiralo di là sotto, presto. Dove era andato a nascondersi, lo scellerato! Mi sembra che somigli perfettamente al puledro di un... usciere! FILOCLEONE: Se non mi lascerete in pace, faremo a botte. SCHIFACLEONE: Per quale motivo vuoi fare a botte con noi due? FILOCLEONE: Per l’ombra dell’asino. SCHIFACLEONE: Sei un furfante matricolato, uno sfrontato. FILOCLEONE: Furfante io? Per Zeus, non sai che sono buonissimo? Ma forse lo saprai, quando mangerai pancetta di... vecchio giudice. SCHIFACLEONE: Va’ dentro casa, tu e l’asino» (trad. Mastromarco 1983, 463, 465, 467).

²⁷⁹ *Arg. I*, rr. 31-32: «Fu rappresentata sotto l’arcontato di Aminia [423/22], regista Filonide, nella 89^a Olimpiade. Fu secondo agli agoni lenaici» (trad. Mastromarco 1983, 447).

²⁸⁰ Su questa scena del prologo delle *Vespe*, vd., p. es., Dale 1957 (= Dale 1969, 103-118); Dover 1972, 62-63; Davies 1990.

le testimonianze archeologiche che, in un molto ampio arco di tempo, dal settimo secolo a. C. al terzo-quarto secolo d. C., raffigurano i tre momenti principali dell'episodio (l'offerta del vino, l'accecamento con il palo, la fuga felice di Odisseo e dei suoi compagni sotto i montoni)»²⁸¹. Di conseguenza, è molto probabile che la maggioranza del pubblico fosse in grado di cogliere questa parodia: tanto più che in casi come questo, in cui il testo di primo grado veniva parodiato, oltre che a livello verbale, anche *scenicamente*, al riconoscimento del modello da parte dello spettatore (e dunque alla comprensione della *detorsio* parodica) cooperavano significativamente gli elementi più propriamente 'spettacolari', gli aspetti cioè scenico-visivi della *performance* teatrale.

Ciò premesso, passo ora ad approfondire i modi della 'riscrittura' parodica che, della fuga di Odisseo dall'antro del Ciclope, Aristofane propone nel prologo delle *Vespe*.

In questo pezzo aristofaneo, la parodia di Omero è riconoscibile innanzitutto sul piano *verbale*. Sotto questo aspetto, riveste senz'altro un ruolo di primo piano l'apostrofe di Schifacleone all'asino (vv. 179-181a): «Somarello, perché piangi? Perché oggi sarai venduto? Cammina più svelto. Perché gemi, come se portassi un qualche Odisseo?». In queste parole, che il giovane rivolge all'asino (sotto il cui ventre è acquattato Filocleone), si compie quello stesso processo di *umanizzazione* dell'animale che era già presente nel modello epico; alla bestia da soma vengono attribuiti comportamenti (e sentimenti) propri di un essere umano: questo asinello, infatti, *piange* (v. 179 τί κλάεις;), e *gemi* (v. 180 τί στένεις) come se fosse, addirittura, un nobile eroe dell'epica²⁸² o della tragedia²⁸³. Analogamente, nella *Kyklopeia* omerica, il montone al cui ventre è aggrappato Odisseo (mentre fugge dall'antro del Ciclope) presenta caratteri che rimandano inequivocabilmente alla sfera umana: in particolare, peculiari dell'uomo sono il sentimento della *nostalgia* (*Odissea* 9.451-452a πρώτος δὲ σταθμόνδε λιλαιεαί ἀπονέεσθαι / ἔσπεριος, «per primo, la sera, bramavi ritornare alla tua stalla») e quello della *solidale partecipazione* alla sofferenza altrui (*Odissea* 9.452b-453a νῦν αὖτε πανύστατος. ἦ σύ γ' ἄνακτος / ὀφθαλμὸν ποθέεις; «Ora invece sei proprio l'ultimo. Forse piangi l'occhio del tuo padrone?»); sentimenti che Polifemo attribuisce al suo κριός in quell'allocuzione (vv.

²⁸¹ Mastromarco 1998, 10.

²⁸² Va infatti osservato che il verbo κλαίω è attestato nei poemi omerici in diversi passi: cfr., p. es., *Il.* 1.362 τί κλάεις; (detto di Achille), 8.364 ὁ μὲν κλαίεσκε (Eracle), 19.5 κλαίοντα (Achille); *Od.* 10.201 κλαίον (i compagni di Odisseo). Anche στένω è attestato in Omero: cfr., p. es., *Il.* 18.33 ὁ δ' ἔστενε (Achille); *Od.* 21.247 ἔστενε (Eurimaco).

²⁸³ Il verbo στένω è termine 'alto' del linguaggio tragico, come provano, p. es., Aeschl. *Ag.* 445, *Pr.* 66, 68; Soph. *Ant.* 1249; Eur. *IA* 370.

447-460) in cui, peraltro, lo stesso animale — che sta portando in salvo l'artefice dell'accecamento del Ciclope — è connotato come un nobile eroe-guerriero, in virtù dell'apostrofe iniziale del v. 447 (κρίε πέπων, «Mio caro montone»), e della *iunctura* μακρὰ βιβάζ («andando a grandi balzi») del v. 450, espressione formulare che designa, di norma, l'incedere *a grandi passi* degli eroi omerici²⁸⁴.

Dunque, il testo aristofaneo e il suo ipotesto omerico condividono questo particolare aspetto della 'umanizzazione' dell'animale: Schifacleone, allorché si rivolge all'animale sotto il cui ventre si è nascosto il vecchio Filocleone, si ispira chiaramente alle parole 'umanizzanti' che, nel nono libro dell'*Odissea*, Polifemo rivolgeva al suo montone, che, avanzandosi lentamente, portava in salvo Odisseo-Nessuno. Fin qui la *ripresa* di Omero. Ma, come ben sappiamo, la parodia è ripresa e contestuale *stravolgimento*, cioè *degradazione*, a fini comici, di un modello: è lecito, a questo punto, domandarsi in che modo Aristofane abbia qui 'abbassato' (comicamente) il testo di primo grado, e, più precisamente, la patetica allocuzione del Ciclope al montone.

La degradazione parodica del testo-modello omerico è evidente sin dall'incipitario κάρθων del v. 179 delle *Vespe*, che 'stravolge' il corrispondente vocativo κρίε πέπων di *Odissea* 9.447: dal momento che la *sostituzione* è una delle principali e più efficaci tecniche di cui la comicità parodica si avvale, il commediografo ha in questo caso sostituito il *nobile* montone omerico — animale dal foltissimo vello²⁸⁵, per di più apostrofato come se fosse un eroe-guerriero²⁸⁶ — con l'*ignobile* (o, comunque, *poco*

²⁸⁴ Sulla 'umanizzazione' del montone in *Od.* 9.447-460, vd. Mastromarco 1998, 17-19 (in particolare, per l'uso dell'aggettivo πέπων in Omero, p. 19). Per la *iunctura* omerica μακρὰ βιβάζ, cfr., p. es., *Il.* 7.213 (detto di Aiace), 3.22 μακρὰ βιβάντα (Alessandro); *Od.* 11.539 μακρὰ βιβάσα (l'anima di Achille).

²⁸⁵ Nel contesto omerico, qui parodiato da Aristofane, si insiste particolarmente su questa caratteristica fisica dei montoni: cfr. vv. 425-426 δασύμαλλοι, / ... ἰοδνεφῆς εἶρος ἔχοντες («[montoni] dal folto vello, [...] che avevano una lana di colore scuro violaceo»); v. 433 λασίην ὑπὸ γαστέρ' ἔλυσθεις («rannicchiatomi sotto il ventre lanuto [del montone]»); vv. 434-435 ἀώτου θεσπεσίοιο / νωλεμέως ... ἐχόμεν («mi tenevo saldamente alla lana meravigliosa»); v. 443 ὑπ' εἰροπόκων ὄϊων στέρνοισι («sotto le pance delle bestie lanute»); v. 445 λάχνῳ στεινόμενος καὶ ἐμοί («[il montone] appesantito dalla lana e da me»); v. 469 καλλίτριχα μῆλα («bestie dalla bella lana»).

²⁸⁶ Nell'apostrofe il κρίός è, in effetti, subito connotato come un nobile guerriero: nelle sue occorrenze iliadiche, il termine πέπων, come aggettivo, accompagna sempre il nome di un eroe-guerriero (*Il.* 5.109 [il Capaneide Stènelo]; 15.437 [Teucro]; 16.492 [Glaucò]; 17.120 [Aiace]).

nobile) somaro, che, essendo privo di lana ed essendo, inoltre, considerato dai Greci come l'animale-servo per eccellenza²⁸⁷, è, per così dire, addirittura un 'anti-montone'.

Sempre per quanto concerne la parodia verbale, degni di nota sono anche i vv. 184b-185. Notevole è innanzitutto la presenza del nome Οὐτίς (vv. 184b, 185a, 186), che rimanda immediatamente al testo-modello²⁸⁸; inoltre, al v. 185b, Aristofane inventa, a fini comici, un nome 'parlante' in *-ides* (Ἀποδρασσιπίδης), che, in virtù appunto del suo elevato suffisso, presenta un chiaro colorito epico-omerico. Orbene, il nome Apodrasippide, etimologicamente significativo («colui che se la svigna con il cavallo»), ben si attaglia al particolare contesto scenico delle *Vespe*; e il *Witz* consiste qui nella giustapposizione di elementi tra loro incongruenti: se, infatti, la seconda parte del nome, oltre a presentare il tipico suffisso dei roboanti patronimici omerici, è, per giunta, formata su ἵππος («cavallo»)²⁸⁹, come di norma accade per i nomi 'nobili', è altresì evidente che, invece, la prima parte è in relazione etimologica con il verbo colloquiale ἀποδιδράσκειν («svignarsela», «darsela a gambe»), dal significato tutt'altro che nobile²⁹⁰. La circostanza, poi, che il nostro Filocleone-Odisseo dichiara di essere figlio di «colui che fugge via con il cavallo», mentre in realtà sta grottescamente tentando di evadere dalla sua casa-prigione sotto il ventre di un lento somaro, avrà verosimilmente contribuito a destare ilarità fra gli spettatori.

E ora, poiché il 'testo' aristofaneo sollecitava simultaneamente l'udito e la vista del pubblico che assisteva alla rappresentazione teatrale, non ci si può certo esimere dal considerare gli aspetti *scenico-visivi*, che cooperavano alla *detorsio*/degradazione parodica dell'ipotesto omerico in questa scena del prologo delle *Vespe*.

Dopo aver pronunciato i vv. 175b-178, l'attore che impersonava Schifacleone entrava in casa; poco dopo usciva, portandosi dietro un asino sotto il cui ventre gli spettatori scorgevano il vecchio Filocleone, novello Odisseo, impegnato in un disperato tentativo di fuga: era dunque, sotto l'aspetto dell'*opsis*, il 'segnale d'avvio' della parodia. Così, il linguaggio scenico, in stretta simbiosi con quello verbale,

²⁸⁷ È, in tal senso, significativo che, per designare l'asino, Aristofane, al v. 179, abbia utilizzato κάρθων in luogo del più comune ὄνος (già usato ai vv. 170, 173b, 177): il termine κάρθων, infatti, indica più precisamente l'asino in quanto «portatore di κάρθιλα», e cioè la bestia da soma, l'animale-servo per antonomasia (insomma, il nostro «somaro»).

²⁸⁸ Cfr. *Od.* 9.366, 369, 408, 455, 460.

²⁸⁹ Cfr. in proposito Aristoph. *Nub.* 63-67.

²⁹⁰ Il verbo ἀποδιδράσκειν, assente nell'*Iliade*, è attestato in due passi dell'*Odissea*, in contesti in cui è, non a caso, l'umile porcaro Eumeo a parlare, e, per di più, il verbo è usato in riferimento, sì, a Odisseo, ma a un Odisseo sotto falsa identità: *Od.* 16.65, 17.516. Nel significato, poco nobile, di «svignarsela», il verbo è detto di schiavi (infatti, il greco δραπέτης è lo «schiavo fuggitivo») e soldati (cfr., p. es., *Lys.* 2.46).

operava il gioco parodico, e ne rendeva possibile il riconoscimento da parte del pubblico:

a) Schifac Leone tornava sulla scena con un asino verosimilmente ‘umano’: come si può infatti ricavare dal v. 179a («Somarello, perché piangi?»), l’asino, entrando in scena, *doveva* ragliare (cioè ‘recitare’!); e la parte di un animale che emette dei versi *a comando* non può che essere svolta da attori travestiti. Di conseguenza, possiamo fondatamente ipotizzare che, in questo caso, due attori agissero nella parte del *κάνθων*: tanto più che sotto questo ‘asinello’ era nascosto un uomo, Filocleone. Pertanto gli spettatori, che avevano ben presente l’episodio-modello della fuga di Odisseo sotto il ventre villosso del *κρίός*, non solo *vedevano* sulla scena un ignobile, e tutt’altro che lanuto, asino (che faceva da degradata controfigura al nobile montone omerico), ma *vedevano* per giunta un *falso* asino, un ‘attore-asino’²⁹¹.

b) A livello di *opsis*, la degradazione del modello omerico coinvolgeva non solo l’animale utilizzato per l’evasione (cioè il *κρίός*, sostituito in Aristofane da un domestico *κάνθων*), ma anche, come è ovvio, l’eroe protagonista della fuga: in luogo del *nobile, bello, giovane, mitico* Odisseo, che in Omero si teneva «saldamente al vello divino con animo forte» (*Odissea* 9.434-435), gli spettatori aristofanei *vedevano* Filocleone, un *comune mortale*, un *attempato* giudice — un vero maniaco dei tribunali! — che tentava una improbabile fuga, ‘nascosto’ (in maniera evidentemente inadeguata) dal ventre, non certo lanuto, di un somaro. E inoltre, rispetto all’episodio omerico, nella commedia il finale era ‘rovesciato’: alla fuga *felice* di Odisseo-Nessuno dall’antro di Polifemo veniva contrapposta la comica messinscena di un grottesco tentativo di evasione domestica, il cui esito non poteva che essere *fallimentare*.

In conclusione, nei vv. 168-196 delle *Vespe*, Aristofane propone una parodia scenico-verbale del celeberrimo episodio omerico della fuga di Odisseo-Nessuno sotto il ventre del montone dall’antro-prigione di Polifemo (*Odissea* 9.415-460): quando Filocleone, il vecchio dicasta, grottesca, degradata controfigura dell’eroe Odisseo, compare in scena aggrappato al ventre di un ignobile asino (versione comica del nobile

²⁹¹ Che Aristofane in questa scena delle *Vespe* abbia fatto uso di un *falso* asino («a model donkey on rollers or a pantomime») ritiene, tra gli altri, Davies 1990, 171-172: «Bdelykleon comes out leading either a model donkey on rollers or a pantomime contraption with two men hidden inside, beneath which the audience can see Philokleon, clinging to the attached panniers which he had insisted be included in the sale».

κρίως omerico), e suo figlio, l'ignaro Schifacleone, facendo la parte del Ciclope²⁹², apostrofa l'animale (vv. 179-181a), lo spettatore che assiste alla messinscena della commedia 'pesca' immediatamente nella sua memoria letteraria — sorretto, oltre che dalla scena, da esplicite indicazioni verbali²⁹³ — la notissima *Kyklopeia* omerica; e così, una volta identificato il testo di primo grado, il pubblico può pienamente apprezzarne la *detorsio* comica aristofanea, sul piano sia scenico che verbale.

²⁹² Al di là dell'evidenza scenica, nel prologo delle *Vespe*, l'equazione Schifacleone-Polifemo è, a mio avviso, suffragata da precisi elementi anche sul piano più propriamente testuale: (a) al v. 68, Schifacleone — che di lì a poco sarà chiamato ad agire nella parte del Ciclope e a parodiare la sua famosa allocuzione al κρίως — già viene, per certi versi, assimilato al gigantesco mostro omerico, allorché il servo, Santia, lo presenta, significativamente, come un soggetto che si colloca al di fuori delle dimensioni dell'uomo comune (insomma, un «omone» [μέγας]); (b) lo stesso servo, più avanti, dice che il suo padrone ha «modi superbi e alteri» (v. 135 τρόπους φουαγμοσεμνάκους τινάς): modi, dunque, che ben si addicono a chi, come Schifacleone, si appresta a fare da controfigura all'ἄγχιος ἀνήρ Polifemo, il gigante i cui comportamenti arroganti collidono con i valori della civiltà (per l'ἄγχιότης del Ciclope, cfr. *Od.* 2.19; 9.215, 494); (c) infine, meritano senz'altro attenzione, a proposito dell'assimilazione Schifacleone-Polifemo, i vv. 194b-195 («Ma forse lo saprai, quando mangerai pancetta di vecchio giudice»): «mangiare la pancetta di qualcuno» equivale qui a «ereditarne gli averi»; e tuttavia, nel presente contesto, le parole che Filocleone-Nessuno, prima di essere rispedito dentro la casa-antro insieme all'asino-montone, rivolge a suo figlio, se prese alla lettera, potrebbero connotare il nostro Schifacleone-Polifemo come ἀνδροφάγος, «mangiatore di carne umana» (per l'antropofagia del Ciclope omerico, cfr. *Od.* 9.287-293; 10.200).

²⁹³ In particolare, per quanto riguarda le indicazioni *verbali* finalizzate a semplificare il riconoscimento del testo parodiato, notevole è, al di là dell'apostrofe del v. 179 (κάνθων, τί κλάεις;), l'esplicitazione, al v. 181a, del nome dell'eroe omerico (Ὀδυσσεά τιν[ά]).

VII.

ARISTOFANE E LA LIRICA ARCAICA

1. *Parodia per un'élite?*

Nelle commedie di Aristofane conservate per intero, le riprese parodiche di immagini, motivi, materiali linguistici provenienti dalla *lirica arcaica*²⁹⁴ occupano una parte decisamente meno rilevante rispetto alle parodie di altri generi della letteratura greca. È pertanto lecito chiedersi, in via preliminare, quale fosse il grado di popolarità di poeti come Archiloco, Solone, Saffo, Pindaro nell'Atene di Aristofane; come circolassero questi autori del passato, portatori di ideologie aristocratiche, quali fossero i 'luoghi' della loro fruizione; e dunque, in ultima analisi, se le allusioni parodiche aristofanee alla poesia greca arcaica potessero essere colte e decodificate dalla maggioranza degli Ateniesi presenti alle rappresentazioni comiche, ovvero solo dall'*élite* culturale (cioè da quella esigua cerchia di cittadini privilegiati che, avendo frequentato il *curriculum* degli studi scolastici fino ai più elevati livelli, possedevano una notevole familiarità con i testi dei grandi poeti lirici).

²⁹⁴ Sotto la denominazione di *lirica greca arcaica* — seguendo un orientamento da tempo affermato tra i moderni — comprendo non solo la *lirica monodica* (eseguita da un solo cantore) e quella *corale* (eseguita da un coro), ma anche i generi del *giambo* e dell'*elegia*. Si tratta del ricco patrimonio letterario in lingua greca formatosi tra il VII e il V sec. a. C.; sono composizioni poetiche afferenti a generi letterari, certo, differenti, ma che presentano, al contempo, alcuni significativi (e innegabili) punti di contatto, sotto il profilo, p. es., dei contenuti, e soprattutto per quanto riguarda il rapporto con il pubblico: tutta la poesia greca arcaica può infatti definirsi *orale*, sia a livello di comunicazione (erano, cioè, composizioni destinate non alla lettura ma alla *performance*, all'esecuzione davanti a un pubblico, più o meno ampio, di *ascoltatori*) sia a livello di trasmissione (da una generazione all'altra). Sul problema della comunicazione poetica arcaica, vd., tra gli altri, Gentili 1995 (part. pp. 3-30; 41-66; e, per il rapporto poeta-committente-pubblico nella lirica corale, 153-202); Edmunds - Wallace 1997.

Orbene, nell'Atene della seconda metà del V secolo, la circolazione della poesia greca arcaica avveniva, oralmente, nel ristretto ambito dei simposi aristocratici: momento privilegiato per la conoscenza dei poeti 'lirici' — includendo, ovviamente, in questa definizione anche gli autori di giambi e di elegie — era dunque la partecipazione al simposio, il luogo 'privato' (ed esclusivo) per eccellenza²⁹⁵. Vero è che poeti come Pindaro venivano cantati anche in occasioni 'pubbliche'; ma è poco credibile che il grande ed eterogeneo pubblico delle feste della *polis* fosse in grado, nella sua quasi totalità, di comprendere la lingua dei lirici corali: la maggior parte dei cittadini si sarà limitata ad apprezzare gli aspetti più superficiali dello 'spettacolo'²⁹⁶. Ne consegue che, nell'Atene di Aristofane, la memoria letteraria della lirica arcaica — poesia la cui fruizione e trasmissione, si è detto, era affidata principalmente, se non esclusivamente, all'occasione simposiaca — sarà stata patrimonio di una *élite*. Tale popolarità «di secondo grado»²⁹⁷ dei lirici arcaici non deve però indurci a ritenere, in maniera esageratamente categorica, che i riferimenti parodici a poeti come Saffo o Pindaro saranno stati sempre e necessariamente colti *solo* dalla minoranza del pubblico aristofaneo, cioè da quei pochi privilegiati che, negli ultimi decenni del V secolo, possedevano una grande familiarità con la lingua e i contenuti della lirica arcaica, in virtù della frequentazione dell'intero *curriculum* scolastico e della assidua partecipazione ai simposi di tipo aristocratico. In realtà, anche autori 'difficili' e poco noti possono essere oggetto di allusioni 'facili', il cui riconoscimento non richiederà, da parte del pubblico, un notevole livello di competenza; tanto più che, come si vedrà da alcuni casi specifici, talvolta è lo stesso Aristofane a indirizzare lo spettatore, con esplicite indicazioni, verso il modello di riferimento.

2. Aristofane 'saffico'

Nella produzione superstite di Aristofane sono riconoscibili diverse allusioni a Saffo, la poetessa di Lesbo, la cui sorte nell'Atene del V-IV secolo, a circa due secoli dalla sua morte, è, per così dire, paradossale: da una parte, infatti, le sue poesie (cantate nei simposi di tipo aristocratico e studiate solo ai livelli scolastici più

²⁹⁵ Per i generi e gli autori la cui circolazione, orale, era legata al momento del simposio, vd. l'importante, anche se ormai 'datata', voce *Skolion* di W. Aly, in *RE* 3A, 1927, col. 559. Va inoltre ricordato, tra gli altri, il più recente lavoro di Vetta 1983, XIII-LX.

²⁹⁶ Vd. in proposito Rossi 1978, 123-124; cfr. Mastromarco 1994, 153-154.

²⁹⁷ Mi servo della felice definizione di Mastromarco 1983, 38 (cfr. anche Mastromarco 1994, 154).

elevati)²⁹⁸ erano note per lo più ai cittadini ateniesi socialmente privilegiati, cioè all'élite socio-culturale; dall'altra, però, negli stessi anni in cui le liriche della poetessa venivano apprezzate nei simposi di tono esclusivo, la figura di Saffo — con le sue (presunte) vicende biografiche — irrompeva sulla scena teatrale ateniese come personaggio di varie commedie²⁹⁹, nelle quali agiva ora nei panni di una spregiudicata prostituta, ora in quelli di una ninfomane, altrove nella parte dell'infelice amante del bellissimo Faone³⁰⁰. Così, il *personaggio* Saffo (ma non il *testo* saffico!) raggiungeva anche gli strati socio-culturali medio-bassi dell'Atene di quel periodo; naturalmente, la notorietà del personaggio-Saffo — la popolarità che la poetessa avrà certo conseguito in quanto personaggio scenicamente attivo nell'*archaia* — non ci autorizza a ritenere che la maggioranza del pubblico aristofaneo fosse in grado di cogliere qualsiasi allusione del commediografo al *testo* saffico: la conoscenza della lingua, dello stile, della metrica, dei contenuti della poesia di Saffo era privilegio di una minoranza di spettatori, gli unici che potessero riconoscere con precisione i preziosi riferimenti comici all'opera della poetessa di Lesbo.

Ad esempio, non mi pare si possa dubitare che, tra gli spettatori presenti alla messinscena della *Pace*, pochissimi saranno stati capaci di recepire prontamente e apprezzare, ai vv. 582-583, la ripresa di termini tipici del lessico erotico saffico:

χαίρει, χαίρει', ὡς ἀσμένοισιν ἦλθες, ὦ φιλόπαι·

²⁹⁸ Cfr. Plut. *Quaest. conv.* 622c.

²⁹⁹ *Saffo* era, p. es., il titolo di una commedia del poeta dell'*archaia* Amipsia (ma anche di drammi composti da poeti della commedia 'di mezzo', come Antifane, Efippo e Timocle); un altro contemporaneo di Aristofane, Platone comico, scrisse un *Faone* (altra commedia la cui trama traeva spunto dalla vicenda biografica della poetessa).

³⁰⁰ Le straordinarie (e contraddittorie) 'notizie' biografiche, quasi del tutto infondate, che, tra il V e il IV sec. a. C., offrirono lo spunto agli intrecci di varie commedie, nelle quali la figura di Saffo era scenicamente attiva, non hanno mai smesso di ispirare con successo la poesia, il romanzo, il teatro e la musica: il personaggio di Saffo ha così varcato i secoli e i millenni, poetessa e, al tempo stesso, figura letteraria. Un bell'esempio di tanta fortuna è offerto dalla prosa del Settecento, e più precisamente dal romanzo di Alessandro Verri intitolato *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene* (pubblicato nel 1782), la cui eco fu notevole nella letteratura come nella musica (si pensi alla *Sappho* dell'austriaco Franz Grillparzer [1818], oppure alla *Saffo* che, musicata da Johann Simon Mayr [su libretto di Antonio Simeone Sografi], venne rappresentata a Venezia nel 1794): la Saffo del Verri, che, resa infelice dall'amore non corrisposto per il bellissimo Faone (il traghettatore dell'isola di Lesbo), decide, per disperazione, di gettarsi dalla rupe di Leucade nelle acque del mar Ionio, riflette la stessa tradizione alla quale aveva già attinto, molti secoli prima, Ovidio nelle *Heroides* (nella quindicesima epistola, *Sappho Phaoni*), e alla quale attingerà successivamente Leopardi nell'*Ultimo canto di Saffo*, del maggio 1822 (dove viene ripresa appunto la fortunata leggenda della poetessa infelicamente innamorata [cfr. v. 25: «dispregiata amante»] e suicida, e dove Saffo, fanciulla dotata di particolare delicatezza e sensibilità, ma priva della bellezza del corpo, è personaggio leopardiano che presenta chiare consonanze con la biografia del poeta). Per un'utile lettura sulla ricezione di Saffo, vd. in particolare Most 1996.

σῶ γὰρ ἐδάμην πόθῳ³⁰¹.

Questi due versi — con cui il Coro, su invito di Trigeo (vv. 580-581), saluta la dea Pace, che il contadino, con la collaborazione di Ermes e del coro panellenico, è riuscito a tirare fuori dalla caverna in cui era stata rinchiusa, insieme con Opora e Teoria, dal dio della guerra (Polemo) — riecheggiano, in tutta evidenza, ben due frammenti di Saffo:

- a) fr. 48 Voigt ἦλθες, κάλ' ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν, / ὄν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομένην πόθῳ³⁰²: dai due versi saffici Aristofane ha preso in prestito l'incipitario ἦλθες (v. 1), e con esso il motivo della 'visita' d'amore, e poi πόθῳ (che chiude il v. 2 del frammento), vocabolo, quest'ultimo, che ricorre frequentemente in Saffo con significato erotico³⁰³;
- b) fr. 102.2 Voigt πόθῳ δάμεισα παίδος βραδίναν δι' Ἀφροδίταν³⁰⁴: la *iunctura* πόθῳ δάμεισα — che qui esprime la condizione di una fanciulla ardentemente innamorata, che, in preda al desiderio d'amore, riconosce di non essere più in grado di lavorare al telaio — è stata riusata dal commediografo, al v. 583 della *Pace* (ἐδάμην πόθῳ), per connotare scherzosamente come 'erotico' l'anelito del Coro alla pace.

Ebbene, quanti, tra gli spettatori, non avessero riconosciuto con precisione il modello saffico, difficilmente avrebbero potuto cogliere la *pointe* comica dei versi aristofanei. Ed è ancor più evidente che solo la parte culturalmente più raffinata del pubblico aristofaneo si sarà accorta della presenza, nello stesso intervento del Coro, di altre 'tessere' linguistiche provenienti dalla poesia di Saffo: è questo il caso dei vv. 591-593 (πολλὰ γὰρ ἐπάσχομεν / πρὶν ποτ' ἐπὶ σοῦ γλυκέα / κἀδάπανα καὶ φίλα)³⁰⁵, in cui il Coro rievoca il tempo felice che precedette la scomparsa di Pace; versi che alludono al noto frammento saffico in cui la poetessa ricorda a una fanciulla, nel momento doloroso (ma necessario) del suo distacco dal tiaso, tutte le gioie e le belle esperienze che hanno vissuto insieme (fr. 94.11 Voigt ὅσ[— 10 —] καὶ κάλ' ἐπάσχομεν), tra le quali emerge, ai vv. 21-23, anche l'esperienza erotica

³⁰¹ «Salve, salve: come ci fa felici la tua venuta, o carissima! Morivo dalla voglia di te» (trad. Mastromarco 1983, 609).

³⁰² «Venisti, hai fatto bene — io ti bramavo — e hai rinfrescato il mio cuore che ardeva di desiderio». Al v. 1, accolgo la correzione κάλ(α) di Wilamowitz in luogo del trådito καὶ. Cfr. εὖ δ' (Lobel - Page).

³⁰³ Cfr. fr. 22.11, 74b.2, 94.23, 102.2 Voigt. Per πόθος in senso erotico, cfr. anche Archil. 196 West.

³⁰⁴ «Sopraffatta dal desiderio di un ragazzo per volere della tenera Afrodite».

³⁰⁵ «Un tempo, sotto di te, vivevamo molto dolcemente, senza spendere, amabilmente» (trad. Mastromarco 1983, 609).

(l'espressione ἐξίης πόθο[v] del v. 23 indica, infatti, il soddisfacimento del desiderio d'amore). Naturalmente i più attenti — fra gli spettatori che avevano memoria del testo di primo grado — avranno anche notato che, nella trasposizione comica aristofanea del motivo saffico della *rievocazione di gioie passate*, le «molte corone di viole e di rose» (fr. 94.12-13 Voigt πό[λλοις γὰρ στεφάν]οις ἴων / καὶ βρ[όδων ...])³⁰⁶, le «molte ghirlande intrecciate attorno al collo delicato, fatte di fiori» (vv. 15-17 καὶ πόλλαις ὑπαθύμιδας / πλέκταις ἀμφ' ἀπάλα δέρρα / ἀνθέων ἐ[— 6 —] πεποημέναις), e l'«unguento floreale (vv. 18-19 μύρον / βρενθείω) e regale (v. 20 κα[ὶ βασι]ληίω)³⁰⁷» si erano parodicamente *degradati* in piaceri ben più comuni, ordinari, e, se si vuole, anche banali, secondo quel processo di 'normalizzazione' del modello che è tipico appunto della parodia comica: nel tempo (passato) di Eirene — ricorda con piacere il Coro in Aristofane — si viveva «senza spendere» (v. 593 κἀδάπανα), e, soprattutto, ai contadini la dea assicurava sempre una... «zuppa d'orzo» (v. 595 χῖδρα).

Dunque, non si deve certo avere timore di riconoscere che in casi come quello appena esaminato della *Pace*, proprio perché Saffo e gli altri lirici arcaici erano noti solo a un'élite, Aristofane fosse pienamente consapevole di destinare queste sue allusioni parodiche a una ristretta minoranza, a un *pubblico nel pubblico*.

È anche il caso del v. 730a dei *Cavalieri*: τίς, ὦ Παφλαγών, ἀδικεῖ σε; («O Paflagone, chi ti fa del male?») ³⁰⁸. Questo emistichio — con cui Demo (personificazione del popolo ateniese), allorché esce di casa perché infastidito da grida provenienti dall'esterno, si rivolge al suo schiavo Paflagone (personaggio nel quale gli spettatori riconoscevano il potente demagogo Cleone) — riecheggia parodicamente le parole con cui, in una celebre ode saffica, Afrodite, invocata, offre il suo aiuto alla poetessa, il cui cuore è tormentato a causa di un amore non corrisposto (fr. 1.19-20 Voigt): τίς σ', ὦ / ἀπφ', ἀδίκησι (v. l. ἀδικήει); («O Saffo, chi ti fa torto?») ³⁰⁹. Per cogliere la ripresa puntuale della parola poetica saffica e la contestuale (comica) sostituzione del nome della poetessa di Lesbo, gli spettatori aristofanei avranno dovuto necessariamente richiamare alla mente *con precisione* l'ipotesto. È evidente, per quanto riguarda l'intento parodico, che, nell'emistichio pronunciato da Demo, il commediografo ha 'stravolto' le parole affettuose e, al tempo stesso, autorevoli della dea innanzitutto mettendole in bocca a un vecchio rincitrullito, il Popolo personificato,

³⁰⁶ L'integrazione, al v. 12, è di Wilamowitz.

³⁰⁷ Per il μύρον βασιλείον cfr., p. es., Poll. 6.105, e soprattutto Plin. *NH* 13.18 *regale unguentum appellatum, quoniam Parthorum regibus ita temperatur*.

³⁰⁸ Trad. Mastromarco 1983, 271.

³⁰⁹ Per la scherzosa allusione di *Eq.* 730a a Saffo, cfr., p. es., Bonanno 1973, 119.

che, lungi dall'essere in una posizione di superiorità rispetto a Paflagone-Cleone, è letteralmente in balia del suo terribile schiavo. Ne consegue una *inversione dei ruoli* rispetto al modello, in cui invece quelle parole sono sulle labbra della potentissima, immortale Afrodite³¹⁰, e hanno come destinataria la 'debole' Saffo, afflitta da tormenti e, perciò, invocante aiuto. Non solo. Rispetto alla dea, che scende dal cielo sul carro «dopo aver lasciato la dimora del padre (Zeus!)» (fr. 1.7 *πάτρος δὲ δόμον λίποισα*), e per giunta «sorridente» (fr. 1.14 *μειδιάσασ[α]*)³¹¹, l'aristofaneo Demo pone quella domanda uscendo — banalmente! — dalla sua casa, ed essendo, per di più, visibilmente irritato (vv. 728-729): una situazione, quella presentata dal commediografo in questi versi dei *Cavalieri*, che è, per certi aspetti, il 'rovesciamento' della divina epifania di Afrodite descritta da Saffo. Si accennava, inoltre, alla comica sostituzione del nome della poetessa; 'comica', certo, a causa della straordinaria degradazione a cui viene sottoposto il nome di Saffo, allorché, in Aristofane, cede il posto a quello di Paflagone: il poeta comico infatti, al v. 730a, citando Saffo, ha sapientemente sostituito — pur evocandolo — il nome della poetessa, donna appartenente a una *nobile* famiglia della Lesbo del VII-VI secolo a. C., con quello *servile* dell'ignobile Paflagone, nome che doveva essere molto comune tra gli schiavi originari della Paflagonia. E, naturalmente, poiché il *piacere comico* — in questo come negli altri giochi parodici aristofanei — è generato da un 'confronto' (tra testo di secondo grado e testo di primo grado), va da sé che, fra gli spettatori, avranno riso con piena consapevolezza solo quei pochi che avevano ben presente l'ode saffica.

Vi sono, però, casi in cui la parodia è, per così dire, giocata su più livelli: una comicità di questo tipo sarà stata recepita da un più ampio numero di spettatori. Particolarmente istruttivi sono, in tal senso, i vv. 877-883 e 912 delle *Ecclesiazuse*. Con il v. 877 ha inizio la scena in cui sono rappresentate le grottesche conseguenze del nuovo *nomos* sessuale, inventato da Prassagora ai vv. 617-618, secondo cui ogni maschio potrà fare l'amore con una donna giovane e bella solo dopo aver soddisfatto una vecchia e brutta. Sono in scena una Vecchia e una Giovane; che a comparire per primo fosse l'attore che aveva il ruolo della Vecchia è ragionevolmente deducibile dalle parole con cui, al v. 884, la Νεάνις apostrofa la Γραῦς: *νῦν μὲν με παρακύψασα προὔφθης, ὦ σαπρὰ* («Questa volta, vecchietta, mi hai preceduta

³¹⁰ A tal riguardo cfr. Sapph. fr. 1 Voigt: v. 1 *ἀθανάτ' Ἀφροδίτα*; v. 4 *πότνια*; v. 13 *μάκαιρα*; v. 14 *ἀθανάτῳ προσώπῳ*.

³¹¹ Per il *sorriso* quale prerogativa di Afrodite, cfr. Hom. *Il.* 3.424 *φιλομμειδῆς* (= 14.211), *Od.* 8.362; Hes. *Th.* 989.

nel far capolino»)³¹². L'anziana donna, truccata e vestita in modo provocante³¹³, attende impaziente l'arrivo degli uomini dal δειπνον (ufficialmente bandito dalla Κηρύκαινα ai vv. 834-852). Esordisce così (v. 877):

τί ποθ' ἄνδρες οὐχ ἤκουσιν; ὥρα δ' ἦν πάλαι³¹⁴.

Il motivo subito introdotto dalla nostra Γραῦς è, dunque, quello del *ritardo degli uomini* rispetto a un'ora prestabilita. Orbene, le parole della donna richiamano uno dei

³¹² La scena delle *Ecclesiazuse* in cui ha luogo l'aspro contrasto tra la Vecchia e la Giovane (vv. 877-937) — nella parte finale del dramma — pone tuttavia un difficile problema di ricostruzione scenica, riguardante la posizione che i due personaggi occupavano. Cercherò qui di sintetizzare questa importante questione di ordine drammaturgico. Un'ipotesi che non ha ormai più credito è quella di Fraenkel 1936, 262-265 (= Fraenkel 1964, 1, 476-477), il quale, basandosi sul v. 879, riteneva che le due donne recitassero, stando l'una di fronte all'altra, sul *tetto* della loro casa: l'uso di ἔστηκα implicherebbe infatti, secondo lo studioso, che la Vecchia stia in posizione eretta, visibile dalla testa ai piedi. Due sono invece le ipotesi che, essendo suffragate da un maggior numero di indizi testuali, godono, conseguentemente, di maggiore credito presso gli studiosi: (a) che entrambi gli attori recitassero dalla finestra (vd., tra gli altri, Dale 1957, 208 [= Dale 1969, 112]; Dover 1966, 14-17; Dearden 1976, 176-177; Russo 1984, 348); (b) che l'attore impersonante la Vecchia recitasse stando in strada, presso la porta di casa, e l'altro — quello che aveva cioè il ruolo della Giovane — stesse invece alla finestra della casa adiacente (per questa ipotesi, già accolta in Ussher 1969, propende, p. es., Vetta 1981, 100-101). Il dissenso riguarda dunque la posizione che sulla scena occupava la Vecchia. Che la Fanciulla sia invece verosimilmente collocata, fin dall'inizio della scena, a un livello superiore — rispetto alla propria porta di casa, e dunque alla strada — è suggerito dal testo aristofaneo; inequivocabile è infatti l'invito che, ai vv. 962-963, il Giovane rivolge alla ragazza (καταδραμοῦσα τὴν θύραν / τήνδ' ἄνοιξον, «Scendi giù di corsa e aprimi questa porta»): particolarmente significativo, nel senso di una collocazione scenica della Νεάνις nel piano superiore, risulta l'impiego del verbo κατα-τρέχω («corro giù»). E la Vecchia dov'è durante tutta la parte del contrasto? Alla finestra, come la sua rivale, ovvero sulla strada, vicino alla propria porta? Sebbene il testo non fornisca prove definitive (e inconfutabili) in favore dell'una o dell'altra possibilità, non si può certo negare che un maggior numero di indicazioni testuali induca a ritenere che l'attore che aveva la parte della Γραῦς fosse sulla porta di casa. Con la Vecchia in strada è infatti congruente il v. 946, che l'anziana donna recita, nel ritrarsi a spiare, subito dopo l'*a parte* lirico dei vv. 942-945: la frase ἀλλ' εἶμι τηρήσουσ' ὅ τι καὶ δράσει ποτέ («Io vado a spiare che cosa mai farà») difficilmente potrà essere attribuita a chi, stando alla finestra, voglia *rimanere* lì, assumendo semplicemente una posizione meno visibile; quell'espressione ha senso se, invece, ipotizziamo che l'attore impersonante la Vecchia, in quel frangente, dalla *strada* rientrasse in casa, fermandosi dietro l'uscio socchiuso a origliare, a «spiare» le mosse del Νεανίας, il nuovo arrivato, entrato in scena al v. 938. Questa ricostruzione sembra essere peraltro confermata dalle parole che, poco dopo, la Νεάνις — la quale, per ingannare la rivale, aveva finto di ritirarsi — pronuncia affacciandosi nuovamente alla finestra: v. 950 φρούδη γάρ ἐστιν οιομένη μ' ἔνδον μένειν («Credendo che io restassi dentro, è andata via»); l'impiego di φρούδη (cfr., p. es., *GI s. v.* φρούδος [πρὸ ὁδοῦ], p. 2185) sarebbe infatti congruente con la Vecchia in *strada*.

³¹³ La Vecchia è tutta «spalmata» (καταπεπλασμένη) di ψιμύθιον (v. 878), e indossa un κροκωτός (v. 879): il belletto bianco e la veste color zafferano erano due potenti 'armi' di seduzione. Per lo ψιμύθιον e altri cosmetici utilizzati dalle donne ateniesi, cfr. Aristoph. fr. 332 K.-A.

³¹⁴ «Perché mai gli uomini non arrivano? Eppure da tempo è scoccata l'ora».

temi peculiari della poesia erotica greca, il *topos* dell'*appuntamento d'amore mancato*, il cui modello archetipico è in Saffo (fr. 168B Voigt):

Δέδυκε μὲν ἂ σελάννα
καὶ Πληΐαδες· μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὥρα,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω³¹⁵.

Il riecheggiamento saffico sembra essere garantito dalla presenza, nel testo aristofaneo, della *iunctura* ἐγὼ δέ (v. 878), particolarmente cara alla poetessa di Lesbos³¹⁶. Ma c'è di più: lo stesso carme di Saffo è, poco oltre, riecheggiato nel medesimo episodio delle *Ecclesiazuse* dalla giovane rivale della Γραῦς (v. 912: «Il mio amante non viene, e io resto qui *sola* [μόνη]»). Appare chiaro che, in Aristofane, il motivo, di ascendenza saffica, dell'*appuntamento erotico mancato* assume una connotazione comica: la solitudine 'amorosa' della Vecchia non è causata dal ritardo (o dalla defezione) dell'*amato*, bensì dall'assenza degli *uomini* (v. 877 ἄνδρες < οἱ ἄνδρες). In altri termini, il nuovo statuto sessuale — che prevede che le donne siano in comune (cfr. v. 614 καὶ ταύτας γὰρ κοινὰς ποιῶ τοῖς ἀνδράσι) — ha fatto emergere in tutte atteggiamenti da ἐταῖραι; e che la Γραῦς giochi, fin dall'inizio, a rifare in scena il ruolo di una πόρνη è dimostrato, oltre che dall'aspetto provocante, anche dall'ἀργός del v. 880: la Vecchia non è μόνη — «sola», come Saffo — ma, appunto, ἀργός (ἀ- [prefisso privativo] + ἔργον), «senza lavoro», «disoccupata»³¹⁷; a causa del ritardo degli uomini, se ne sta in ozio, senza far nulla, come una prostituta... sprovvista di clienti. Non solo: l'anziana donna ha intenzione di adescare giovani passanti cantando un μελύδιον Ἴωνικόν; e per questo, secondo un modulo epico che qui viene riproposto in termini parodici, chiede ispirazione alle Muse: «Muse, venite qui, sulla mia bocca, avendo inventato una canzonetta di quelle *ioniche*» (vv. 882-883). Ebbene, dal momento che, nell'immaginario dei Greci, la Ionia evocava

³¹⁵ «È tramontata la luna, (sono tramontate) le Pleiadi; è a mezzo corso la notte, scorre via il tempo, e io giaccio sola».

³¹⁶ Per questa *iunctura*, molto frequente in Saffo, cfr. fr. 16.3, 22.14, 26.11, 40.1, 46.1, 48.1, 58.25, 94.6 Voigt.

³¹⁷ Non credo che sia casuale il ricorrere di questo stesso termine, ἀργός, in un altro contesto aristofaneo (*Nub.* 51-55) in cui vengono menzionati alcuni classici strumenti di seduzione, comunemente usati dalle donne ateniesi, quali i profumi e la veste color zafferano (v. 51 μύρου, κρόκου); si tratta del passo in cui Strepsiade, con doppi sensi erotici fondati sui termini ἀργός («inoperoso») e σπαθᾶν (propr. «battere la trama con la spatola»), allude alla lascivia della moglie, ai suoi eccessi sessuali: v. 53 οὐ μὴν ἐρῶ γ' ὡς ἀργός ἦν, ἀλλ' ἐσπάθα («Non dirò certo che se ne stava senza far nulla; anzi... lavorava di spatola»); e v. 55 ὦ γύναι, λίαν σπαθῆς («moglie mia, ci dai troppo dentro»). Per l'uso metaforico del verbo σπαθᾶν (in senso osceno), cfr. Henderson 1991, 73, 172.

lascivia, lussuria, mollezza, la definizione di Ἰωνικά implica verosimilmente un contenuto osceno: si può dunque fondatamente ritenere che si tratti, in definitiva, di canti postribolari, di canzoncine lascive ad uso delle prostitute³¹⁸.

Ora, è evidente che, quando un motivo di illustre ascendenza poetica, come quello della *solitudine d'amore*, viene evocato in seno a una *commedia*, e per giunta in un contesto di vita quotidiana in cui non mancano elementi osceni, esso — soprattutto se a richiamarlo è un personaggio ignobile (quale è, appunto, la nostra vecchia megera) — inevitabilmente si degrada, precipita 'rovinosamente' verso il basso. La parte colta del pubblico aristofaneo avrà certamente decodificato l'allusione parodica a Saffo; ma, in questo caso specifico, una fetta ben più ampia di spettatori, pur non essendo in grado di riconoscere la ripresa/degradazione del modello saffico, avrà comunque colto l'aspetto *comico* dei versi di Aristofane: per ridere della 'solitudine erotica' della Vecchia, essi non avranno dovuto necessariamente richiamare alla mente il 'notturno' saffico, ma sarà stato sufficiente che avessero consapevolezza di trovarsi dinanzi alla ridicolizzazione di un motivo che, sebbene non avesse *origine* popolare, godeva tuttavia di una certa 'popolarità'. E la prova di tale popolarità è fornita proprio dal già citato v. 912 delle *Ecclesiazuse*: siamo qui nel bel mezzo del contrasto lirico, dai toni decisamente scoptici, che ha luogo a partire dal v. 893, e che si protrae fino al v. 923. Come abbiamo avuto modo di osservare, al v. 912 è la Giovane che lamenta la propria *solitudine amorosa*, riecheggiando Saffo con una precisa coincidenza verbale (μόνη = fr. 168B.4 Voigt μόνα); ma, nel corso dello stesso canto 'a contrasto', già la Vecchia, nella strofetta d'esordio, aveva richiamato un altro motivo saffico, allorché aveva sostenuto che le donne mature — diversamente dalle giovani ragazze, volubili, incostanti e inclini al tradimento — sanno essere fedeli in amore (vv. 897-899): alla poetessa di Lesbo risale infatti l'immagine, qui adoperata, della ragazza che *vola via* da un altro³¹⁹. Ora, la circostanza che tali riecheggiamenti siano parte integrante di un contrasto lirico dai toni *popolari* prova che alcuni temi e immagini di ascendenza saffica (come il motivo della solitudine amorosa o l'immagine del tradimento-volo) erano penetrati in quel patrimonio folklorico di canti amorosi (più o meno licenziosi) che il pubblico di Aristofane — inclusi gli spettatori culturalmente poco raffinati —

³¹⁸ Lo stesso repertorio di *canzoncine oscene di adescamento* è designato con il termine πορνωδία in Aristoph. *Ran.* 1301.

³¹⁹ Per l'immagine saffica, cfr. fr. 130.4 Voigt ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότη<ι> («e voli verso Andromeda»); al verso saffico sembrerebbe ispirarsi *Ec.* 899 ἀλλ' ἐφ' ἕτερον ἂν πέτοιτο. Per il riecheggiamento di Saffo vd. Cavallini 1983.

doveva conoscere molto bene³²⁰. Di conseguenza, la maggioranza degli spettatori (compresi, dunque, quelli che non erano in grado di cogliere *direttamente* la relazione con il testo di Saffo) avrà riconosciuto nei vv. 877-883 delle *Ecclesiazuse* la ripresa, in chiave comica, del ben noto *topos* dell'appuntamento d'amore mancato.

3. Altre 'presenze' in Aristofane: Archiloco, Solone, Alceo, Pindaro

Mi propongo ora, sul fondamento dell'esame di una scelta di passi aristofanei contenenti citazioni da altri poeti dell'età arcaica, di appurare quanta e quale parte del pubblico fosse effettivamente in grado di cogliere e apprezzare tali giochi allusivi.

(I) Partiamo dunque da un caso esemplare di 'presenza' archilochea in Aristofane. I vv. 603-604 della *Pace* (ὦ λιπερνῆτες γεωργοί, τὰμὰ δὴ ξυνίετε / ῥήματ', «O miserabili contadini, cercate di capire le mie parole»)³²¹ riprendono quasi alla lettera il fr. 109 West di Archiloco (<ὦ> λιπερνῆτες πολῖται, τὰμὰ δὴ συνίετε / ῥήματα, «O miserabili cittadini, ascoltate le mie parole»): com'è evidente, lo scarto rispetto al testo di primo grado consiste nell'inserimento di γεωργοί in luogo dell'archilocheo πολῖται. Tale sostituzione è peraltro coerente con il contesto aristofaneo: nella *Pace*, infatti, la citazione è posta in bocca a Ermes, il quale rivolge quelle parole ai *contadini* attici del Coro. Ma mi chiedo se questa puntuale ripresa archilochea non sottenda, proprio in virtù di quella lieve (ma significativa) variazione, un sottile gioco allusivo che pochissimi, fra gli spettatori, avranno *pienamente* colto. Stando infatti al lessicografo Esichio, la voce λιπερνῆς («miserabile»), che ammette diverse interpretazioni, potrebbe anche riferirsi al «contadino inurbato», cioè a colui «che dalla campagna si è rifugiato in città» (ἐξ ἀγροῦ εἰς πόλιν πεφευγώς). Se fosse questo il significato del termine nel frammento archilocheo, con l'apostrofe ὦ λιπερνῆτες πολῖται il poeta si rivolgerebbe, in particolare, a quei poveri cittadini che, abbandonati

³²⁰ Che, ai vv. 911-913, la Giovane attinga a un canto popolare conosciuto dagli spettatori ritengono, tra gli altri, Vetta 1994, 240; Sommerstein 1998, 217 («these lines bear no relation to the argument between the Girl and the Old Woman, and are probably part of a popular song»).

³²¹ Trad. Mastromarco 1983, 609.

i loro poderi, si erano trasferiti in città³²²; e, di conseguenza, nell'allocuzione di Ermes al Coro, Aristofane, sostituendo l'originale πολῖται con γεωργοί, avrebbe argutamente esplicitato quanto era solo implicitamente espresso dall'archilocheo λιπερνῆτες. Se così fosse, ci troveremmo qui dinanzi a una particolare forma di parodia, consistente nello 'svelamento' di ciò che nel testo di primo grado era mascherato: in definitiva, una comica *denudazione* del modello.

(II) Nel testo aristofaneo vi sono anche 'tracce' di poesia elegiaca. In particolare, sono rinvenibili allusioni all'elegia dell'ateniese Solone: esemplari sono, in tal senso, i vv. 1173-1176 dei *Cavalieri*, in cui sono parodiati i vv. 1-4 del componimento soloniano comunemente noto con il nome di *Eunomia* (fr. 3 Gentili - Prato). L'elegia — nella quale il poeta-statista mette in guardia i concittadini contro il pericolo rappresentato dalla demagogia, dalla corruzione, dall'ambizione smodata e dall'arroganza prevaricatrice (la *hybris* del v. 8) — si apre con due distici in cui Solone afferma che «la *polis* (Atene) non andrà mai in rovina per decisione di Zeus o per volontà degli dèi beati e immortali: infatti una tale magnanima protettrice, Pallade Atena, figlia del potente Padre, tiene su di essa, dall'alto, le sue mani» (vv. 1-4 Ἡμετέρη δὲ πόλις κατὰ μὲν Διὸς οὔποτ' ὀλεῖται / αἴσαν καὶ μακάρων θεῶν φρένας ἀθανάτων· / τοίη γὰρ μεγάθυμος ἐπίσκοπος ὀβριμοπάτρη / Παλλὰς Ἀθηναίη χεῖρας ὑπερθεὺν ἔχει)³²³. Ora, proprio l'immagine soloniana della dea che, dall'alto del cielo, tende le sue mani a protezione della città (v. 4) è stata ripresa e contestualmente stravolta, in chiave parodica, da Aristofane nei *Cavalieri* (vv. 1173-1174):

ὦ Δῆμ', ἐναργῶς ἡ θεός σ' ἐπισκοπεῖ.
καὶ νῦν ὑπερέχει σου χύτραν ζωμοῦ πλέαν³²⁴.

³²² Per questa ipotesi interpretativa propende, p. es., Treu 1959, 215, secondo cui il frammento di Archiloco rifletterebbe una situazione paragonabile a quella determinatasi in Atene nel 431/430 a. C. (primo anno della guerra del Peloponneso), quando i contadini dei demi attici abbandonarono le loro terre alla devastazione degli invasori Spartani e si ritirarono nella *polis* (a tal riguardo cfr. Russello 1993, 200). E non a caso, nella *Pace*, lo stesso Ermes, che ai vv. 603-604 cita il frammento archilocheo, poco oltre fa esplicito riferimento all'inurbamento della massa dei contadini attici (v. 632 κἀνθάδ' ὡς ἐκ τῶν ἀγρῶν ξυνήλθεν οὐργάτης λεῶς).

³²³ Evidenti sono i debiti di Solone nei confronti di Omero: dalla clausola del v. 1 οὔποτ' ὀλεῖται (per cui cfr., p. es., *Il.* 2.325) agli epiteti degli dèi di v. 2 μακάρων ... ἀθανάτων (cfr., p. es., *Il.* 4.127-128; *Od.* 5.7), alla *iunctura* incipitaria di v. 3 τοίη γὰρ (che è riferita a Atena già in *Od.* 4.826), all'epiteto che chiude il v. 3 ὀβριμοπάτρη (già attestato, come epiteto di Atena, in *Il.* 5.747; *Od.* 3.135), e, infine, all'immagine della divinità che distende la propria mano dall'alto per proteggere (cfr. *Il.* 9.419-420).

³²⁴ «O Demo, è evidente che la dea ti protegge: ora tiene su di te... una pentola piena di brodo» (trad. Mastromarco 1983, 303).

Questa battuta è pronunciata dal Salsicciaio, personaggio ignobile³²⁵, il quale intende così ‘rassicurare’ Demo — il popolo ateniese personificato — circa la costante protezione di cui la città gode da parte di Atena: appare chiaro, in questo caso, che la *detorsio*, a fini comici, del testo di primo grado consiste nell’imprevista comparsa, nel secondo emistichio di *Cavalieri* 1174, di «una pentola» (χύτραν), per di più «piena di brodo» (ζωμοῦ πλέαν), in luogo dell’attesa (e più rassicurante) mano della dea³²⁶. Naturalmente, l’*aprosdoketon* (e dunque il gioco parodico) aristofaneo sarà stato apprezzato esclusivamente da quel *pubblico nel pubblico* che, essendo in grado di riconoscere la ripresa del testo solonico, avrà anche colto la comica estraneità ad esso dell’emistichio finale di *Cavalieri* 1174; e questa stessa minoranza di spettatori δεξιόί³²⁷, avendo appunto memoria del modello parodiato, avrà verosimilmente saputo «collegare il *Leitmotiv* della commedia — l’attacco contro il demagogo Paflagone-Cleone, esplicitamente accusato di furto (vv. 370, 444), e significativamente paragonato a due rapaci, l’aquila e lo sparviero (vv. 197, 1052) — alla elegia solonica che aveva come tema il malgoverno della città da parte dei “capi del popolo” (v. 7), che, tracotanti, si fanno ricchi ingiustamente, “rubando e rapinando” (v. 13)»³²⁸.

E, d’altra parte, a questo motivo soloniano dei guadagni ‘facili’ (e improvvisi) che, di norma, sono il frutto di «azioni ingiuste» (v. 11), di «furti e rapine» (v. 13), insomma di violazioni delle «leggi fondamentali di Dike» (v. 14), avrà inteso alludere, a mio avviso, Aristofane nel *Pluto*, l’ultima sua commedia a noi pervenuta (388 a. C.).

³²⁵ Nei *Cavalieri*, la figura del Salsicciaio Agoracrito si contrappone a quella di Paflagone-Cleone; e, come Paflagone, il Salsicciaio è un ignobile furfante: questo personaggio è un πονηρός (v. 181), per giunta «figlio di πονηροί» (v. 186a ἔκ πονηρῶν), ed è destinato, proprio per la sua bassezza morale e per la spregevolezza della sua condizione sociale, a diventare un uomo ‘potente’ (v. 158 ὑπέρομεγας; v. 178a μέγιστος; v. 180 μέγας); e, d’altra parte, la vile estrazione sociale di Agoracrito è testimoniata proprio dal suo sordido mestiere di ἀλλαντοπώλης, che consiste appunto nel πωλεῖν τοὺς ἀλλάντας (nel «vendere le salsicce»). È dunque interessante notare come, in Aristofane, l’allusione parodica a Solone sia, non a caso, sulle labbra di un ‘non-nobile’, paragonabile a uno di quei κακοί che il legislatore-poeta, nell’elegia parodiata, attaccava duramente, ritenendoli responsabili dei mali di Atene. Sull’uso politico-sociale di πονηρός — nell’ambiente ateniese di V-IV sec. — in opposizione a καλὸς ἀγαθός e a χρηστός, vd., in particolare, Cagnetta - Petrocelli 1977, 169-170. Per l’accezione politica dei termini ἀγαθός e κακός in Solone, cfr. fr. 30.18 Gentili - Prato τῷ κακῷ τε ἀγαθῷ.

³²⁶ Ulteriore spia della parodia di Solone è l’impiego, nel presente contesto dei *Cavalieri*, dell’epiteto di Atena ὀβριμοπάτρα («figlia del potente Padre», v. 1178): lo stesso epiteto chiude infatti il v. 3 dell’elegia soloniana qui parodiata da Aristofane.

³²⁷ È Aristofane stesso che qualifica come δεξιόί gli spettatori colti: cfr. *Eq.* 228, 233; *Nub.* 521, 527; *Ve.* 1059.

³²⁸ Così Mastromarco 1994, 147.

Protagonista del dramma è l'onesto (e, dunque, povero!)³²⁹ Cremilo³³⁰. All'inizio del *Pluto*, l'eroe comico, seguito dal suo servo Carione, sta alle calcagna di un cieco, dal momento che l'oracolo di Apollo, da lui precedentemente consultato, gli ha suggerito appunto di seguire passo passo la prima persona che avesse incontrato uscendo dal tempio, e di condurla quindi a casa propria³³¹; il cieco, interrogato con insistenza, rivelerà di essere il dio della ricchezza (v. 78a ἐγὼ γάρ εἰμι Πλοῦτος), e di essere stato ridotto in quelle condizioni dall'invidioso Zeus; quest'ultimo infatti, accecandolo, ha voluto impedire a Pluto di riconoscere — e dunque di frequentare — gli uomini giusti, saggi e onesti: tale è l'invidia che Zeus nutre per i χρηστοί³³². Ebbene, la cecità di Pluto spiega come mai Cremilo e tutti gli onesti come lui siano poveri, e perché mai, invece, gli uomini malvagi, corrotti e disonesti (insomma, i πονηροί) si arricchiscano facilmente³³³. Di qui, da questa iniziale *aporia*, muove l'intreccio della commedia: l'eroe, Cremilo, dovrà escogitare e realizzare un piano per restituire a Pluto la vista. Innanzitutto, seguendo scrupolosamente le indicazioni dell'oracolo, Cremilo convince il dio della ricchezza a entrare in casa sua; e qui, al v. 335, arriva Blepsidemo (un amico del nostro eroe), il quale, avendo saputo che Cremilo è diventato *improvvisamente* ricco, proprio non riesce a capire da dove abbia preso quei soldi³³⁴. Ora, nel dialogo che i due intraprendono riemerge subito quella equazione (ricchezza = disonestà) che era stata già posta all'inizio della commedia (vv. 30-31a): sebbene Cremilo sia, notoriamente, un uomo retto, persino il suo amico non può esimersi dal sospettare che quella *improvvisa* prosperità sia frutto di furti o di rapine³³⁵. Appare, dunque, chiaro il legame con i temi dell'elegia solonica. In particolare, ho l'impressione che, al v. 372a, Aristofane abbia *intenzionalmente* ripreso un verso soloniano: le parole pronunciate da Blepsidemo (μῶν οὐ κέκλοφας ἀλλ' ἦρπακας;) — secondo cui, se non si tratta di *furto*, allora si tratta di *rapina* — sembrano infatti ispirate dal v. 13 dell'*Eunomia*, dove Solone afferma che gli ἡγεμόνες, i capi del popolo, uomini corrotti e arroganti, in definitiva κακοί (o, se si vuole, πονηροί), si arricchiscono vivendo di *furti* e di *rapine* (κλέπτουσιν ἐφ'

³²⁹ Per l'accostamento onestà-miseria, cfr. *Pl.* 28-29a ἐγὼ θεοσεβῆς καὶ δίκαιος ὢν ἀνὴρ / κακῶς ἔπραττον καὶ πένης ἦν.

³³⁰ Per un interessante ritratto dell'eroe comico del *Pluto* in relazione ai caratteri specifici degli eroi satirici di Luciano di Samosata, vd. Camerotto 2014, 97-103.

³³¹ Cfr. *Pl.* 40-43.

³³² Cfr. *Pl.* 87-92.

³³³ Per l'equazione disonestà = ricchezza, cfr. *Pl.* 30-31a ἕτεροι δ' ἐπλούτουν, ἱερόσυλοι, ῥήτορες / καὶ συκοφάνται καὶ πονηροί.

³³⁴ Cfr. *Pl.* 335-339.

³³⁵ Cfr. *Pl.* 356b-358 εἴ τι κεκλοφῶς νῆ Δία / ἐκείθεν ἦκεις ἀργύριον ἢ χρυσίον / παρὰ τοῦ θεοῦ, ἄπειτ' ἴσως σοι μεταμέλει; 368 ἀλλ' ἐστὶν ἐπίδηλόν τι πεπανουρηγῆτος.

ἀρπαγή). Naturalmente, Blepsidemo-Solone ragiona secondo una logica che trova piena conferma nella società *reale*, in cui disonestà e ricchezza procedono sempre di pari passo. Se fossimo quindi nel *mondo reale*, il suo ragionamento non farebbe una piega: l'arricchito Cremilo, un tempo uomo pio e onesto, non è più evidentemente quello di prima, ma si è improvvisamente trasformato in un πονηρός. Siamo, però, in una commedia; e in questo *mondo alla rovescia*, la cui 'logica' è radicalmente differente da quella vigente nella società reale contemporanea, è possibile (anzi, 'normale') che Pluto — il Denaro — faccia visita a un θεοσεβής και δίκαιος άνήρ, quale appunto Cremilo era, è e sarà. Così Aristofane, in una sorta di capovolgimento 'carnealesco' della realtà quotidiana ateniese, già amaramente fotografata da Solone, e qui testimoniata dalle parole di Blepsidemo, fa del nostro Cremilo un *ricco onesto*: una figura, questa, che nel mondo reale suonerebbe come un inspiegabile 'ossimoro', ma che nel mondo della commedia, governato dal principio del rovesciamento, non è più un paradosso.

Orbene, mi chiedo quanti degli spettatori presenti alla rappresentazione del *Pluto* avranno riconosciuto nel v. 372a, detto da Blepsidemo, una puntuale allusione al testo solonico, e, soprattutto, quanti avranno saputo collegare il motivo dominante dello scambio di battute tra Blepsidemo e Cremilo — l'equazione ricchezza-disonestà — all'*Eunomia* di Solone, in cui, s'è visto, il legislatore-poeta parla dei capi del popolo, che riescono facilmente ad arricchirsi proprio macchiandosi di gravi ingiustizie. Aristofane, ben consapevole della composizione eterogenea del suo pubblico, avrà, come è ovvio, destinato simili allusioni a una ristretta minoranza. E i più? Questi, non v'è dubbio, avranno apprezzato la comicità — affidata al continuo, veloce rincorrersi di domande e risposte — che permea il serrato dialogo tra i due amici.

(III) Si è detto che, nell'Atene di Aristofane, la circolazione dei lirici arcaici era affidata ai simposi. All'istituzione simposiaca sarà stata, dunque, legata la fruizione del testo di un poeta come Alceo, portatore di un'ideologia aristocratica. Prenderò qui in esame un caso emblematico di 'presenza' alcaica in Aristofane: una citazione parodica pensata per quella *élite* che, frequentando assiduamente i simposi di tipo aristocratico, aveva una certa familiarità con i carmi di Alceo.

Nella parte finale delle *Vespe*, Schifacleone, avendo deciso di portare suo padre con sé a banchetti e simposi, impartisce al vecchio una lezione di 'buone maniere', e, soprattutto, verifica l'ampiezza del suo repertorio simposiale e, insieme, la capacità di improvvisazione³³⁶. Nella simulazione che ha inizio al v. 1224, Schifacleone immagina

³³⁶ Sul passo vd. Colesanti 1999.

che tra i convitati ci sia Cleone, e che sia proprio lui a cantare per primo; quindi il giovane, nella parte del convitato-Cleone, sceglie di intonare un verso dell'*Armodio* (non a caso, uno scolio che doveva essere particolarmente caro ai politici di parte democratica)³³⁷, invitando suo padre a continuare in maniera adeguata (vv. 1224-1226). Il successivo intervento 'simposiale' di Filocleone è, però, del tutto inappropriato; al v. 1227, il vecchio continua lo scolio iniziato dallo pseudo-Cleone con parole che avrebbero fatto sobbalzare il *leader* del partito democratico-radicalo, qualora questi fosse stato realmente presente: il tirannicida Armodio, considerato ad Atene un vero eroe (soprattutto dagli uomini politici di fede democratica), viene infatti definito, da Filocleone, πανούργος («farabutto») e κλέπτης («ladro»). Insomma, un vero disastro: in questo modo — fa notare Schifac Leone al padre — egli attirerà su di sé l'ira di Cleone («Questo vuoi fare? Ti subisserà con le sue urla. Dirà che ti fa morire, ti distrugge, ti caccia via da questa terra», vv. 1228-1230a)³³⁸. A questo punto, un Filocleone sorprendentemente 'anti-cleoniano' dice che alle minacce del *leader* politico risponderà con un altro scolio (vv. 1230b-1231); segue la citazione parodica del fr. 141.3-4 Liberman di Alceo³³⁹: vv. 1232/3-1234/5 ὦ 'νθρωφ', οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κράτος, / ἀντρέψεις ἔτι τὰν πόλιν· ἃ δ' ἔχεται ῥοπάς («Uomo, che aspiri al sommo potere, un giorno o l'altro distruggerai la città: è in bilico la sua sorte»)³⁴⁰.

I versi del poeta di Mitilene avevano come bersaglio Pittaco, il 'traditore': questi, dopo essere stato alleato di Alceo nella congiura contro il tiranno Mirsilo, aveva tradito il poeta e gli altri congiurati. Questo spiega il forte livore e disprezzo di Alceo nei suoi confronti: agli occhi del poeta aristocratico, Pittaco, il traditore della causa degli ἄριστοι, non è che un pericoloso avversario che aspira al potere assoluto. Dunque, i versi alcaici, messi in bocca a *Filocleone* e indirizzati *contro* Cleone, generano una situazione di sicuro effetto comico: prendendo in prestito da Alceo le parole che il poeta usava in riferimento a colui che prima era stato suo alleato, ma poi era divenuto suo acerrimo *nemico*, e usandole, a sua volta, nei confronti di Cleone, il vecchio, a dispetto del suo stesso nome 'parlante' (che dichiara *amore* per Cleone), mostra un inatteso — e, dunque, comico — *anticleonismo*. Ma c'è di più: come ha acutamente

³³⁷ L'*Armodio* era uno degli scolii che venivano cantati in onore dei due membri dell'antica famiglia dei Gefirei, Armodio e Aristogitone, i quali nel 514 a. C. uccisero Ipparco, e perciò furono poi celebrati dalla tradizione ateniese come i *tirannicidi*.

³³⁸ Trad. Mastromarco 1983, 539.

³³⁹ Alc. fr. 141.3-4 Liberman ὦνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κράτος / ὀντρέψει τάχα τὰν πόλιν· ἃ δ' ἔχεται ὄπας. Testim.: per i vv. 3-4, cfr. *Schol. Aristoph. Ve.* 1232-1235 Koster - Holwerda.

³⁴⁰ Trad. Mastromarco 1983, 539. Sul carne conviviale qui parodiato, cfr., p. es., Rösler 1980, 96.

osservato Gauthier Liberman nella sua edizione dei frammenti di Alceo, «la mise en parallèle de Cléon et de Pittacos, selon l'image qu'en donnait Alcée, s'imposait à un adversaire de Cléon»³⁴¹. Ora, qual è l'immagine di Pittaco che si ricava dai versi del poeta di Mitilene? Nella poesia di Alceo, Pittaco non è soltanto l'ex-alleato che ha tradito la causa degli ἔταιροι della fazione aristocratica, e ha così causato il fallimento della congiura antitirannica e il conseguente esilio del poeta; egli è anche un uomo «che aspira al potere assoluto» (fr. 141.3 Liberman ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κρέτος), e che effettivamente lo raggiungerà, allorché, nella fase successiva alla morte di Mirsilo, caratterizzata da violenti contrasti civili, sarà eletto *aisymnetes*³⁴² dai Mitilenesi. Sebbene in epoca arcaica l'*aisymneteia* non fosse esattamente una forma di tirannide, Alceo tuttavia, nel noto fr. 348 Voigt, non si fa certo scrupolo di rinfacciare polemicamente ai suoi concittadini di aver fatto Pittaco *tiranno*: ecco, secondo il ritratto (ovviamente di parte) che il poeta ci offre del suo odioso nemico, Pittaco non è che un τύραννος! Di qui dobbiamo, dunque, ripartire, se vogliamo cogliere fino in fondo la comicità parodica del contesto delle *Vespe* in cui è citato Alceo: Filocleone si appropria di parole che il poeta di Mitilene aveva riservato a Pittaco, cioè a un τύραννος (o, comunque, a un 'aspirante-tiranno'), e le riusa, in chiave parodica, rivolgendole a chi, poco prima, aveva invece intonato uno scolio — l'*Armodio* — che, addirittura, celebrava il... tirannicidio. Paradossale è, quindi, l'immagine del *leader* democratico che questi versi di Aristofane ci consegnano: un Cleone, da una parte, inneggiante al tirannicidio e, dall'altra, apostrofato come 'un Pittaco' aspirante-tiranno.

Va da sé che, fra gli spettatori presenti a teatro, solo i pochi esperti di poesia alcaica avranno riconosciuto la puntuale citazione, e, di conseguenza, avranno beneficiato del divertente *Witz* aristofaneo³⁴³; tutti gli altri, naturalmente, avranno riso della pronta (e inaspettata) reazione di Filocleone alle minacce del *leader* della democrazia radicale e, soprattutto, del *tono* anticleoniano dello scolio cantato dal vecchio.

(IV) Se è vero che, nell'Atene della seconda metà del V secolo, la massa degli spettatori che riempivano il teatro di Dioniso aveva scarsa familiarità con la lirica (sia monodica che corale), è altresì vero che, come abbiamo già messo in evidenza,

³⁴¹ Vd. Liberman (p. 68).

³⁴² Potere *assoluto* era, infatti, quello dell'*aisymnetes*; e Aristotele (*Pol.* 1285a 30-b 3), non a caso, include l'*aisymneteia* arcaica tra le forme di potere monarchico.

³⁴³ D'altra parte, in questo caso, gli spettatori δεξιόι, ai quali Aristofane è solito riservare le allusioni 'difficili', erano stati anticipatamente allertati, a mio avviso, già una sessantina di versi prima, allorché, ai vv. 1174-1175, Schifacleone aveva 'sfidato' suo padre domandandogli: «Vediamo: saprai fare discorsi seri alla presenza di persone *colte ed intelligenti* (πολυμαθῶν καὶ δεξιῶν)?» (trad. Mastromarco 1983, 535).

Aristofane talvolta rendeva le parodie dei lirici fruibili, in qualche misura, anche da parte di chi non fosse autonomamente capace di riconoscere i modelli. Come? Indicando *esplicitamente* la provenienza dei materiali riusati a fini comici.

È il caso di una delle rarissime citazioni da Pindaro attestate nella produzione aristofanea superstite³⁴⁴: ai vv. 938-939 degli *Uccelli*, il Poeta — uno dei visitatori-seccatori che, nella seconda parte della commedia, irrompono sulla scena e importunano Pisetero — rivolge all'eroe l'invito ad accogliere «la parola di Pindaro» (Πινδάρειον ἔπος); e, in effetti, nei vv. 941/2-944a, segue la preannunciata citazione: si tratta della ripresa, in termini parodici, del fr. 105b Maehler di Pindaro³⁴⁵. All'iniziale citazione *letterale* (Av. 941/2 νομάδεσσι γὰρ ἐν Σκύθαις ἀλάται στρατῶν, «Tra i nomadi sciti va errando lontano dalle genti») segue il v. 943 (ὃς ὑφαντοδόνητον ἔσθος οὐ πέπαται, «colui che non possiede una veste tessuta al telaio»), con cui Aristofane ottiene un primo effetto di *detorsio* comica: rispetto al testo-modello (ὃς ἀμαξοφόρητον οἶκον οὐ πέπαται), il commediografo ha sostituito, inaspettatamente, la «casa trasportata dal carro» (ἀμαξοφόρητον οἶκον), cioè la casa mobile tipica dei nomadi, con una più banale «veste fatta al telaio» (ὑφαντοδόνητον ἔσθος), secondo il solito espediente comico consistente nello spostamento imprevisto (e 'degradante') dal *grande* al *piccolo*. Poi, il poeta comico, pur riprendendo alla lettera le parole finali del frammento pindarico (ἀκλεῆς δ' ἔβα, «e privo di gloria va»), riesce a stravolgerne il senso mediante l'intrusione, ovviamente inattesa, di un diverso soggetto (Av. 944a-944b ἀκλεῆς δ' ἔβα / σπολὰς ἄνευ χιτῶνος, «e priva di gloria va... una giacca senza tunica»)³⁴⁶: ad andare «senza gloria» (ἀκλεῆς) non è più, com'era in Pindaro, «colui (*i. e.* il nomade scita) che non possiede una casa portata sul carro», ma è — comicamente! — una... σπολὰς ἄνευ χιτῶνος. Ma, in questo intervento del Poeta-disturbatore (vv. 941/2-945), la 'presenza' pindarica non si esaurisce qui: la battuta dell'indesiderato visitatore, infatti, si conclude con un verso che è citazione letterale dell'*incipit* del fr. 105a Maehler di Pindaro (Av. 945 ξύνες ὅ τοι λέγω, «Intendi bene quello che ti dico»). Ne consegue che Aristofane ha costruito questo gioco parodico utilizzando e contaminando tra loro

³⁴⁴ «Nelle undici commedie aristofanee conservate per intero, sono attestate, di tutta la produzione pindarica, tre sole citazioni; [...] citazioni di versi incipitari (i più facili da ricordare, dunque!) di tre componimenti (il ditirambo per Atene, un prosodio e l'iporchema per Gerone di Siracusa), dei quali almeno il primo sarà stato, per ovvie ragioni, molto popolare in Atene» (Mastromarco 1994, 154): a parere dello studioso, questo non fa che confermare la scarsa popolarità che Pindaro, al pari di tutti gli altri lirici corali, ebbe nell'Atene di fine V sec.

³⁴⁵ Sulle 'presenze' pindariche in questo episodio degli *Uccelli*, vd. Kugelmeier 1996, 112-115; e, part. per gli aspetti metrici, cfr. Zimmermann 1985, 55-58.

³⁴⁶ In Pindaro, invece, ἔβα ha lo stesso soggetto del precedente ἀλάται: ὃς ἀμαξοφόρητον οἶκον οὐ πέπαται.

diversi segmenti di poesia pindarica; tali dotte citazioni, interrotte — come abbiamo visto — da comici *aprosdoketa*, non potevano non suscitare il ridicolo, e a destare ilarità fra gli spettatori avrà, naturalmente, concorso anche la circostanza che i versi pindarici siano detti dal Poeta, pitocco e petulante, con tono solenne, sì, ma con un fine tutt'altro che 'alto': infatti, il nostro 'artista-straccione', che già ha ottenuto da Pisetero una σπολάς, una «giacca di pelle» (v. 935 ἔχε τὴν σπολάδα, «Tieni la giacca»), aspira ora, citando Pindaro, ad assicurarsi anche una tunica, anzi una «misera tunica» (v. 946 χιτωνίσκον). Tale comico 'declassamento' della «parola pindarica» — non a caso, esplicitamente segnalata dallo stesso personaggio che la pronuncia (v. 939 Πινδάρειον ἔπος) — sarà stato verosimilmente colto da buona parte del pubblico aristofaneo: come è ovvio, i più avranno semplicemente riso del fatto che la poesia di un autore come Pindaro, notoriamente portatrice di valori aristocratici, fosse finita sulla bocca di uno squallido personaggio, un pessimo poeta ridotto alla mendicizia, e venisse da lui 'piegata' alla spregevole funzione di un qualsiasi strumento d'accattonaggio; un esiguo numero di spettatori (i soliti δεξιοί, particolarmente cari a Aristofane), invece, non avrà soltanto colto l'uso 'degradante' che il poetastro-accattonone degli *Uccelli* fa dei versi di Pindaro, poeta fortemente legato all'ideologia aristocratica e altamente consapevole del valore della propria poesia, ma avrà anche riconosciuto *con precisione* il testo-modello parodiato, e, di conseguenza, avrà *pienamente* apprezzato le sostituzioni a sorpresa/interpolazioni comiche introdotte dal commediografo rispetto all'ipotesto lirico³⁴⁷.

³⁴⁷ È forse il caso di annotare che, poco prima, questi stessi δεξιοί saranno stati verosimilmente i soli a riconoscere nei vv. 926-927 della commedia aristofanea (σὺ δὲ πάτερ, κτίστορ Αἴτνας, / ζαθέων ἱερῶν ὁμώνυμῃ) la ripresa parodica di due versi dell'iporchema che Pindaro compose in onore di Ierone di Siracusa, in occasione della fondazione della città di Etna (nel 476/475 a. C.): si tratta del fr. 105a Maehler di Pindaro, il cui verso iniziale (ξύνες ὃ τοι λέγω), come si è visto, sarà citato dal Poeta al v. 945, a sigillo della ripresa del fr. 105b Maehler.

CONCLUSIONI

Si è detto, nel secondo capitolo, che la *parodia*, forma letteraria consistente nella ripresa e nel contestuale stravolgimento di un modello, presenta uno stretto legame con il *comico*: il fine precipuo di questa particolare forma di ‘arte allusiva’ è, senz’altro, quello di creare comicità, di far ridere; e, dal momento che oggetto del gioco parodico è sempre un modello in qualche modo ‘alto’ (o comunque ‘serio’), l’insorgere del piacere comico è, in genere, indotto dal processo di *degradazione* cui ciò che è sublime (e autorevole) viene sottoposto.

Questa ‘comicità della degradazione’ e il fenomeno attraverso il quale essa si manifesta — cioè il riso del pubblico — possono nascere solo a condizione che i destinatari-fruitori della parodia siano in grado di cogliere l’‘abbassamento’ proposto dall’autore. In altri termini, poiché la parodia agisce su ciò che è *grande e alto* degradandolo (e/o deformandolo), è necessario, affinché abbia origine il piacere comico, che il pubblico compia quello stesso percorso ‘discendente’: tale spostamento repentino dal grande al piccolo, ovvero dall’alto al basso, indurrà lo scatenamento del riso. Aveva, dunque, già colto nel segno Sigmund Freud, quando scriveva che «in generale ricaviamo il piacere comico da un confronto»³⁴⁸: dinanzi a una parodia, infatti, il riso scaturisce proprio dal piacere derivato dal riconoscimento di uno *scarto quantitativo e/o qualitativo*.

Dall’analisi delle parodie aristofanee dei vari generi della letteratura greca emerge con chiarezza quello che il semiologo sovietico Jurij Michajlovič Lotman osservava a proposito del rapporto tra un testo letterario e la struttura del suo pubblico: l’autore di un testo, ricorrendo alla tecnica allusiva, può di fatto dividere — consapevolmente — il suo pubblico in due gruppi; da una parte, la ristretta cerchia di coloro che sono in grado di comprendere perfettamente il testo, e, dall’altra, la grande massa dei fruitori

³⁴⁸ Freud 2015, 243.

che o non avvertono la presenza di un'allusione, ovvero l'avvertono, ma non sono in grado di decifrarla³⁴⁹. Dal momento che il teatro di Dioniso era frequentato da migliaia di Ateniesi di differente estrazione sociale e culturale, possiamo fondatamente ritenere che Aristofane, ben consapevole della natura composita del suo pubblico, ricorresse *scientemente* ad allusioni ora 'facili' ora 'difficili': le prime saranno state destinate alla maggioranza (se non alla totalità) degli spettatori; le altre — ad esempio, le allusioni parodiche a testi di autori che, nell'Atene del V-IV secolo, non godevano di grande popolarità, se non presso l'*élite* culturale, ovvero le parodie la cui piena decodificazione esigeva che i destinatari fossero capaci di riconoscere con precisione il testo di primo grado — saranno state, invece, pensate per i pochi σοφοί presenti a teatro. Ne consegue che solo la parte culturalmente raffinata del pubblico teatrale avrà riso con piena consapevolezza dinanzi alle più sofisticate parodie aristofanee, cioè quel *pubblico nel pubblico* che, avendo una non comune familiarità con i testi 'altri' parodiati dal poeta comico, era in grado di decodificare in maniera appropriata le difficili allusioni.

Dunque, una sorta di riso *elitario*. È tuttavia lecito chiedersi se, in presenza di tali parodie di non facile decifrazione, la massa degli spettatori grossolani e ingenui fosse *del tutto* esclusa dal riso. Keir Elam, fine studioso della comunicazione teatrale, parlando della «intraprendenza semiotica dello spettatore», pone l'accento sull'aspetto della *inter-comunicazione fra i membri del pubblico*: «la comunicazione spettatore-spettatore, di solito ignorata come fattore semiotico, ha tre principali effetti, importanti per una globale omogeneità di reazione: *stimolo* (il fatto che una parte dell'auditorium ride, provoca da un'altra parte una reazione analoga), *conferma* (gli spettatori trovano le loro reazioni rafforzate da quelle degli altri) e *integrazione* (il singolo individuo che fa parte del pubblico è incoraggiato, di conseguenza, a rinunciare alle sue funzioni individuali in favore di un'unità più grande di cui fa parte)»³⁵⁰. Ora, l'idea che «la gioia del riso» — per dirla con Dupréel — sia «un sentimento conforme ai nostri istinti sociali fondamentali»³⁵¹, e che, quindi, essa non sia spiegabile al di fuori di una situazione di rapporto 'sociale' (al di fuori, cioè, di un 'gruppo'), può essere, a mio avviso, opportunamente applicata anche alla ricezione delle parodie aristofanee. Se, infatti, è vero che la *comprensione* del testo comico sarà avvenuta a diversi livelli, corrispondenti ai livelli di competenza non omogenei dei destinatari, e che la maggioranza dei fruitori o non avrà avvertito affatto la presenza delle allusioni più

³⁴⁹ Cfr. Lotman 1980, 197.

³⁵⁰ Elam 1988, 100.

³⁵¹ Cfr. Dupréel 1949, 46.

‘difficili’, ovvero ne avrà percepito la presenza ma non sarà stata in grado di decodificarle adeguatamente, è altresì vero che la *reazione* del pubblico a queste allusioni parodiche sarà stata, invece, complessivamente più omogenea: per una sorta di effetto contagioso, che potremmo chiamare *effetto di risonanza*, l’insorgere del piacere comico negli spettatori ‘rozzi’ sarà stato incoraggiato dal riso consapevole della parte colta del pubblico di Aristofane. A ciò si aggiunga un’ulteriore considerazione: in occasione delle rappresentazioni *comiche*, lo spettatore era, ovviamente, incline a ridere; una condizione, questa, che avrà certo favorito il propagarsi del piacere comico per contagio.

In definitiva, i σοφοί presenti a teatro avranno ogni volta apprezzato, con *consapevole* divertimento, i giochi parodici esperiti da Aristofane, anche quelli ‘difficili’, non immediatamente riconoscibili; ma mi piace credere che la forza coinvolgente del loro riso fosse in grado di contagiare tutti gli altri — fino all’ultimo di quegli spettatori grossolani che affollavano il teatro di Dioniso —, sì da indurli a ridere di qualcosa che essi non afferravano pienamente, ma della cui comicità erano, appunto, persuasi dal palpabile divertimento altrui.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Nel presente lavoro, salvo diversa indicazione, i testi di Aristofane sono conformi all'edizione oxoniense di Wilson 2007. Per le traduzioni italiane dei testi di Aristofane e degli altri autori antichi citati, ho di volta in volta annotato le edizioni da cui esse sono tratte, salvo qualche caso in cui ho preferito invece tradurre personalmente dall'originale.

Adler = A. Adler (a cura di), *Suidae Lexicon*, 1-5, Lipsiae 1928-1938.

Asheri 1988 = *Erodoto. Le Storie*, 1, *Libro I: La Lidia e la Persia*, introduzione generale, testo e commento a cura di D. Asheri, traduzione di V. Antelami, Milano 1988.

Austin - Olson 2004 = *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, edited with Introduction and Commentary by C. Austin - S. D. Olson, Oxford 2004.

Bachtin 1968 = M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968 (trad. it. di G. Garritano; tit. orig. *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva 1963).

Bain 1865 = A. Bain, *The Emotions and the Will*, London 1865².

Beck 1971 = I. Beck, *Die Ringkomposition bei Herodot und ihre Bedeutung für die Beweistechnik*, Hildesheim 1971.

Beltrametti 1994 = A. Beltrametti, *La parodia letteraria*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, 1, *La produzione e la circolazione del testo*, t. 3, *I Greci e Roma*, a cura di G. Cambiano - L. Canfora - D. Lanza, Roma 1994, 275-302.

Bertinetto 1981 = P. M. Bertinetto, *I paradossi della nozione di testo*, in *Teoria e analisi del testo*, a cura di D. Goldin, Padova 1981, 1-27.

Bodei 2000 = R. Bodei, *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Roma-Bari 2000.

- Bonanno 1973 = M. G. Bonanno, *Osservazioni sul tema della 'giusta' reciprocità amorosa da Saffo ai comici*, «QUCC» 16, 1973, 110-120.
- Bonanno 1990 = M. G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990.
- Bremer 1993 = J. M. Bremer, *Aristophanes on his own Poetry*, in *Aristophane*, «Entretiens sur l'Antiquité Classique» 38, éd. par J. M. Bremer - E. W. Handley, Vandoeuvres-Genève 1993, 125-172.
- Cagnetta - Petrocelli 1977 = M. Cagnetta - C. Petrocelli, *Πονηρός*, «QS» 6, 1977, 155-172.
- Calame = *Alcman*, edidit C. Calame, Romae 1983.
- Camerotto 2014 = A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine 2014.
- Canfora 2001 = L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari 2001.
- Cannatà 2012 = F. Cannatà, *Le esecuzioni retrosceniche in Aristofane. Alcune riflessioni sul codice drammaturgico*, «SemRom» n. s. 1, 2, 2012, 299-337.
- Cantarella 1956 = *Aristofane. Le Comedie*, 4, edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, Milano 1956.
- Cantarella 1964 = *Aristofane. Le Comedie*, 5, edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, Milano 1964.
- Carrière 1979 = J. C. Carrière, *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris 1979.
- Cavallini 1983 = E. Cavallini, *The unfaithful's «flight» to another love (Aristoph. Eccl. 895-899)*, «Emerita» 51, 1983, 133-134.
- Cerri 1984-1985 = G. Cerri, *Dal canto citarodico al coro tragico; la 'Palinodia' di Stesicoro, l'«Elena» di Euripide e le «Sirene»*, «Dioniso» 55, 1984-1985, 157-174.
- Chiron 2002 = *Pseudo-Aristote. Rhétorique à Alexandre*, texte établi et traduit par P. Chiron, Paris 2002.
- Cingano 1982 = E. Cingano, *Quante testimonianze sulle palinodie di Stesicoro?*, «QUCC» n. s. 12, 1982, 17-33.
- Colesanti 1999 = G. Colesanti, *Il δέχεσθαι τὰ σκόλια in Aristoph. Vesp. 1208-1250*, «SemRom» 2, 1999, 243-262.
- Compton-Engle 1999 = G. Compton-Engle, *Aristophanes Peace 1265-1304: Food, Poetry and the Comic Genre*, «CPh» 94, 1999, 324-329.
- Compton-Engle 2015 = G. Compton-Engle, *Costume in the Comedies of Aristophanes*, New York 2015.

- Cornford 1934 = F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge 1934² (edited with Foreword and Additional Notes by Th. H. Gaster, Garden City-New York 1961).
- Cornford 2007 = F. M. Cornford, *L'origine della commedia attica*, a cura di P. Ingrosso, introduzione di S. Fornaro, Lecce 2007.
- Cortassa 1986 = G. Cortassa, *Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane*, in *La polis e il suo teatro*, a cura di E. Corsini, Padova 1986, 185-204.
- Coulon 1928 = *Aristophane*, 4, texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, Paris 1928.
- Coulon 1930 = *Aristophane*, 5, texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, Paris 1930.
- Dale 1957 = A. M. Dale, *An Interpretation of Ar. Vesp. 136-210 and its Consequences for the Stage of Aristophanes*, «JHS» 77, 1957, 205-211.
- Dale 1969 = A. M. Dale, *Collected Papers*, Cambridge 1969.
- Davies 1990 = M. I. Davies, *Asses and rams: dionysiac release in Aristophanes' Wasps and attic vase-painting*, «Mètis» 5, 1990, 169-183.
- Dearden 1976 = C. W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976.
- De Carli 1971 = E. De Carli, *Aristofane e la sofistica*, Firenze 1971.
- Degani = *Hipponax. Testimonia et fragmenta*, edidit H. Degani, Leipzig 1983 (iterum ed. H. D., Stuttgartiae et Lipsiae 1991).
- Degani 1983 = E. Degani, *La poesia parodica - Appunti*, in *Poesia parodica greca*, a cura di E. D., Bologna 1983², 5-36 [ora in Degani 2004, 497-528].
- Degani 1984 = E. Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari 1984 (nuova ed. anast. Hildesheim-Zürich-New York 2002).
- Degani 1988 = E. Degani, *Giambo e commedia*, in *La polis e il suo teatro/2*, a cura di E. Corsini, Padova 1988, 157-179.
- Degani 1995 = E. Degani, *Ipponatte e i poeti filologi*, «Aevum(ant)» 8, 1995, 105-136 [ora in Degani 2004, 131-162].
- Degani 2004 = Aa. Vv. (a cura di), *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, 1, Hildesheim-Zürich-New York 2004.
- Delepierre 1870 = O. Delepierre, *Essai sur la parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes*, Londres 1870.
- DELG = P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, Paris 1968-1980.

- De Marinis 2004 = M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari 2004.
- Demoen 1997 = K. Demoen, *A Paradigm for the Analysis of Paradigms: The Rhetorical Exemplum in Ancient and Imperial Greek Theory*, «Rhetorica» 15, 1997, 125-158.
- De Sario 2016 = P. De Sario, *Prassagora: da nome storico a nome 'parlante'*, «Sileno» 42/1, 2016, 1-10.
- Deubner 1932 = L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin 1932 (rev. B. Doer, Berlin 1966²).
- Di Marco 1977 = M. Di Marco, *Paratragedia con glossa d'autore?*, «Helikon» 17, 1977, 283-294.
- Di Marco 1992 = M. Di Marco, «*Aspettando Eschilo*» (*Aristoph. Ach. 9-11*): *l'attesa frustrata di Diceopoli e il problema delle riprese eschilee*, in *Dal teatro greco al teatro rinascimentale: momenti e linee di evoluzione*, a cura di L. de Finis, Trento 1992, 53-72.
- Di Marco 2000 = M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000.
- Dirven - Verspoor 1999 = R. Dirven - M. Verspoor (a cura di), *Introduzione alla linguistica. Un approccio cognitivo*, Bologna 1999 (ed. it. a cura di G. Bersani Berselli, M. Soffritti e F. Zanettin; tit. orig. *Cognitive Exploration of Language and Linguistics*, Amsterdam-Philadelphia 1998).
- Donadi 1976 = F. Donadi, *Opsis e lexis: per un'interpretazione aristotelica del dramma*, in Aa. Vv., *Poetica e stile*, Padova 1976.
- Dover 1966 = K. J. Dover, *The Skene in Aristophanes*, «PCPhS» 12, 1966, 2-17.
- Dover 1972 = K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles 1972.
- Dupréel 1949 = E. Dupréel, *Le problème sociologique du rire*, in E. D., *Essais pluralistes*, Paris 1949, 27-69.
- Dutta 2007 = S. Dutta, *Aristophanic Paratragedy* (Thesis PhD), Oxford University 2007.
- Easterling - Knox 1985 = P. E. Easterling - B. M. W. Knox (edited by), *The Cambridge History of Classical Literature*, 1, Cambridge 1985 (ed. it. *La Letteratura Greca della Cambridge University*, 1, Milano 1989).
- Eco 1979 = U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979.
- Edmunds - Wallace 1997 = L. Edmunds - R. W. Wallace (a cura di), *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, Baltimore 1997.

- Elam 1988 = K. Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna 1988 (trad. it. di F. Cioni; tit. orig. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York 1980).
- Evans 1979 = J. A. S. Evans, *Herodotus' Publication Date*, «Athenaeum» n. s. 57, 1979, 145-149.
- Fellmann 1972 = B. Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, München 1972.
- Ferroni 1974 = G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma 1974.
- FGrHist* = *Die Fragmente der griechischen Historiker*, hrsg. von F. Jacoby, Berlin-Leiden 1923-1958.
- Fornara 1971 = Ch. W. Fornara, *Evidence for the Date of Herodotus' Publication*, «JHS» 91, 1971, 25-34.
- Fraenkel 1936 = E. Fraenkel, *Dramaturgical Problems in the Ecclesiazusae*, in *Greek Poetry and Life. Essays presented to G. Murray*, Oxford 1936, 257-276 (rist. in Fraenkel 1964, 1, 469-486).
- Fraenkel 1962 = E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma 1962.
- Fraenkel 1964 = E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, 1-2, Roma 1964.
- Franco 1988 = C. Franco, *La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea*, in *La polis e il suo teatro/2*, a cura di E. Corsini, Padova 1988, 213-232.
- Freud 2015 = S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Roma 2015 (trad. it. di P. L. Segre; tit. orig. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Wien 1905).
- Fuhrmann 1966 = *Anaximenis ars rhetorica*, ed. M. Fuhrmann, Lipsiae 1966 (Monachii et Lipsiae 2000²).
- Gallavotti 1974 = *Aristotele. Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano 1974 (1997⁸).
- Geissler 1969 = P. Geissler, *Chronologie der altattischen Komödie*, Dublin-Zürich 1969².
- Genette 1997 = G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997 (trad. it. di R. Novità; tit. orig. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982).
- Gentili = *Anacreon*, edidit B. Gentili, Romae 1958.
- Gentili - Prato = *Poetae elegiaci. Testimonia et fragmenta*, ediderunt B. Gentili et C. Prato, Leipzig 1979.

- Gentili 1995 = B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1995² (Milano 2006³).
- GI = *Vocabolario della lingua greca*, a cura di F. Montanari, con la collaborazione di I. Garofalo e D. Manetti, Torino 2004².
- Grégoire 1938 = H. Grégoire, *De l'utilité du grec moderne*, «Byzantion» 13, 1938, 396-399.
- Grellmann 1928 = H. Grellmann, *Parodie*, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2, hrsg. von P. Merker - W. Stammer, Berlin 1928, 630-653.
- Grilli 2006 = *Aristofane. Gli uccelli*, introduzione, traduzione e note di A. Grilli, Milano 2006.
- Hall - Geldart 1907 = *Aristophanis Comoediae*, 2, recognoverunt brevisque annotatione critica instruxerunt F. W. Hall - W. M. Geldart, Oxonii 1907².
- Harriott 1962 = R. Harriott, *Aristophanes' Audience and the Plays of Euripides*, «BICS» 9, 1962, 1-8.
- Harrison 1968 = A. R. W. Harrison, *The Law of Athens. The Family and Property*, Oxford 1968.
- Havelock 1981 = E. A. Havelock, *Dike. La nascita della coscienza*, Roma-Bari 1981 (trad. it. di M. Piccolomini; tit. orig. *The Greek concept of justice*, Cambridge [Mass.] 1978).
- Heberlein 1980 = F. Heberlein, *Pluthygieia. Zur Gegenwelt des Aristophanes*, Frankfurt a. M. 1980.
- Henderson 1991 = J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford 1991².
- Horn 1970 = W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg 1970.
- IG I³ = *Inscriptiones Graecae*, 1, *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores. 1. Decreta et tabulae magistratuum*, ed. D. Lewis, Berolini-Novae Eboraci 1981.
- Imperio 2004 = O. Imperio, *Parabasi di Aristofane. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli*, Bari 2004.
- Johansen 1967 = K. F. Johansen, *The Iliad in Early Greek Art*, Copenhagen 1967.
- K.-A. = *Poetae Comici Graeci*, 3.2, *Aristophanes. Testimonia et Fragmenta*, ediderunt R. Kassel - C. Austin, Berolini-Novae Eboraci 1984.
- Kanavou 2011 = N. Kanavou, *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin-New York 2011.
- Kannicht 1969 = *Euripides. Helena*, hrsg. von R. Kannicht, 1, *Einleitung und Text*, Heidelberg 1969.

- Kannicht = *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 5.2, *Euripides*, ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.
- Kant 1970 = I. Kant, *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, Bari 1970.
- Kleinknecht 1937 = H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart-Berlin 1937.
- Koller 1956 = H. Koller, *Die Parodie*, «Glotta» 35, 1956, 17-32.
- Komornicka 1967 = A. Komornicka, *Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d' Aristophane*, «QUCC» 3, 1967, 51-74.
- Koster - Holwerda = *Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam*, ediderunt W. J. W. Koster et D. Holwerda, Groningen 1978-1996 (1, *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas*, edidit W. J. W. Koster [1978]; 2, *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem*, edidit D. Holwerda [1982]; 2.3, *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Aves*, edidit D. Holwerda [1991]; 4, *Scholia in Aristophanis Lysistratam*, edidit J. Hangard [1996]).
- Kristeva 1978 = J. Kristeva, *Semeiotike. Ricerche per una semanalisi*, Milano 1978 (trad. it. di P. Ricci; tit. orig. *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969).
- Kugelmeier 1996 = Ch. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart 1996.
- Lai 1997 = A. Lai, *La circolazione delle tragedie eschilee in ambito simposiale*, «Lexis» 15, 1997, 143-148.
- Lanza 2012 = *Aristofane. Acarnesi*, introduzione, traduzione e commento di D. Lanza, Roma 2012.
- LGPN II = *A Lexicon of Greek Personal Names*, 2, *Attica*, edited by M. J. Osborne and S. G. Byrne, Oxford 1994.
- Liberman = *Alcée. Fragments*, 1-2, texte établi, traduit et annoté par G. Liberman, Paris 1999.
- Lobel - Page = *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, ed. E. Lobel - D. Page, Oxford 1955.
- Lomiento 2001 = L. Lomiento, *Da Sparta ad Alessandria. La trasmissione dei testi nella Grecia antica*, in *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, a cura di M. Vetta, Roma 2001, 297-355.
- Lotman 1972 = Ju. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972 (trad. it. a cura di E. Bazzarelli; tit. orig. *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970).
- Lotman 1980 = Ju. M. Lotman, *Il testo e la struttura del pubblico*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari 1980,

- 191-198 (tit. orig. *Tekst i struktura auditorii*, «Semeiotiki. Trudy po znakovym sistemam» 9, 1977, 55-61).
- Macía Aparicio 2000 = L. M. Macía Aparicio, *Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes*, «Emerita» 68, 2000, 211-241.
- Maehler = *Pindarus. Fragmenta*, edidit H. Maehler, Lipsiae 1989.
- Manetti 2005 = G. Manetti, *Aristotele e la metafora. Conoscenza, similarità, azione, enunciazione*, in *Metafora e conoscenza. Da Aristotele al cognitivismo contemporaneo*, a cura di A. M. Lorusso, Milano 2005, 27-67.
- Mastromarco 1983 = *Commedie di Aristofane*, 1, a cura di G. Mastromarco, Torino 1983.
- Mastromarco 1984 = G. Mastromarco, *Pubblico e memoria letteraria nell'Atene del quinto secolo*, «Quaderni dell'AICC di Foggia» 4, 1984, 65-86.
- Mastromarco 1987 = G. Mastromarco, *Trame allusive e memoria del pubblico (Acarn. 300-301 ~ Caval. 314)*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, 1, *Letteratura greca*, Urbino 1987, 239-243.
- Mastromarco 1994 = G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari 1994.
- Mastromarco 1998 = G. Mastromarco, *La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a. C.*, in *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, a cura di A. M. Belardinelli - O. Imperio - G. Mastromarco - M. Pellegrino - P. Totaro, Bari 1998, 9-42.
- Mastromarco 2006a = G. Mastromarco, *Aristofane a simposio*, in *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, a cura di M. Vetta - C. Catenacci, Alessandria 2006, 265-278.
- Mastromarco 2006b = G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in *Κ Μ ΙΔΟΤΡΑΓ ΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, a cura di E. Medda - M. S. Mirto - M. P. Pattoni, Pisa 2006, 137-191.
- Mastromarco - Totaro 2006 = *Commedie di Aristofane*, 2, a cura di G. Mastromarco - P. Totaro, Torino 2006.
- Mastromarco 2008 = G. Mastromarco, *La parodia dell'Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, «CFC(G)» 18, 2008, 177-188.
- Mastromarco 2012a = G. Mastromarco, *Dal Bellerofonte di Euripide alla Pace di Aristofane*, in A. Melero - M. Labiano - M. Pellegrino (eds.), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo: problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce-Brescia 2012, 93-118.

- Mastromarco 2012b = G. Mastromarco, *Fallo teatrale e paratragodia in Aristofane*, «Athenaeum» 100, 2012, 33-42.
- Merkelbach 1952 = R. Merkelbach, *Die pisistratische Redaktion der homerischen Gedichte*, «RhM» 95, 1952, 23-47.
- Mitsdörffer 1954 = W. Mitsdörffer, *Das Mnesilochoslied in Aristophanes' Thesmophoriazusen*, «Philologus» 98, 1954, 59-93.
- Möllendorff 1995 = P. von Möllendorff, *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Tübingen 1995.
- Momigliano 1982 = A. Momigliano, *La storiografia greca*, Torino 1982.
- Montanari - Dorati 1996 = *Aristotele. Retorica*, introduzione di F. Montanari, traduzione e note a cura di M. Dorati, Milano 1996.
- Most 1996 = G. W. Most, *Reflecting Sappho*, in *Re-reading Sappho. Reception and Transmission*, a cura di E. Greene, Berkeley-Los Angeles-London 1996, 11-35.
- Mukařovský 1971 = J. Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, in J. M., *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*, Torino 1971, 37-131 (ed. orig. Praha 1936).
- Musso 2001 = *Tragedie di Euripide*, 3, a cura di O. Musso, Torino 2001.
- Napolitano 2007 = M. Napolitano, *L'Aprosdoketon in Aristofane. Alcune riflessioni*, in *Diafonie. Esercizi sul comico*, Atti del Seminario di Studi (Venezia, 25 maggio 2006), a cura di A. Camerotto, Padova 2007, 45-72.
- Nieddu 2003 = G. F. Nieddu, *Un poeta al lavoro: qualche riflessione sulla parodia dell'Elena nelle Tesmoforiazuse*, in *Evento, Racconto, Scrittura nell'antichità classica*, Atti del convegno intern. di studi, Firenze 25-26 nov. 2002, a cura di A. Casanova - P. Desideri, Firenze 2003, 55-90 (trad. ingl. *A poet at Work: The Parody of Helen in the Thesmophoriazusae*, «GRBS» 44, 2004, 331-360).
- OCD = *Dizionario di Antichità Classiche*, a cura di N. G. L. Hammond - H. H. Scullard, Cinisello Balsamo (Milano) 1995² (ed. it. a cura di M. Carpitella; tit. orig. *Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1970²).
- Olson 2002 = *Aristophanes. Acharnians*, edited with Introduction and Commentary by S. D. Olson, Oxford 2002.
- Paduano 1989 = *Aristofane. Le donne al parlamento*, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, Milano 1989².
- Paduano 1990 = *Aristofane. La festa delle donne*, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, Milano 1990².
- Pagnini 1970 = M. Pagnini, *Per una semiologia del teatro classico*, «Strumenti Critici» 12, 1970, 121-140.

- Pallone 1984 = M. R. Pallone, *L'epica agonale in età ellenistica*, «Orpheus» 5, 1984, 156-166.
- Pasquali 1942 = G. Pasquali, *Arte allusiva*, «Italia che scrive» 25, 1942, 185-187.
- Pasquali 1994 = G. Pasquali, *Pagine stravaganti di un filologo*, 1-2, a cura di C. F. Russo, Firenze 1994.
- Perrotta 1926 = G. Perrotta, *Erodoto parodiato da Aristofane*, «RIL» 61, 1926, 105-112.
- Pickard-Cambridge 1996 = A. W. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene* (con *Aggiunta bibliografica* a cura di A. Blasina e N. Narsi), Scandicci (Firenze) 1996 (ed. orig. *The Dramatic Festivals of Athens*, rev. by J. Gould - D. M. Lewis, Oxford 1968², 1988³).
- PMG = *Poetae Melici Graeci*, edidit D. L. Page, Oxford 1962.
- Pöhlmann 1972 = E. Pöhlmann, ΠΑΡ ΙΔΙΑ, «Glotta» 50, 1972, 144-156.
- Prato 1970 = C. Prato, *Lingua e ritmo nel verso recitativo di Euripide*, «StudSal» 3, 1970, 235-244.
- Prato 2001 = *Aristofane. Le Donne alle Tesmoforie*, a cura di C. Prato, traduzione di D. Del Corno, Milano 2001.
- Preller = *Polemonis periegetae fragmenta*, collegit, digessit, notis auxit L. Preller, Leipzig 1838 (rist. anast. Amsterdam 1964).
- Pucci 1961 = P. Pucci, *Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. 8, 10, 358, 1961, 277-421.
- Pütz 2003 = B. Pütz, *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Stuttgart-Weimar 2003.
- Radt = *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 3, *Aeschylus*, ed. S. Radt, Göttingen 1985; 4, *Sophocles*, ed. S. Radt, Göttingen 1977 (2000²).
- Rau 1967 = P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- RE = A. Pauly - G. Wissowa (hrsg. von), *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart-München 1893-1978; *Suppl.*, 1-15, Stuttgart-München 1903-1978.
- Reale 1998 = *Platone. Fedro*, a cura di G. Reale, testo critico di J. Burnet, Milano 1998.
- Regtuit = *Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas et Ecclesiazusas*, edidit R. F. Regtuit, Groningen 2007.

- Reynolds - Wilson 1987 = L. D. Reynolds - N. G. Wilson, *Copisti e filologi: la tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, con una premessa di G. Billanovich, Padova 1987³ (trad. it. di M. Ferrari; tit. orig. *Scribes and Scholars: a Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford 1974²).
- Rhodes 1981 = P. J. Rhodes, *A Commentary on the Aristotelian «Athenaion Politeia»*, Oxford 1981.
- Ribbeck 1864 = W. R. Ribbeck (hrsg.), *Die Acharner des Aristophanes. Griechisch und Deutsch mit kritischen und erklärenden Anmerkungen und einem Anhang über die dramatischen Parodien bei den Attischen Komikern*, Leipzig 1864.
- Ritoók 1985 = Z. Ritoók, *Wirklichkeit und Phantastisches in den Komödien des Aristophanes*, in *Kultur und Fortschritt in der Blütezeit der griechischen Polis*, hrsg. von E. Kluwe, Berlin 1985, 259-275.
- Roggwiller 1926 = A. E. Roggwiller, *Dichter und Dichtung in der attischen Komödie*, Zürich 1926.
- Rösler 1980 = W. Rösler, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*, München 1980.
- Rösler 1991 = W. Rösler, *Michail Bachtin e il 'Carnevalesco' nell'antica Grecia*, in W. Rösler - B. Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari 1991, 15-51 (trad. it., a cura di C. Caponetto, di *Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland*, «QUCC» n. s. 23, 1986, 25-44).
- Rossi 1978 = L. E. Rossi, *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, in *Storia e civiltà dei Greci* (dir. R. Bianchi Bandinelli), 1, *Origini e sviluppo della città*, t. 1, *Il medioevo greco*, Milano 1978, 73-147.
- Russello 1993 = *Archiloco. Frammenti*, traduzione e note di N. Russello, introduzione di B. Gentili, Milano 1993.
- Russo 1984 = C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984².
- Russo 1994 = C. F. Russo, *Aristophanes. An Author for the Stage* (revised and expanded English ed. by K. Wren di Russo 1984), London-New York 1994.
- Sandbach 1979 = F. H. Sandbach, *Il teatro comico in Grecia e a Roma*, Roma-Bari 1979 (trad. it. di M. De Nonno; tit. orig. *The Comic Theatre of Greece and Rome*, London 1977).
- Sansone 1985 = D. Sansone, *The Date of Herodotus' Publication*, «ICS» 1, 1985, 1-9.
- Sartre 1976 = J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, Milano 1976 (trad. it. a cura di F. Brioschi; tit. orig. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1947).

- Schlesinger 1936 = A. C. Schlesinger, *Indications of Parody in Aristophanes*, «TAPhA» 67, 1936, 296-314.
- Schmidt 1977 = S. J. Schmidt, *Teoria del testo e pragmatolinguistica*, in *La linguistica testuale*, a cura di M. E. Conte, Milano 1977, 248-271.
- Schwinge 1968 = E.-R. Schwinge, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg 1968.
- Sedgwick 1947 = W. B. Sedgwick, *The Frogs and the Audience*, «C&M» 9, 1947, 1-9.
- Serpieri 1978 = A. Serpieri, *Ipotesi di segmentazione del testo teatrale*, in Aa. Vv., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano 1978.
- Silk 1993 = M. S. Silk, *Aristophanic Paratragedy*, in *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*, ed. by A. H. Sommerstein - S. Halliwell - J. Henderson - B. Zimmermann, Bari 1993, 477-504.
- Silk 2000 = M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- Snell 1977 = B. Snell, *Metrica greca*, Firenze 1977 (trad. it. di F. Bornmann; tit. orig. *Griechische Metrik*, Göttingen 1962³).
- Sommerstein 1998 = *The Comedies of Aristophanes*, 10, *Ecclesiazusae*, ed. A. H. Sommerstein, Warminster 1998 (*Addenda*, in *Wealth*, Warminster 2001, 319-321).
- Spyropoulos 1974 = E. S. Spyropoulos, *L'accumulation verbale chez Aristophane*, Thessaloniki 1974.
- Stone 1981 = L. M. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy*, New York 1981.
- Taillardat 1965 = J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris 1965².
- ThGl* = *Thesaurus Graecae linguae*, 1-9, ab Henrico Stephano constructus. Nova editio auctior et emendatior, Graz 1954 (rist. dell'ed. Paris 1831-1865).
- Thiercy 1997 = *Aristophane. Théâtre complet*, textes présentés, établis et annotés par P. Thiercy, Paris 1997.
- Totaro 2000 = P. Totaro, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart-Weimar 2000².
- Touchefeu-Meynier 1968 = O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968.
- Treu 1959 = *Archilochos*, hrsg. von M. Treu, München 1959 (1979²).
- Ussher 1969 = R. G. Ussher, *The Staging of the Ecclesiazusae*, «Hermes» 97, 1969, 22-37.
- Ussher 1973 = *Aristophanes. Ecclesiazusae*, edited with Introduction and Commentary by R. G. Ussher, Oxford 1973.

- van de Sande Bakhuyzen 1877 = W. H. van de Sande Bakhuyzen, *De parodia in comoediis Aristophanis. Locos ubi Aristophanes verbis Epicorum, Lyricorum, Tragicorum utitur*, collegit et illustravit, Traiecti ad Rhenum 1877.
- van Leeuwen 1905 = *Aristophanis Ecclesiazusae*, cum prolegomenis et commentariis edidit J. van Leeuwen, Lugduni Batavorum 1905.
- Vetta 1981 = M. Vetta, *Modelli di canto e attribuzione di battute nelle Ecclesiazuse di Aristofane* (vv. 877-1048), «QUCC» 9, 1981, 85-111.
- Vetta 1983 = M. Vetta (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983.
- Vetta 1994 = *Aristofane. Le Donne all'assemblea*, a cura di M. Vetta, traduzione di D. Del Corno, Milano 1994².
- VGI = L. Rocci, *Vocabolario Greco-Italiano*, Roma 1943³.
- Vitucci 1939 = G. V. Vitucci, *Le rappresentazioni drammatiche nei demi attici studiate su alcuni testi epigrafici*, «Dioniso» 7, 1939, 210-225, 312-325.
- Voigt = *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, edidit E.-M. Voigt, Amsterdam 1971.
- W.¹ = *Delectus ex iambis et elegis Graecis*, edidit M. L. West, Oxonii 1980.
- West = *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, 1-2, edidit M. L. West, Oxonii 1971-1972 (1989-1992²).
- Whitehead 1986 = D. Whitehead, *The Demes of Attica 508/7 - ca. 250 B. C. A Political and Social Study*, Princeton 1986.
- Wilamowitz 1959 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides. Herakles*, 1, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Darmstadt 1959.
- Wilson 2007 = *Aristophanis Fabulae*, 1-2, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit N. G. Wilson, Oxonii 2007.
- Yates 1972 = F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1972 (trad. it. di A. Biondi; tit. orig. *The Art of Memory*, London 1966).
- Zieliński 1925 = Th. Zieliński, *Tragodumena*, 3, Cracovia 1925.
- Zimmermann 1985 = B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, 2, *Die anderen Lyrischen Partien*, Königstein/Ts. 1985.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: DE SARIO PIETRO

matricola: 955975

Dottorato: ITALIANISTICA E FILOLOGIA CLASSICO-MEDIEVALE

Ciclo: XXVIII

Titolo della tesi : RICERCHE SULLA PARODIA IN ARISTOFANE

Abstract:

At the beginnings of Greek literary Parody there was *Homeri detorsio* in the work of the iambic poet Hipponax of Ephesus, who is rightly considered the inventor of the parodic form. In the fifth century B.C. Parody is an important ingredient of Aristophanes' poetry: the derisive parodic *verve* of the master of ancient Greek comic drama seems to be, so to say, *trans-generic* and *pluridimensional*. This study aims to show how the parodic use not only of epic and archaic lyrical poetry, but also of historiography, political oratory and especially tragedy informs Aristophanic comedy. The wide scope of Aristophanes' many-sided parodic genius still remains insufficiently explored; however, several Aristophanic passages from extant plays, as I hope to demonstrate, evinced a marked aptitude for comic twisting of higher models, which the poet realized not only through the language, but also through the staging (and sometimes also through the metre and music). Besides, in this essay I aim to show that the full understanding and appreciation of several parodic jokes required the Aristophanic audience's ability to locate allusions within their original contexts.

Riassunto:

Alle origini della Parodia letteraria greca vi fu la *detorsio Homeri* nell'opera del poeta giambico Ipponatte di Efeso, considerato, non a torto, l'inventore della forma parodica. Nel quinto secolo a.C. la Parodia è uno degli elementi fondanti della poetica di Aristofane: l'irriverente *verve* parodica del più prestigioso commediografo greco si rivela, per così dire, *trans-generica* e *pluridimensionale*. Questo studio è volto a mostrare come la ripresa, in chiave parodica, non solo della poesia epica e della lirica

arcaica, ma anche della storiografia, dell'oratoria politico-assembleare e, particolarmente, della tragedia per me la commedia aristofanea. Certo, l'ampiezza sconfinata del multiforme ingegno parodico di Aristofane resta tuttora insufficientemente esplorata; e tuttavia, diversi passi aristofanei tratti dalle commedie superstiti - come spero di dimostrare - hanno rivelato una spiccata attitudine per lo stravolgimento comico di modelli alti, che il poeta realizzava non solo attraverso la parola, ma anche attraverso il linguaggio scenico (e talora avvalendosi persino della metrica e della musica). Inoltre, nel presente saggio, mi propongo di mostrare che la piena decodificazione (e fruizione) di alcuni giochi parodici esige che il pubblico di Aristofane fosse in grado di individuare con precisione i contesti di primo grado.

Firma dello studente
