

Alberto Camerotto (a cura di), *Diafonie. Esercizi sul comico*. Atti del Seminario di Studi. Venezia, 25 maggio 2006. *Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente*. Università Ca' Foscari Venezia. 3. Padova. S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria. 2007. pp. 164. ISBN 978-88-95672-01-4

Il titolo di questa miscellanea, *Diafonie*, evoca «'dissonanze' di ogni genere che nella commedia diventano strumento e programma delle strategie compositive e comunicative» (p. 8); comporta, in sostanza, la definizione di un orizzonte teorico seppur mobile entro cui gli studi qui raccolti si collocano, una linea di interpretazione conoscitiva e pragmatica di una categoria complessa quale si rivela il comico¹. Come avremo modo di ribadire, ognuno dei lavori raccolti nel volume offre, oltre ad analisi stimolanti di circoscritti passaggi comici, spunti per riflessioni di ampio respiro sui meccanismi del comico drammatico. Il sottotitolo, *Esercizi sul comico*, potrebbe risultare un'estensione nel momento in cui si constata come quasi tutti i lavori qui presentati si concentrino soprattutto su Aristofane. La messa a punto di questioni specifiche riguardanti in larga maggioranza questo poeta (il contributo di Beta, tuttavia e come avremo modo di ribadire, estende l'indagine ad altri commediografi) permette nondimeno di ampliare il problema a tecniche che investono il comico o, almeno, ai meccanismi che generano il riso nel teatro antico: d'altronde, la possibilità di analizzare un brano alla luce del contesto offerto da un'intera commedia ammette riflessioni più sicure².

Nella *Premessa*³ il curatore, Alberto Camerotto, oltre a un'essenziale sintesi dei diversi studi, precisa l'occasione in cui questi lavori sono stati presentati: un seminario veneziano del 25 maggio 2006 fu animato da cinque dei sette interventi che compongono il volume, precisamente quelli di Simone Beta, di Michele Napolitano, di Roberto Campagner, di Enrico Magnelli e di Alberto Camerotto, cui si sono aggiunti in sede di edizione i contributi di Eleonora Rocconi e di Francesco Valerio.

Il primo intervento, *Giocare con le parole*, è firmato da Simone Beta⁴ il quale, a partire dalla constatazione – già almeno di Quintiliano (*Inst.* VIII 3, 30s.) – dell'inclinazione della lingua greca a creare neologismi, tenta di «mostrare come i poeti comici abbiano messo a frutto questa

¹ L'esegesi del comico si è risolta, essenzialmente e per lungo tempo, in due schemi interpretativi diversi: CECCARELLI (1988, 260ss.) individua tali linee nell'enfasi conferita ora agli elementi di superiorità/degradazione, ora a quelli di contrasto/incongruenza, cui si deve aggiungere almeno la terza via sintetizzata da Bergson (in cui il comico è individuato soprattutto nella presenza di tratti di meccanica rigidità in ciò che è vivente) sulla scia di precedenti riflessioni, come quelle di Herbert Spencer.

² Anche a voler ammettere che le undici commedie integralmente superstiti possano costituire un buon campione dell'opera del commediografo, non ci pare del tutto accettabile l'ottimistica presa di posizione secondo cui ciò che della commedia aristofanea si è salvato costituisce per noi un vero e proprio paradigma in termini assoluti. Si tratterà, piuttosto, di un inevitabile elemento di confronto per la produzione frammentaria di Aristofane e, in seconda istanza, per quella altrui.

³ Pp. 7-12.

⁴ Pp. 13-42 (bibliografia alle pp. 42s. e con ulteriori indicazioni nelle note).

caratteristica della lingua [...] per far ridere il pubblico» (p. 13). In vista di questo scopo lo studioso opportunamente individua alcune categorie di cui servirsi per inquadrare varie tipologie di comico di parola. Si comincia col “montaggio” «la creazione dei composti», secondo Beta «la modalità più frequente» (*ibid.*): si tratta di un meccanismo a sua volta variamente articolato⁵; lo studioso procede quindi con alcuni esempi che illustrano l’atteggiamento esattamente opposto, lo smontaggio, per passare alla fusione che, sulle orme di Freud, Beta definisce «condensazione con formazione sostitutiva» (*Verdichtung mit Ersatzbildung*); infine, lo studioso si concentra sulla mobilità dei confini, un tipo di manipolazione linguistica riguardante quelle parole «che, a seconda della collocazione di una o più lettere, possono assumere due significati diversi» (p. 41). Per tutte queste categorie Beta rintraccia esempi non solo aristofanei scelti entro i tradizionali limiti cronologici della commedia cosiddetta antica, perché – osserva – «il fenomeno tende a diminuire col passare del tempo» (p. 14). Lo studio descrittivo tracciato ha il merito di aver ribadito la necessità di un approccio a simili manifestazioni che non si limiti all’individuazione delle componenti linguistiche del neologismo. Ci pare infatti che possa avere una qualche utilità lo sforzo di contestualizzare i diversi risultati di una simile *observatio*, in quanto è forse possibile formalizzare come dato relativo percentuale e non come termine numerico assoluto una maggiore incidenza di un fenomeno sull’altro in determinate condizioni: assodato che il montaggio è la tecnica più diffusa, sarebbe interessante vedere se ci sono ragioni drammaturgiche specifiche (laddove la quantità di materiale superstite le renda individuabili) o sezioni in cui le altre tecniche sono impiegate. E sarebbe forse anche interessante analizzare nel dettaglio debiti e innovazioni della *inventio* linguistica del comico ‘drammatico’ rispetto al comico più propriamente letterario (se così si può dire) e di altra origine, come ad esempio gli illustri antecedenti giambici. Ci si potrebbe interrogare su quali siano esattamente le persistenze dei meccanismi comici non drammatici nella lingua scenica e individuare le ragioni che regolano eventuali novità legate agli altri codici di cui un dramma fa uso.

L’Aprosdoketon in Aristofane. Alcune riflessioni è il titolo del contributo di Michele Napolitano⁶. *Aprosdoketon* è termine già antico, più descrittivo che potenzialmente ermeneutico: ed è forse in ragione di una simile peculiarità che si spiega l’assenza pressoché totale – fatte salve rarissime eccezioni⁷ – di una bibliografia specifica sull’*aprosdoketon* aristofaneo. Napolitano osserva condivisibilmente che «non tutti gli *aprosdoketa* sono uguali [...] ma l’impressione è che le differenze siano da ricondurre (più ancora che al piano – ovvio, ma in qualche modo estrinseco, e dunque non necessariamente distintivo – dei contenuti) al grado, variabile, di elaborazione retorica

⁵ Per le numerose articolazioni e una nutrita serie di esempi si vedano le pp. 14-40.

⁶ Pp. 45-65 (bibliografia alle pp. 65-72).

⁷ Se si eccettuano il contributo di BONANNO (1987), che offre peraltro numerosi spunti teorici, e la rassegna di FILIPPO (2001-2002), come osserva Napolitano i riferimenti per l’*aprosdoketon* aristofaneo sono discussi soltanto nei vari commenti, la cui natura tendenzialmente esclude concessioni eccessivamente teoriche.

dei singoli contesti» (p. 47). Con questa premessa che rivendica all'ambito retorico l'«unico criterio» che fornisca un «retrotterra teorico a chi voglia indagare il funzionamento dell'*aprosdoketon* aristofaneo» (*ibid.*)⁸, Napolitano si avvia a illustrare e a spiegare dettagliatamente alcuni esempi di *aprosdoketa* concepiti da Aristofane. I passi scelti non solo beneficiano delle convincenti esegesi dello studioso, ma consentono al lettore di constatare la necessità che si impone all'interprete di Aristofane di tenere sempre presenti le categorie di enunciato e di organizzazione retorica per poter decrittare i procedimenti argomentativi presenti nei più articolati *aprosdoketa*. Tra i vari brani analizzati da Napolitano, mette conto di ricordare qui la brillante esegesi di *Eq.* 58-60 ἡμᾶς δ' ἀπελαύνει κούκ ἐᾶ τὸν δεσπότην / ἄλλον θεραπέυειν, ἀλλὰ βυρσίην ἔχων / δειπνοῦντος ἐστὼς ἀποσοβεῖ τοὺς ῥήτορας⁹. L'intrusione di βυρσίην che rimpiazza inaspettatamente μυρσίην richiede senz'altro una decifrazione dell'elemento alluso e sostituito: accanto all'orientamento prevalente di chi crede di individuare nella βυρσίην un ramoscello di cuoio, cioè uno scacciamosche di cuoio in quanto con il ramoscello di mirto «si era soliti scacciare le mosche» (p. 55), lo studioso ricorda anche «chi, pensando evidentemente all'imminente elezione a stratego di Cleone, ha voluto intuire nella comicamente stravolta μυρσίην un riferimento alle corone di mirto delle quali si fregiavano, ad Atene, oratori e titolari di cariche pubbliche» (*ibid.*); Napolitano prospetta ragionevolmente la possibilità di un'allusione all'ambito simposiale attraverso l'opportuno rilievo di δειπνοῦντος (v. 60). La sollecitazione a una reiterata decrittazione della battuta non può permettere al moderno lettore (e al commentatore) di scegliere anticipatamente fra le diverse alternative esegetiche, ciò che significherebbe «disambiguare in partenza (e con sensibilità di lettore, non di ascoltatore) la formidabile ambiguità semantica di una parola con la quale Aristofane [...] gioca invece ininterrottamente fino all'estremo e inopinato approdo dell'enunciato» (p. 57). A dimostrazione, poi, della necessità di una contestualizzazione della battuta che tenga presente non solo il tipo di argomentazione messo in campo, ma anche dell'orizzonte d'attesa del pubblico, dotato, seppur in gradi diversi, di competenze specifiche di partenza, Napolitano riconsidera il parallelo ragionevolmente rilevato dai commentatori fra questo passo e *Vesp.* 596s. αὐτὸς δὲ Κλέων ὁ κεκραξιδάμας μόνον ἡμᾶς οὐ περιτρώγει, / ἀλλὰ φυλάττει διὰ χειρὸς ἔχων καὶ τὰς μυίας ἀπαμύνει¹⁰, che sulle orme di Starkie e con nuovi dati lo studioso interpreta come il riflesso di motivi propagandistici filocleoniani. Sicché l'alterazione con cui la formula appare nei *Cavalieri* (cit.) deve essere valutata senz'altro «con gli strumenti dell'analisi retorica, ma intanto suggerisce con forza l'idea che lo slogan dovesse essere familiare al

⁸ Spaziato nostro.

⁹ «E ci tiene a distanza, non permette che sia un altro a prendersi cura del padrone; e, mentre quello mangia, gli sta accanto e, con uno scacciamosche di ... cuoio, manda via gli ... oratori» (trad. di Napolitano p. 53 n. 35).

¹⁰ «E lo stesso Cleone, il potente Signor di urli, solo noi non morde, ma ci protegge, ci tiene in palmo di mano, e ci scaccia le mosche» (trad. di Napolitano p. 58 n. 49).

pubblico di Aristofane già ai tempi della rappresentazione dei *Cavalieri*, ed evidentemente nella versione ‘canonica’, stravolta qui per via di *aprosdoketon*» (p. 60). Il meccanismo comico si propone, complessivamente, come operazione di smascheramento dei moventi reali della politica di Cleone. Se infatti lo slogan evocato nelle *Vespe* tende ad accreditare l’immagine di una politica, quella cleoniana, volta a salvaguardare gli interessi del *demos*, nei *Cavalieri*, invece, l’operazione di stravolgimento sembra mirare a una denuncia: la sostituzione delle $\mu\upsilon\tau\alpha\iota$ coi $\rho\acute{\eta}\tau\omicron\rho\epsilon\varsigma$ ribadisce quella «deliberata e consapevole ‘confusione’ tra bene pubblico e interesse privato» spesso indicato come tratto caratterizzante l’«attività politica di Cleone in Aristofane» (p. 62). Ecco dunque un chiaro esempio e una penetrante esegesi di un complesso brano comico, in cui l’*aprosdoketon* si spiega non solo e non tanto come meccanismo comico che genera il riso, ma come processo argomentativo (e consapevolmente satirico) che nel riso del pubblico rivela la matura consapevolezza conseguita dai destinatari dell’ingannevole sorpresa in loro suscitata¹¹.

Se già Napolitano ha accennato al simposio a proposito di *Eq.* 58-60, Roberto Campagner (*Simposi imperfetti in Aristofane*)¹² affronta decisamente questo motivo alla luce del trattamento che esso riceve in Aristofane. Come è noto, il simposio è variamente tematizzato nel teatro aristofaneo: per ricordare in modo cursorio solo alcuni esempi, un simposio viene evocato nelle *Vespe*, ne sono ricordati gli esiti significativamente disastrosi nelle *Nuvole*, è stilizzato nei *Cavalieri* (vv. 85ss.) a costituire un vero e proprio avvio del *plot*. Oltre a questi e ad altri passi in cui al simposio, anche se per un breve momento, è dedicata attenzione da Aristofane, esiste una serie di accenni «talora non strettamente inseriti in una *performance παρ’ οἴνον*» (p. 73) e tuttavia significativi. Campagner struttura pertanto la propria indagine secondo quattro aree tematiche. Si comincia con *Guerra e simposio*, e più nel dettaglio con l’analisi del composto $\mu\epsilon\theta\upsilon\sigma\omicron\kappa\omicron\tau\tau\alpha\beta\omicron\iota$ ¹³, di *Ach.* 525 con cui sono qualificati i giovani che a Megara hanno rapito l’etera Simeta scatenando la reazione dei Megaresi che a loro volta hanno sottratto due cortigiane ad Aspasia. Il caso appena menzionato è tendenzialmente eccezionale rispetto al trattamento che il simposio sembrerebbe ricevere in Aristofane, «quale metafora della normalità nella vita quotidiana, l’antitesi più decisa alla guerra» (p. 74). Un simile scarto, che si evince ad esempio in *Pax* 1127-90 e nelle scene finali della medesima commedia, è dunque affrontato da Campagner, attento in particolare ai vv. 1242-4, in cui Trigeo «trasforma la tromba in un attrezzo per giocare al $\kappa\alpha\tau\alpha\kappa\tau\omicron\varsigma\ \kappa\omicron\tau\tau\alpha\beta\omicron\varsigma$ » (p. 75), vista l’inutilità cui è ormai condannato l’oggetto. L’analisi del rapporto guerra-simposio passa dunque per una lettura di *Lys.* 181-239, di *Ach.* 584b-7, e si conclude con il ritratto di Polemos cattivo

¹¹ Cf. Aristot. *Rhet.* 1412a 19-22 ἔστιν δὲ καὶ τὰ ἀστεῖα τὰ πλεῖστα διὰ μεταφορᾶς καὶ ἐκ τοῦ προσεξαπατᾶν μᾶλλον γὰρ γίγνεται δῆλον ὅτι ἔμαθε παρὰ τὸ ἐναντίως ἔχειν, καὶ ἔοικεν λέγειν ἢ ψυχὴ "ὡς ἀληθῶς, ἐγὼ δὲ ἤμαρτον".

¹² Pp. 73-86 (bibliografia alle pp. 86-9).

¹³ Vale a dire coloro che sono ubriachi per avere giocato al cottabo.

simposiasta di *Ach.* 977-9¹⁴, per cui lo studioso osserva che «il bando della guerra dalla società è un tutt'uno con l'allontanamento di Polemos dal simposio» (p. 79). Si procede quindi col rapporto fra politica e simposio, attraverso l'analisi del menzionato passo dei *Cavalieri*, allorché il servo dopo avere inscenato, per così dire, un simposio aristocratico ordisce il furto dell'oracolo custodito dal Paflagone: il confronto col finale della commedia in cui Demos nel Pritaneo «presiede a un simposio nel pieno rispetto del rituale tradizionale» può essere letto come «segno della situazione politica che ha ritrovato il suo naturale equilibrio» (p. 80). Per esemplificare le ultime due categorie (*Simposio e amministrazione della giustizia* e *Simposio e società*), Campagner tratta due momenti simposiali molto noti nella produzione aristofanea: nelle *Vespe* il «modulo comportamentale simpotico» fallisce «nella sua sede naturale» e riverbera «tutta la sua inefficacia nello spazio pubblico [...]». Infatti l'amministrazione della giustizia sulla base di accordi privati, se può funzionare nell'ambito ristretto del simposio [...] non si addice alla complessa realtà politica di una polis democratica» (p. 82). Sarebbe pertanto interessante, anche alla luce di quanto osservato da Napolitano a proposito di *Eq.* 58-60 (cit.), riprendere e, all'occorrenza, riconsiderare in parte come la sfera politica effettivamente presente nell'ambito della pratica concreta del simposio¹⁵ sia riflessa all'interno della cornice teatrale. Il simposio è infine segnale e immagine della crisi sociale dei rapporti fra padri e figli nell'irrituale simposio delle *Nuvole* in cui Fidippide si rifiuta di intonare melodie *d'antan* (cf. anche *Ar. fr.* 235 K.-A. = 30 Cassio, nonché *Eup. fr.* 148 K.-A.). Nell'analisi del passo, Campagner propone un'interpretazione del v. 1358, con cui Fidippide, nel resoconto fatto dal padre, aveva stigmatizzato il canto di Simonide richiestogli (vv. 1357s. ὁ δ' εὐθέως ἀρχαῖον εἶν' ἔφασκε τὸ κιθαρίζειν / ἄδειν τε πίνονθ', ὥσπερ εἰ κάχρως γυναικ' ἀλοῦσαν)¹⁶: l'espressione implica che dal giovane «la raffinata e ironica poesia di Simonide» sia «equiparata alla poesia di matrice popolaresca» (p. 85).

Lo studio di Francesco Valerio (*Il catasterismo di Ione di Chio e la Stella del mattino*)¹⁷ si concentra sull'evocazione di Ione di Chio, trasformato in stella in un celebre passo della *Pace*. Così lo scambio di battute fra Trigeo e il Servo 834b-7: **OI.** καὶ τίς ἐστὶν ἀστὴρ νῦν ἐκεῖ; / **TP.** Ἴων ὁ Χῖος, ὅσπερ ἐποίησεν πάλαι / ἐνθάδε τὸν Ἀοῖον ποθ' ὡς δ' ἦλθ', εὐθέως / Ἀοῖον αὐτὸν πάντες ἐκάλουν ἀστέρα¹⁸. Lo studioso propone di mantenere il testo trådito – che abbiamo dunque riproposto – contro la sistemazione di Coulon, il quale seguiva Bergk nell'ampliare la

¹⁴ Seguo la numerazione di Wilson.

¹⁵ Cf. ad esempio ROSSI (1983, 49) e le osservazioni di VETTA (1992, 179), nonché, sulla scia di questi studi, SONNINO (2003, 284s.).

¹⁶ «E lui subito dice che suonare la cetra e cantare mentre si beve è cosa d'altri tempi: come una donna che macina orzo» (trad. di MASTROMARCO [1983, 431]).

¹⁷ Pp. 91-6 (bibliografia alle pp. 96s.).

¹⁸ «E allora chi è appena diventato un astro lassù? **Trigeo**: Ione di Chio, il quale qui sulla terra, un tempo, compose il poema 'Stella del Mattino': quando poi è giunto in cielo, subito tutti lo hanno chiamato 'Stella del mattino'» (trad. di Valerio p. 92).

battuta del servo (καὶ τίς ἐστὶν — ὁ Χῖος;) e accoglieva anche il suggerimento di Wilamowitz di leggere ὄνπερ invece di ὄσπερ. Il ritorno al testo tràdito, che è stampato ora da Wilson, si trova già accolto, per riferirci ad alcune edizioni, in Platnauer, Mastromarco, Sommerstein, Olson e Marzullo. Valerio riporta e analizza puntualmente anche i vv. 838-41 che hanno struttura molto simile a quella che si delinea con l'interlocuzione riproposta in questo saggio per i vv. 834bs. Nel complesso, secondo Valerio, Aristofane «tributa così il suo omaggio postumo a una figura ricca e complessa» (p. 94) per cui «è probabile che [...] provasse una certa simpatia»¹⁹. Che il giudizio espresso dal poeta comico su Ione fosse di fatto positivo, è in qualche modo opinione già di Schönewolf, come precisa Valerio (p. 94 n. 12). Pur non sapendo esprimerci in merito, varrà forse la pena di chiedersi se l'etnico Χῖος (v. 835) fosse del tutto disinnescato e dunque innocente alle orecchie degli spettatori, ai quali potrebbe non essere sfuggito, invece, che proprio con Χῖος si indicava un lancio particolarmente sfortunato ai dadi, ammesso che una tale specifica valenza lusoria non sia successiva, seppur di poco, agli anni attorno ai quali andò in scena la *Pace*. E non sarà nemmeno inutile ribadire che, se il giudizio su Ione davvero non è negativo, allora una qualche dissonanza rispetto ai generici ditirambografi ricordati e dileggiati subito prima si sarà pur avvertita. In *schol. RVFL*(Ald) *Ar. Pac.* 835-7a (quindi *Suda* δ 1029 A.) sono conservati i versi iniziali del canto di Ione cui fa riferimento Aristofane, versi di cui Valerio offre una nuova edizione corredata da una traduzione e da un accurato apparato articolato in due mantisse, una per i testimoni²⁰ e una che riporta le *variae lectiones* nonché le proposte di emendamento, discusse puntualmente nelle pagine successive. Così dunque il testo nell'edizione di Valerio: Ἄοῖον ἀεροφοίταν / ἀστέρα μείναμεν, ἀελίου / λευκᾶς πτέρυγος πρόδρομον²¹. L'intervento principale dello studioso consiste nella modifica del tràdito λευκῆ πτέρυγι in λευκᾶς πτέρυγος reso con «il precursore del bianco alone del sole che sorge»²². Secondo lo studioso, nella sistemazione suggerita «il sintagma trova [...] una collocazione più naturale in dipendenza diretta da πρόδρομον (il che richiede necessariamente un genitivo) e con ἀελίου (genitivo soggettivo) a sua volta da esso dipendente» (pp. 95s.). La proposta di Bentley λευκοπτέρυγα ci appare tuttavia ancora interessante, poiché l'attenzione di questo *incipit* di canto è concentrato sulla stella del mattino.

Parodia e pastiche musicali in Aristofane è il titolo dell'intervento di Eleonora Rocconi²³, che, dopo una sistemazione delle tipologie di vistosi richiami a modelli musicali riconoscibili²⁴,

¹⁹ La frase è di CASSIO (1985, 109) ed è fatta propria dallo stesso Valerio.

²⁰ Che lo studioso distingue. Cf. tuttavia ADLER (1931, 699): «die Scholien bei S. sind wichtig und repräsentieren eine dritte Haupth. neben dem Ravennas und dem Venetus».

²¹ «Abbiamo atteso che l'aerivaga stella del mattino, il precursore del bianco alone del sole che sorge» (trad. di Valerio p. 94). La presenza di «che sorge» non pare necessaria.

²² Cf. la nota precedente.

²³ Pp. 99-107 (bibliografia alle pp. 107-10).

²⁴ Canti simposiali; canti culturali; forme musicali paratragiche; canti di ispirazione popolare (pp. 100s.).

sottolinea opportunamente la necessità di un'attenta analisi dei vari passi, al fine di non incorrere in quella eccessiva generalizzazione che vorrebbe considerare tutte queste forme di rielaborazione aristofanea come vere e proprie parodie. La studiosa preferisce parlare, in alcuni casi almeno, di *pastiche*, laddove cioè sia identificabile una sorta di rispetto nei confronti del modello (p. 103): «l'atteggiamento critico da parte del poeta comico pare infatti concentrarsi prevalentemente sugli aspetti 'etici' veicolati dalle loro composizioni [cioè dai rappresentanti della nuova musica, n.d.a.], mentre gli accorgimenti tecnico-musicali che ne caratterizzano lo stile musicale sono talora presi in prestito e utilizzati dallo stesso Aristofane in alcune sezioni liriche delle sue commedie, e non solo in quelle comunemente definite parodiche» (p. 104). A dimostrazione di una tale affermazione, la Rocconi ripercorre l'attacco euripideo a Eschilo personaggio delle *Rane* di Aristofane (vv. 1264-95) e la reciproca replica di Euripide, in cui la «vera critica» del commediografo sarebbe indirizzata «non tanto agli accorgimenti tecnici grazie ai quali gli autori realizzavano le parti musicali delle proprie opere (altrimenti dovremmo sottintendere la stessa volontà di derisione nei confronti di entrambi i tragediografi)» quanto piuttosto – e ciò è significativo – all'inappropriata dimensione etica «delle fonti che hanno ispirato Euripide» (p. 105). La distinzione fra *pastiche* e parodia in simili brani di Aristofane, come ammette anche l'autrice, è del resto molto difficoltosa per il moderno interprete. Per esempio, proprio nel brano analizzato dalla Rocconi, in cui Eschilo fa il verso ai *cantica* euripidei non ci pare un caso che la primazia della musica sul dettato siano resi proprio in εἰεἰεἰεἰεἰλίσσετε (v. 1314)²⁵: la reduplicazione sillabica, qui moltiplicata, è pratica scrittoria nota dal famoso papiro di Vienna G 2315,6 che contiene i vv. 338-43 dell'*Oreste* di Euripide; ma andrà almeno notato con Wilamowitz-Moellendorff (1895², vol. II, 159) che ἐλίccειν è per Euripide *Lieblingswort*, parola prediletta, *vox propria* per movimenti rotatori e soprattutto per danze 'culturali'²⁶. Che Wilamowitz avesse visto giusto dimostra non solo l'alta incidenza del sema, ma, appunto, la scelta aristofanea di enfatizzare in questa parola l'emancipazione della musica rispetto alla parola. L'analisi che la Rocconi propone in questo denso lavoro costituisce un esempio di come sia necessario, in sede di commento di un brano aristofaneo, valutare con estrema cautela il codice comunicativo di volta in volta bersagliato, o, quanto meno, quanto sia utile non dare per scontato, in assenza d'altro, che la parodia sia soprattutto una critica della *lexis*, valutazione cui si può essere inclini essendo quello verbale il solo codice superstite.

Il finale degli *Uccelli* di Aristofane è da tempo oggetto di diverse e talora opposte ipotesi di interpretazione: in realtà, come osserva opportunamente Enrico Magnelli che a questa tematica

²⁵ Sull'oscillazione del numero di sillabe nei manoscritti e per il senso di questa moltiplicazione appare equilibrata la trattazione di DOVER (1993, 353s.).

²⁶ Si vedano BORTHWICK (1994, 32s.) e CSAPO (1999-2000, 422).

dedica le sue osservazioni (*Sovversioni aristofanee. Rileggendo il finale degli Uccelli*)²⁷, la risposta al problema della politicità della commedia appare condizionata «dal peso che ciascuno studioso tende a dare rispettivamente alla componente ludica e a quella civile del teatro aristofaneo – due elementi spesso difficili da separare e da valutare autonomamente nella commedia antica, e in particolare in Aristofane» (p. 111). A ben vedere, il dissidio, intervenuto tra chi è incline a seguire l'interpretazione politica (o almeno anti-utopica) inaugurata da Süvern²⁸, e quanti preferiscono considerare la concezione della commedia in chiave ottimistica in conseguenza di una certa utopia di fondo che animerebbe il dramma, è forse il riflesso di un più ampio problema che pertiene all'esegesi complessiva della commedia greca antica, e che si riduce in sostanza al credito da conferire al grado di politicità (e al grado di stilizzazione) cui obbedirebbero alcuni tratti strutturali e formali, non da ultimi anche i pur evidenti *σκόμματα* nominali. Magnelli sottopone dunque il finale degli *Uccelli* a un'attenta analisi drammaturgica, teatrollogicamente interessata, capace di sottolineare come l'«allegoria politica [...] tutt'altro che rassicurante» (p. 114) rappresentata da Nephelokokygia emerga gradualmente, attraverso segni che orientano l'interpretazione del pubblico. Ci appare quanto mai opportuna la precisazione secondo cui Pisetero non è «un personaggio manifestamente negativo fin dall'inizio della commedia», in quanto «le sue caratteristiche di astuzia e capacità persuasiva» (*ibid.*), in qualche modo annunciate come destino e come carattere dal nome che porta, per lungo tratto saranno apparse al pubblico come elementi comici. Ma chiunque tenti l'esegesi di questa commedia non potrà esimersi dal tentativo di trovare una ragione drammatica (e ideologica?) all'inquietante banchetto degli uccelli dissidenti preparato proprio da Pisetero. E Magnelli offre una lettura convincente di questo momento della commedia interpretato come sovversione «di due temi diffusi, quello della mangiata finale in un'occasione di festa e quello del Paese di Cuccagna» (p. 115), una sovversione – precisa lo studioso – non priva di risvolti ideologici: all'elenco di succulente pietanze atteso dal pubblico secondo i più tradizionali andamenti comici si sostituisce un'informazione sul banchetto in preparazione secca e lapidaria, «di tipo politico» (p. 116). Procedendo nell'interpretazione della commedia condotta attraverso l'efficace schema interpretativo della sovversione, Magnelli si concentra sull'icastica immagine di *τύραννος* che caratterizza Pisetero alla fine del dramma, immagine che avrebbe potuto ricordare al pubblico ateniese il tiranno per eccellenza, Pisistrato, «quando dopo l'esilio (il primo esilio, secondo la tradizione) organizzò il suo rientro in città portandosi sul carro un'avvenente ragazza di alta statura camuffata da Pallade» (p. 118)²⁹. Debita attenzione è conferita anche al fulmine di cui alla fine della commedia si fregia Pisetero, con una qualche incongruenza rispetto allo scettro

²⁷ Pp. 111-23 (bibliografia alle pp. 123-8).

²⁸ Per una rassegna delle diverse posizioni si vedano le pp. 112-4.

²⁹ Cf. Hdt. I 60.

annunciato ripetutamente in precedenza. Persuasivamente, Magnelli ricorda l'episodio mitico di Salmoneo, il sovrano che intese spacciarsi per Zeus imitandone fulmini e tuoni per poi essere punito dal dio stesso. Il confronto coi felici esiti di *Acarnesi* e *Pace* permette infine a Magnelli di evidenziare ulteriori analogie ma anche e soprattutto le differenze che si riscontrano nel finale degli *Uccelli* rispetto a conclusioni che vorremmo dire tipiche o comunque attese. La sovversione certo non può rendere il finale dell'opera – e dunque l'opera nel suo complesso considerata ora dalla prospettiva che offre il suo esito estremo – felice e rassicurante. La lettura di Magnelli ci appare estremamente convincente e offre anche alcuni spunti di riflessione sulla necessità di riconsiderare di volta in volta l'*ethos* dei cosiddetti eroi comici, personaggi che si sottraggono a un inquadramento di tipo rigidamente morale, ma che nell'economia generale di una *pièce* costituiscono una chiave di lettura importante. Ci pare, inoltre, che il contributo di Magnelli possa suggerire interpretazioni che non si limitino ai soli *Uccelli*: in che termini il finale della commedia del 414 a.C. possa avere influenzato il trionfale ed eversivo esito del *Pluto* e come quest'ultimo vada valutato può essere oggetto di uno studio che dall'esegesi di Magnelli non dovrà prescindere.

Guerra e pace. Poteri della parodia, è il titolo dell'ultimo intervento, firmato da Alberto Camerotto³⁰. L'opposizione fra guerra e pace in Aristofane costituisce l'occasione nonché il tema per verificare alcuni procedimenti parodici, ma rappresenta anche un'interessante rilettura di alcuni passaggi nodali della produzione del poeta comico. Se già Campagner aveva illustrato il decadimento degli oggetti bellici nel mondo finalmente pacificato che irrompe, appunto, nella *Pace*, Camerotto indaga i meccanismi parodici che tale decadimento sanciscono. Se l'arsenale bellico è un mezzo che evoca per metonimia la guerra sulla scena, la parodia costituisce l'eversivo strumento con cui disinnescare la reale funzione delle armi e di tutto quanto alla guerra si accompagna, fino a sostituire definitivamente la pace alla stessa dimensione bellica. È interessante l'analisi della famosa scena del giuramento delle donne nella *Lisistrata*, in cui la parodia degli oggetti si affianca a una dichiarata parodia eschilea. Nel dramma Ἰσχυροῦς μισθόν, il messaggero di Eteocle riferisce un giuramento degli eroi alleati contro Tebe (Aesch. *Th.* 42-6), giuramento riecheggiato da Lisistrata (*Lys.* 185s.) e tuttavia non compiuto nei termini proposti dal modello «in particolare per l'incongruenza che si rivela subito evidentissima tra lo scudo, che è strumento e segno codificato della guerra, e la pace» (p. 139). Ma va notato pure come la parodia evochi e circoscriva «la dimensione eroica dell'azione, e questo per renderne possibile e per proporre immediatamente la sovversione» (p. 140). La sostituzione dello scudo come σφαγεῖον per mezzo di κύλιξ (e σταμνίον v. 199) si associa alla sostituzione della divinità invocate (vv. 203s.). Abbiamo qui riportato due passaggi particolarmente interessanti fra i molti che costituiscono la dettagliata analisi

³⁰ Pp. 129-49 (149-54).

di Camerotto, che in definitiva precisa con ulteriori tasselli le modalità secondo cui la parodia agisce nella fattispecie sulla scena comica, investendo attraverso la parola codici anche diversi da quello essenzialmente verbale.

Esaustivi indici – un *index locorum*³¹, un *index verborum*³² e un *index rerum*³³ – approntati da Marco Perale chiudono questo interessante e utile volume³⁴.

Leonardo Fiorentini

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 27

I – 44100 Ferrara

leonardo.fiorentini@unife.it

³¹ Pp. 157s. in cui si legga 63 anziché 60 alla voce Strattis.

³² Pp. 159-62.

³³ Pp. 163s.

³⁴ La precisazione si trova nella premessa (p. 12).

Riferimenti bibliografici

Adler, A. (1931) Suida (Lexikograph). In *RE*. 4 A/1. 675-717.

Bonanno, M.G. (1987) Metafore redivive e nomi parlanti (sui modi del *Witz* in Aristofane). In *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*. Vol. I. Urbino. Università degli Studi di Urbino. 213-28.

Borthwick, E.K. (1994) New interpretations of Aristophanes' *Frogs* 1249-1328. In *Phoenix*. 48. 21-41.

Cassio, A.C. (1985) *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*. Napoli. Liguori.

Ceccarelli, F. (1988) *Sorriso e riso*. Torino. Einaudi.

Csapo, E. (1999-2000) Later Euripidean Music. In Cropp, M., Lee, K., Sansone, D. (edd.) *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. *ICS*. 24-25. 399-426.

Dover, K.J. (ed.) (1993) *Aristophanes. Frogs*. With Intr. and Comm. Oxford. Clarendon Press.

Filippo, A. (2001-2002) L'*aprosdoketon* in Aristofane. In *Rudiae*. 13-14. 59-143.

Mastromarco, G. (a cura di) (1983) *Aristofane. Commedie*. Vol. I. Torino. UTET.

Rossi, L.E. (1983) Il simposio greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso. In Doglio, F. (a cura di) *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*. Atti del VII Convegno di Studio. Viterbo. Agnesotti. 41-50.

Sonnino, M. (2003) Insulto scommatico e teoria del comico in un simposio alessandrino del 203 a.C. (Polibio. 15. 25. 31-33). In Nicolai, R. (a cura di) *ΠΥΣΜΟΣ. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*. Roma. Edizioni Quasar. 283-301.

Vetta, M. (1992) Il simposio: la monodia e il giambo. In Cambiano, G., Canfora, L., Lanza, D. (dirr.) *Lo spazio letterario della Grecia antica. I. La produzione e la circolazione del testo. 1. La polis*. Roma. Salerno editrice. 177-218.

von Wilamowitz-Moellendorff, U. (Hrsg.) (1895²) *Euripides. Herakles*. Berlin. Weidmann (rist. [1959] Dramstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft).