

Togliersi la maschera: politica e poetica delle parabasi comiche

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

Sezione tipicamente comica, al centro della rappresentazione, la parabasi rappresenta, a partire da Cratino, il momento nel quale il coro, rompendo la distinzione scenica rispetto al pubblico, espone l'opinione del poeta che tende a celebrare la sua arte rispetto a quella dei suoi antagonisti nell'agone drammatico. Canonica è la parabasi che si articola in sette parti, anche se in alcune commedie di Aristofane sono presenti sezioni corali definite "seconde parabasi" o "parabasi finali" che rivelano con la tradizionale parabasi sia per forma sia per significato una sostanziale analogia. La riflessione esegetica ha per lo più analizzato la parabasi in merito alla sua struttura metrica e alle sue parti costitutive, cercando di ricostruire sul piano drammaturgico lo svolgimento di questo fondamentale momento performativo, mettendone in evidenza la sua decisiva valenza. Non sorprende, per tutto ciò, che anche nelle contemporanee rappresentazioni della commedia aristofanea la parabasi sia avvertita come una fase di non poco rilievo. Qui il regista tende a rivelare spesso notevole originalità, abbandonando eventuali valutazioni di poetica a vantaggio di una attualizzazione delle tematiche affrontate e analizzate in chiave politica o culturale. Un'interessante testimonianza in questo senso è l'inserimento di una sezione parabatica a fine commedia, assente nel testo di Aristofane, per la rappresentazione siracusana delle *Donne al Parlamento* del 2013, nella traduzione di Andrea Capra, a opera del regista Mario Pirrotta con al centro la denuncia di inquietanti statistiche relative alla violenza sulle donne.

La Parabasi nella commedia

Componente peculiare dell'*Archaia*, almeno a partire da Cratino, la parabasi è la sezione perlopiù centrale della commedia nella quale il coro si rivolge al pubblico esprimendo il pensiero del poeta, celebrando se stesso e invocando le Muse o altre divinità. Nella sua forma completa la parabasi prevede sette parti: le prime tre (*kommation*, *parabasis* o *anapaistoi*, *pnigos* o *makron*), astrofiche, sono eseguite dal corifeo, mentre le altre quattro (ode o strofe, epirrema, antode o antistrofe, antepirrema), strofiche, sono eseguite dal coro (ode e antode) e dal capo dei semicori (epirrema, antepirrema). In cinque delle commedie conservate di

Aristofane (*Cavalieri*, *Nuvole*, *Vespe*, *Pace*, *Uccelli*) sono presenti parti corali successive alla parabasi centrale, definite dagli scolii parabasi “seconde” o “finali”, il cui carattere parabolico emerge da caratteristiche sia formali, come la presenza della sizigia epirrematica, sia tematiche¹.

A partire da Zielinski², è divenuta opinione condivisa che l’uso tecnico di παράβασις si affermasse solo a partire dall’erudizione antica, ma le occorrenze del nesso παραβαίνειν πρὸς τὸ θέατρον all’inizio delle sezioni anapestiche di *Acarnesi* (vv. 628-629) *Cavalieri* (vv. 507-509), *Pace* (vv. 734-735) e, almeno in parte, delle *Tesmofoiazuse* (v. 785) e del *Fanciullino* di Platone comico (fr. 99 K.-A.) inducono a ritenere che in origine il termine avesse accezione tecnica almeno riguardo la *parabasis* vera e propria, ossia la seconda sezione della parte astrofica composta dagli anapesti³. Come mette in luce Sifakis⁴, infatti, solo nella parte astrofica tornano i motivi ricorrenti nelle sezioni introduttive dove compare il nesso παραβαίνειν πρὸς τὸ θέατρον: la costrizione, ἀναγκάζεσθαι, il movimento del παραβαίνειν, e la lode. Non ha invece ottenuto consenso l’interpretazione dello stesso Sifakis⁵ secondo la quale παράβασις è da considerarsi sinonimo di παρέκβασις in quanto “digression of the chorus from its main business”⁶.

Osserviamo ora la struttura della parabasi nelle sue singole parti. Il termine *kommation* è attestato già in un frammento *incertae fabulae* di Eupoli nel nesso εἰωθὸς τὸ κομμάτιον τοῦτο che prova l’accezione con ogni probabilità già tecnica del termine (fr. 396 K.-A.). Nel *kommation*, di forma metrica varia, il corifeo congeda gli attori presenti in scena per poi richiamare il coro a prepararsi per la parabasi e il pubblico a prestare attenzione. La preparazione del coro consiste nel deporre gli oggetti di scena, come i mantelli negli *Acarnesi* (627), o gli attrezzi dei contadini che compongono il coro della *Pace* (729), segnale che rappresenta in modo plastico la sospensione dell’illusione teatrale, grazie alla quale i membri del coro

1. Cfr. Totaro 2000², 3-25.

2. Zielinski 1885, 175.

3. Gelzer 1960, 204 n. 3, osserva che Aristofane non impiega mai il nesso per la seconda parte strofica della parabasi.

4. Sifakis 1971, 63.

5. Sifakis 1971, 66.

6. Cfr. Bain 1975.

mutano l'identità che possedevano sino a quel momento⁷. Non a caso, nei *kommata* degli *Uccelli* e delle *Tesmofoiazuse*, dove il coro conserva la propria identità anche nelle parabasi che seguono, il segnale di deposizione degli oggetti di scena è assente. Di maggiore ambiguità è il caso della *Lisistrata*, dove la corifea invita le φίλαι γῤῥᾶες a deporre i mantelli ma l'identità del semicoro delle vecchie non viene meno (637). Nei *Cavalieri* (503-506) e nelle *Vespe* (1010-1014), durante il *kommation* il corifeo loda gli spettatori per la loro competenza letteraria, in una chiara forma di *captatio* che accomuna il pubblico e il poeta nella competenza sul teatro. Nei *kommata* conservati, appare forte il legame con la *parabasis* che segue: negli *Acarnesi*, nei *Cavalieri* e negli *Uccelli* è esplicito il richiamo del coro agli anapesti che seguono (*Ach.* 627: τοῖς ἀναπαῖστοις ἐπιώμεν; *Eq.* 503-504: ὑμεῖς δ' ἡμῖν προσέχετε τὸν νοῦν τοῖς ἀναπαῖστοις; *Av.* 684: ἄρχου τῶν ἀναπαῖστων); nei *Cavalieri* e nelle *Vespe*, sia nel *kommation* sia nel primo degli anapesti seguenti si richiama l'attenzione degli spettatori. Le prime tre parti strofiche, in particolare *kommation* e *parabasis*, offrono un contenuto a tal punto uniforme che, secondo Sifakis⁸, la distinzione fra di esse è possibile solo grazie al metro.

Nella *parabasis* in senso proprio, ossia negli anapesti, il corifeo, deposta la maschera, può farsi portavoce del poeta. La sezione è di norma composta da tetrametri anapestici, ma anche da eupolidei e da forme metriche ad essi correlate. I motivi che si intrecciano negli anapesti sono vari, ma sempre di carattere apologetico: al poeta è attribuito il profilo del buon consigliere politico che si pone a difesa della *polis* contro l'influenza nefasta di figure negative come Cleone (*Acarnesi*, *Vespe*, *Pace*), un profilo al quale non di rado è accostata la maestria letteraria, a dispetto delle incomprensioni che ne hanno in passato provocato la sconfitta nell'agone comico in favore di rivali indegni perché autori di plagio o comunque privi di originalità (*Cavalieri*, *Nuvole II**, *Vespe*, *Pace*). Nelle parabasi degli *Uccelli* e delle *Tesmofoiazuse*, invece, nelle quali il legame con il *plot* della commedia è più serrato, il coro elogia se stesso: negli *Uccelli*, al centro del racconto sviluppato dal coro è la superiorità del *genos* dei volatili fondata su basi cosmogoniche, mentre nelle *Tesmofoiazuse* la superiorità del genere femminile su quello maschile (799-800).

⁷ In merito al ricco dibattito relativo al legittimo impiego del concetto di "rottura dell'illusione scenica" per il teatro antico, cfr. Imperio 2000, 316-318.

⁸ Sifakis 1971, 38.

Il *makron* o *pnigos*, perlopiù in anapesti, recitato dal corifeo, si conclude in modo enfatico, di norma con l'invito all'applauso. Nella seconda parte, quando la parabasi assume forma strofica, strofe e antistrofe offrono invocazioni a muse e divinità (come in *Cavalieri*, *Nuvole*, *Pace*, *Uccelli*, mentre in *Acarnesi* e *Rane* l'epiclesi è confinata alla strofe) oppure l'autoelogio del coro, come nelle *Vespe* dove i giudici anziani si professano i migliori tra gli Ateniesi, superiori a molti dei giovani. Nel caso della *Lisistrata*, con il coro sdoppiato fra vecchi e vecchie, la strofe e l'antistrofe ospitano gli attacchi reciproci delle due parti. La coppia di epirremi, per lo più in serie multiple di quattro tetrametri trocaici, recitati dal capo di ciascun semicoro, è di contenuto vario, spesso scoptico, dove il biasimo ($\psi\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$) è declinato nell'attacco *ad personam* ($\acute{o}\nu\omicron\mu\alpha\sigma\tau\acute{\iota}$ $\kappa\omega\mu\omega\delta\acute{\epsilon}\iota\nu$) o nel dileggio di interi gruppi sociali (giovani procuratori negli *Acarnesi*, strateghi in carica nei *Cavalieri*, giudici senza 'pungiglione' nelle *Vespe*, tassiarchi vigliacchi nella *Pace*, sesso maschile nelle *Tesmofoiazuse*). Gli epirremi possono presentare al contempo, come la *parabasis*, autoelogi del coro (*Cavalieri*, *Vespe*, *Uccelli*) e serie analisi della situazione politica, con intento requisitorio, come nella *Lisistrata*, o parenetico, come nelle *Rane*.

La parabasi compare in forma completa solo in *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Vespe* e *Uccelli*, mentre nelle *Nuvole* manca lo *pnigos*, nella *Pace* le parti epirrematiche, nella *Lisistrata* e nelle *Rane* le prime tre sezioni astrofiche, nelle *Tesmofoiazuse odè*, *antodè* e *antiepirrema*, mentre le *Ecclesiazuse* e il *Pluto* sono del tutto prive di parti paraboliche. Non appare fondata su di un quadro completo della produzione aristofanea l'opinione, diffusa nella critica moderna, secondo la quale alla riduzione progressiva dello spazio riservato alla parabasi, dalla forma completa degli *Acarnesi* all'assenza totale del *Pluto*, corrisponderebbe un parallelo processo di sua integrazione nel *plot* della commedia, con la conseguente scomparsa del tratto distintivo che la critica attribuisce alla parabasi: la sospensione temporanea del patto fra attori e pubblico che fonda l'illusione teatrale⁹. Mentre l'ipotesi, sostenuta ad esempio da Nesselrath¹⁰, sembra valida per le commedie conservate, dai frammenti emerge un quadro di maggiore complessità: nello stesso periodo degli *Uccelli* e delle *Tesmofoiazuse*, dove il coro

⁹ Cfr. Imperio 2004, 21.

¹⁰ Nesselrath 2000, 305: "Neben dieser Schrumpfung lässt sich [...] eine Tendenz zu stärkerer Integration der P. beobachten".

mantiene le proprie maschere anche in fase parabatrica, negli anapesti delle *Tesmoforiazuse II* solitamente datate tra il 415/14 e il 407/6 compare la voce del poeta¹¹. In particolare, nel fr. 346 K.-A. della commedia perduta Aristofane si scusa per eventuali manchevolezze del dramma, causate da una violenta raucedine che lo ha tormentato nei quattro mesi precedenti la messa in scena, costringendolo a bere acqua¹². Nel motivo del poeta astemio, è possibile scorgere la giustificazione di Aristofane per una possibile sconfitta nell'agone¹³. Nel frammento 58 dell'*Anagiro*, rappresentato tra il 419 e il 412, Aristofane rivolge ad Eupoli un'accusa di plagio in un verso eupolideo di chiara origine parabatrica: dal mantello di Aristofane, Eupoli avrebbe tratto tre camiciotti¹⁴. All'accusa Eupoli risponde nel fr. 89 dei *Battezzatori*, tra 418 e 412, sostenendo di aver regalato al calvo Aristofane i *Cavalieri*. Per converso, anche per il primo periodo della produzione aristofanea, i frammenti offrono un esempio di parabasi nella quale il coro sembra mantenere la medesima maschera indossata nel corso della commedia: nelle *Navi mercantili*, rappresentate durante la guerra archidamica¹⁵, i tetrametri anapestici dei fr. 428-431 conservano un elenco di manufatti e prodotti alimentari che probabilmente il coro di navi vantava di aver portato ad Atene da varie regioni¹⁶. Con ogni evidenza, non sembra legittimo ipotizzare uno sviluppo lineare che da una forma parabatrica completa nella quale il coro si identifica con il poeta proceda verso una forma incompleta nella quale il coro mantiene la propria identità. Diversamente, appare plausibile che la *persona loquens* nella parabasi coincida di volta in volta con il coro o con il poeta a seconda della mutevoli esigenze drammatiche che variano di commedia in commedia al variare dei contesti narrativi.

Di maggiore coerenza per la riduzione dello spazio riservato alla forma parabatrica è invece il progressivo indebolirsi della funzione del coro; come sottolinea Hubbard¹⁷, però, il

¹¹. Cfr. Austin-Olson 2004, LXXXIV-LXXXVII, e Imperio 2004, 14-20.

¹². Cfr. Pellegrino 2015, 215.

¹³. Sul motivo del bere acqua nella poetica comica, cfr. Conti Bizzarro 1999, 73-79.

¹⁴. A ragione, Pellegrino 2015, 65, mette in luce come il metro eupolideo ricorra anche nella parabasi delle *Nuvole* (vv. 553-556) dove in modo analogo Aristofane accusa Eupoli di plagio dai *Cavalieri* per il suo *Maricante*.

¹⁵. Non è possibile collocare la rappresentazione della commedia con maggiore precisione nell'arco della carriera di Aristofane, come riassume Pellegrino 2015, 247, che offre un'utile rassegna bibliografica sullo *status quaestionis*.

¹⁶. Cfr. Mastromarco 1987, 78 e Imperio 2004, 56-57.

¹⁷. Hubbard 2001, 251.

“parabatic impulse” sopravvive alla scomparsa della *parabasis* in senso formale grazie al reimpiego dei suoi temi e dei suoi motivi in altre strutture comiche. Nella produzione di Aristofane assistiamo, infatti, oltre al ridursi dell’estensione del “materiale parabatico”, anche alla sua “diluizione o redistribuzione in altre sezioni della commedia”, come sostiene Imperio¹⁸. Ad esempio, nella *Lisistrata* (614-705), in assenza della parte astrofica la sizigia epirrematica risulta duplicata; nella *Pace* sono assenti le sezioni epirrematiche, ma ciò sembra bilanciato dall’agone dove riaffiorano i temi della parabasi; in modo analogo, nelle *Tesmoforiazuse* la strofe è assente ma le due sezioni corali che seguono mostrano un carattere parabatico tramite l’encomio delle feste Tesmoforie che sviluppano; nelle *Rane*, all’assenza della parte astrofica risponde una sezione della parodo (354-371) che mostra i tratti distintivi della parabasi con l’andamento anapestico e la caratterizzazione degli Iniziati sia come esperti dei riti delle Muse e della lingua di Cratino, sia come nemici della *στάσις* odiosa che distrugge Atene (354-368). Peraltro, i resti dei *Pluti* di Cratino, da datare all’inizio degli anni Venti, che conservano una parodo “parabatica” (fr. 171, 1-15 K.-A.), dimostrano che l’operazione messa in atto da Aristofane nelle *Rane* si inserisce nel solco di una tradizione già consolidata: il coro di Titani parla come coro comico e mostra piena coscienza del contesto agonale ma subito dopo giustifica il proprio arrivo dopo la caduta di Zeus, per poi di nuovo fare riferimento ad una recente commedia sullo stesso tema¹⁹.

Il dibattito critico sull’origine della parabasi ha un’ampiezza tale che giunge a comprendere in sé la questione dell’origine stessa della commedia come fenomeno letterario. Se da una parte i *Cambridge Ritualists* come Cornford e Murray pongono l’accento sull’aspetto rituale che connota la parabasi come un fossile successivamente inglobato nella forma storica della commedia²⁰, gli studi successivi, come Sifakis²¹, danno maggiore peso ai temi politici della parte astrofica, interpretati come innovazione tarda risalente alla nascita degli agoni. Un approccio innovativo è proposto poi da Hubbard²², che scorge nella parabasi un fenome-

¹⁸. Imperio 2004, 16.

¹⁹. Cfr. Bakola 2010, 49-53. Sui problemi di interpretazione di questi versi, che sembrano riferirsi ad una commedia su tema analogo, cfr. Totaro 1999.

²⁰. Da ultimo Bierl 2001, 69-70 con bibliografia, recupera, con alcuni correttivi, tale ipotesi.

²¹. Sifakis 1971, 66-68.

²². Hubbard 1991.

no di natura esclusivamente letteraria e intertestuale, il cui legame con l'azione scenica sembra essere molto più stretto di quanto di norma sostiene la critica. Da ultimo, Imperio mette in luce come la valutazione letteraria della parabasi si imponga a causa della mancanza di frammenti parabatichi prima di Cratino e dell'evidente gusto per lo *Spiel mit Formen* che mostra Aristofane a partire dalla *Pace*, dove è possibile osservare un peculiare scambio di temi e forme tra parabasi e altre sezioni della commedia²³: sia per il metro, con i tetrametri trocaici, sia per il tema della denuncia anti-imperialista il discorso di Hermes (601-648) richiama il contenuto della parabasi. Emerge la tendenza di Aristofane ad innovare, già dal 421, le forme tradizionali in funzione delle esigenze drammaturgiche che sussistono di volta in volta.

Prima Sifakis, poi Hubbard e ora Imperio offrono sempre più raffinati cataloghi sistematici dei contenuti delle parabasi²⁴. Tra i temi che nella parabasi, pur in forma polifonica, scaturiscono dalla "voce del poeta" è possibile isolare i motivi ricorrenti dell'eulogia o apologia del poeta, dell'encomio che il coro rivolge a se stesso, dello *ψόγος* e dell'invocazione alle Muse o ad altre divinità. Per il tema apologetico, il poeta comico eredita dalla lirica corale l'impiego della prima persona singolare o plurale quale forma di *elocutio* che richiama l'attenzione su argomenti di particolare pregnanza la cui comunicazione è avvertita come urgente. In questi casi, il coro nella parabasi oscilla tra i ruoli del personaggio interno al contesto drammatico, del portavoce del poeta *σοφός*, del celebrante nella festa per Dioniso o del *performer* di poesia lirica, con le varie possibilità di auto-rappresentazione che tali ruoli permettono²⁵. Tra i capisaldi della lode che il poeta rivolge a se stesso è il merito che ad esempio Aristofane rivendica nei confronti di Atene, spesso dovuto al ruolo paideutico svolto nei confronti dei cittadini. Dalla tradizione giambica, la parabasi comica deriva il tema della *Mischung* tra *σπουδαῖον* e *γέλοϊον*, come mostrano sia la parodo "parabatica" degli Iniziati nelle *Rane* (389-393), sia gli anapesti degli *Acarnesi* (646-651). Ancora in continuità con la tradizione giambica, all'elogio la parabasi accosta la forma del biasimo, in una struttura non di rado antitetica. In ambito letterario, sin dalla parabasi dei *Cavalieri* (488-550), alla lode che Aristofane rivolge a se stesso perché poeta nuovo e originale, si oppone la denigrazione

²³. Imperio 2004, in partic. 14-16.

²⁴. Sifakis 1971, 37-44, Hubbard 1991, 16-40, e Imperio 2004, 22-99.

²⁵. Cfr. Goldhill 1991, 199-200.

dei poeti avversari che rappresentano un'arte comica ormai invecchiata e rozza (in particolare Cratino e Cratete)²⁶. Così, nelle *Nuvole*, alla dicotomia tra raffinatezza e volgarità sono associati gli spettatori (521-548): nel segno della *καινότης* e della *δεξιότης*, con le *Nuvole prime* del 423 Aristofane si era rivolto agli spettatori *δεξιοί*, ma fu costretto alla ritirata da *ἄνδρες φορτικοί* che ne decretarono la sconfitta immeritata, con ogni probabilità Cratino e Amipsia che con la *Damigiana* e il *Conno* avevano battuto Aristofane nell'agone. L'autoelogio del coro, in particolare negli *Uccelli* e nelle *Tesmoforiazuse*, si sviluppa in armonia con il tema che innerba la trama della commedia. Secondo Sifakis²⁷, le parabasi di *Uccelli* e *Tesmoforiazuse* sono prova del fatto che Aristofane intendesse rivisitare la forma tradizionale sostituendo l'apologia del poeta, che di norma era offerta dagli anapesti della sezione astrofica, con l'apologia del coro, anticipata rispetto alla sizigia epirrematica, sua sede naturale²⁸. Con ogni probabilità, però, a determinare la natura personale o meno della parabasi sono ragioni legate alla drammaturgia delle singole commedie: ad esempio, nella fase che dagli *Acarnesi* giunge alla *Pace*, inducono Aristofane all'apologia di se stesso esigenze contingenti legate all'impegno civile, come l'azione giudiziaria intentata da Cleone nel 426 e la morte improvvisa di Cleone nel 422, o alla sua carriera teatrale, come l'esordio alla regia nel 424 o la bruciante sconfitta delle *Nuvole* nel 423²⁹.

L'aspetto scommatico della parabasi non sembra da ricondurre in modo esclusivo alla pur ovvia parentela con la tradizione giambografica³⁰, come mostra la rappresentazione di Cleone-Tifone nelle *Vespe* (1029-1035) che, pur in pieno registro giambico, riecheggia elementi dell'*epos* di Esiodo e della poesia corale tardo-arcaica³¹. Allo stesso modo, le epiclesi delle Muse e di altre divinità che di norma sono presenti nelle sizigie epirrematiche richiamano forme e motivi degli *ὑμνοὶ κλητικοί* della lirica corale o delle parti liriche della tragedia³².

[M. R.]

²⁶. Per la competizione con gli altri poeti come perno della poetica comica cfr. ora Biles 2011, 12-55.

²⁷. Sifakis 1971, 66 s..

²⁸. Ma cfr. in merito le obiezioni di Mastromarco 1987.

²⁹. Cfr. Imperio 2004, 72.

³⁰. Cfr. Rosen 1988, 21.

³¹. Cfr. Mastromarco 1989 e Zanetto 2001, 68-71.

³². Cfr. Fraenkel 1962, 191-215.

La parabasi nell'erudizione

L'erudizione antica ha posto l'accento su diversi aspetti della parabasi: in particolare modo, l'attenzione della tradizione esegetica si è concentrata sulla partizione della parabasi, sulla struttura metrica delle sue singole parti, sui segni diacritici atti a evidenziarle, sui movimenti del Coro al momento della *performance* e, infine, sul valore di questo momento scenico. Per quanto concerne la struttura della parabasi³³, essa, per essere definita 'perfetta' (τέλεια, cfr. *schol. vet. Ar. Nu.* 510a, *rec.* 518c, *vet. Pax* 729a), come nel caso dei *Cavalieri* e delle *Vespe*, deve constare di 7 parti (cfr., in particolare, Heph. 72,17-73,10). Dapprima, vi è il *kommation* (ossia «piccola parte»), spesso in metri lirici, che segna l'inizio della parabasi: di sovente, l'uscita dalla scena degli attori è indicata tramite il saluto ἴθι χαίρων (cfr. *Ar. Eq.* 498, *Nu.* 510, *V.* 1009, *Pax* 729); seguono gli anapesti, detti anche – con omonimia rispetto alla partizione della commedia – parabasi, generalmente in tetrametri anapestici; viene poi il *makron*, solitamente in dimetri anapestici, detto così perché, almeno secondo Efestione, tale sezione appare più lunga di quanto effettivamente sia, poiché è pronunciata apparentemente ἀπνευστί, ovvero senza che il Coro prenda fiato. Queste tre parti della parabasi sono dette τὰ ἀπολελυμένα, «sezioni sciolte» (ο ἀπλᾶ «semplici», cfr., ad esempio, *schol. vet. Ar. Nu.* 510a), ossia senza corresponsione strofica: le parti che seguono, invece, sono in corresponsione e vengono chiamate complessivamente *szygia epirrematika* (cfr., ad esempio, *schol. vet. Ar. Nu.* 563a), che consta di un *melos* (secondo Efestione, solitamente di 16 versi), seguito da un epirrema in tetrametri trocaici, e dalla relativa antistrofe, seguita da un antepirrema (cfr. Martinelli 1997, 33 s.). Questa struttura si ritrova anche nella cosiddetta parabasi seconda, δευτέρα, o finale, τέλευταία (cfr., rispettivamente, *schol. Ar. Av. vet.* 1058 e *Nu. vet.* 554a), che presenta analogie formali e contenutistiche con le prime parabasi³⁴.

Tale struttura parabatrica, comunque, scompare con la fine della commedia antica, tanto che le superstite commedie di Aristofane ascrivibili al IV secolo, *Ecclesiazuse* e *Pluto*, non presentano più questa sezione³⁵. Uno scolio *recetius* al v. 626 del *Pluto* è indicativo a

³³. Cfr. Hubbard 1991, 17-23 e Imperio 2004, 3-11.

³⁴. Cfr. Totaro 2000, 3-25.

³⁵. Cfr. Imperio 2004, 19 s.

questo proposito: esso nota, in effetti, come, dopo tale verso, debba esservi la sottoscrizione *χοροῦ*, cioè «parte del Coro», atta a indicare che coreuti debbano disporsi in mezzo all'orchestra, per dare il tempo a Cremilo e Blesidemo di portare Pluto da Asclepio per fargli riacquisire la vista. Lo scolio sottolinea che ciò non è affatto illogico, ma che è perfettamente conforme all'uso della commedia nuova, nella quale la parabasi è scomparsa.

La struttura della parabasi sembra ricalcare le modalità di esecuzione di questa parte della commedia antica: ogni sezione della parabasi, infatti, corrisponderebbe a una delle sette evoluzioni che il Coro compierebbe nel corso di questo momento scenico, rivolgendosi una volta verso gli spettatori che si trovano a sinistra della cavea, una volta a destra (*ὁ χορός ἐπτάκις στρεφόμενος πρὸς ἀμφοτέρα τὰ μέρη τοῦ δήμου ἑώρα*, cfr. Tz. *Proll.Com.* 1,127-28). In sostanza, secondo Tzetzes (*ibid.* 119-139), il Coro comico, dopo essere entrato nell'orchestra e aver dialogato con gli attori, rivolgerebbe lo sguardo verso la scena. Altre fonti offrono un quadro più particolareggiato e preciso: il Coro cambierebbe posizione rispetto a quella assunta a partire dalla sua entrata in scena, andandosi a posizionarsi durante la parabasi al centro dell'orchestra. Secondo Efestione (72,11-16), in effetti, i coreuti avanzerebbero (*παραβαίνω*, donde *παράβασις*), stando in piedi gli uni di fronte agli altri. Gli scoli ad Aristofane (cfr. *schol. Ar.Eq. vet.* 508b, *Nu. vet.* 510a, *rec.* 510c, 518b, *Pax vet.* 734b, *Suda π* 282), del resto, spiegano che i coreuti sono soliti procedere verso il centro dell'orchestra, schierandosi in file e disponendosi in formazione quadrata e, fatto ciò, rivolgerebbero lo sguardo verso l'orchestra: questa notazione contrasta con Tzetzes, secondo cui, come si è visto, i coreuti guarderebbero la scena durante la parabasi. Ciò che è essenziale, comunque, è che, durante il suo spostamento verso il centro dell'orchestra, il Coro non pare guardare gli spettatori: data la formazione quadrata e il fatto che i coreuti sono gli uni di fronte agli altri, è forse presumibile che essi guardino il centro dell'orchestra. In fine, i coreuti rivolgerebbero lo sguardo al pubblico e pronuncerebbero la parabasi (Heph. *ibid.*, *Suda ibid.*, Tzetzes, *ibid.* 121), facendo le evoluzioni di cui sopra. Conclusa la parabasi, sembra che il Coro si volga e torni nella posizione precedente.

Se gli scoli danno un quadro più o meno esaustivo riguardo agli aspetti coreografici della parabasi, non offrono elementi così certi sull'aspetto musicale e più segnatamente per-formativo³⁶: ad ogni modo, non è privo di interesse come lo scolio *vetus Ar. Av.* 682b, che

³⁶ Su questo, cfr. Hubbard 1991, 17-23.

si occupa del valore del verbo κρούειν, «percuotere, far vibrare» (usato propriamente per κίθαρα), indichi che la parabasi fosse solitamente accompagnata dall' αὐλός.

Per quanto riguarda la funzione della parabasi, negli scoli (*vet. Ar. Eq.* 508b, *vet. Pax* 734b, *vet. Ra.* 686) e nella *Suda* (π 282 A.) si evidenzia innanzi tutto come essa rappresenti una sospensione della finzione scenica: qui il poeta, per mezzo del Coro³⁷, offre consigli agli spettatori o, a volte, si rivolge ai giudici perché gli diano la vittoria nell'agone teatrale (cfr. *schol. vet. Ar. Av.* 682). È questa, oltretutto, la sede per una satira graffiante: lo scolio *vetus* 1274a ai *Cavalieri*, in effetti, afferma che il λοιδορεῖν, l' «ingiuriare», sia una parte della parabasi, in questo caso la seconda parabasi della commedia in questione, che attacca Arifrade, definito dal Coro πονηρός, «depravato».

Negli scoli restano tracce dei successi e degli insuccessi che le commedie di Aristofane hanno avuto, con interessanti notazioni sulle parabasi. Della parabasi delle *Rane*, infatti, l'*Argomento* 1,29 s. ricorda come essa fu talmente apprezzata dal pubblico che fu rappresentata una seconda volta, come attesta Dicearco (fr. 84 Wehrli); di minore successo furono le *Nuvole*, di cui Aristofane approntò una seconda versione (cfr. l'*Argomento* 2,1 s.): lo scolio *vetus* 520, a tal proposito, nota come la parabasi delle *Prime Nuvole* fosse diversa da quella delle *Seconde Nuvole*.

Gli scoli ad Aristofane, infine, pongono una notevole attenzione alle questioni editoriali connesse con la *mise en page* della parabasi, in particolare ai σημεῖα, «segni», da apporre sul testo. Al riguardo, fornisce una ottima *summa* Efestione (75,19-76,2): per quanto concerne le prime tre sezioni della parabasi – quelle prive di corresponsione metrica, ossia il *kommation*, la parabasi (*i.e.* gli anapesti) e il *makron* (*i.e.* lo pñigos) – si pone in correlazione di ciascuna una *paragraphos* (corrispondente al seguente segno: _). Tale indicazione, comunque, è apposta anche al *melos* e all'epirrema, qualora non vi sia nulla in corresponsione, ovvero nel caso in cui manchi nella parabasi l'antistrofe e/o l'epirrema. Nel caso in cui vi sia la responsione, in corrispondenza dell'epirrema si pone una *diplè* che piega verso l'interno (>), mentre è apposta all'antepirrema una *diplè* che piega verso l'esterno (<).

[s. c.]

³⁷ Gli scoli, in alcuni casi, sembrano ritenere che sia il poeta in persona a parlare, cfr. *schol. rec. Ar. Nu.* 518ac.

La Parabasi nelle traduzioni e nelle messinscena contemporanee

La messinscena del Coro è, a tutti gli effetti, una delle più vive e discusse difficoltà del teatro antico sulla scena contemporanea³⁸. Sfida irrinunciabile per chiunque voglia cimentarsi nella riscrittura o nella messa in scena di un classico, è però un banco un banco di prova particolarmente arduo per i registi della commedia aristofanea.

Le possibilità performative, indagate in relazione alla funzione del coro comico nel contesto originale, sono già state ampiamente trattate (Treu 2018); ci si concentrerà in questa sede soprattutto sulle soluzioni adottate per la Parabasi in due recenti allestimenti italiani che hanno mostrato innovative soluzioni drammaturgiche.

Parabasi della Festa delle Donne nella messa in scena del Teatro della Tosse (2001)

Nel 2001 Tonino Conte viene chiamato dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico a mettere in scena *La festa delle donne* a Siracusa. Per l'occasione Sanguineti ripropone la sua traduzione di più di vent'anni prima, senza apportare alcuna modifica. Lo spettacolo debutta al Teatro Greco di Siracusa, all'interno del XXXVII ciclo di Spettacoli Classici, il 7 giugno 2001, ancora una volta con la regia di Tonino Conte, le scene e i costumi di Emanuele Luzzati, le musiche di Andrea Ceccon.³⁹

Il Teatro della Tosse resta fedele al testo di Sanguineti in maniera quasi filologica fino alla parabasi (o "passerella delle donne" come è genialmente definita da Sanguineti) da quel momento in poi è operata dalla compagnia un'ampia operazione di riscrittura, di tagli e di spostamenti all'interno della partitura drammaturgica.

La prima sezione dunque presenta poche differenze tra il testo tradotto e la realizzazione scenica: in alcuni casi si tratta di programmatiche semplificazioni di strutture sintat-

³⁸. Per un inquadramento generale del problema, con una particolare attenzione al contesto italiano, cf. Del Corno 1989, Treu 2006.

³⁹. Per le osservazioni sul rapporto tra regia e traduzione, analizzeremo questa versione. Mi è stato possibile visionare la videoregistrazione INDA, *La festa delle donne*, regia di Tonino Conte, Teatro Greco di Siracusa, XXXVII ciclo di Spettacoli Classici, 7 giugno 2001 per gentile concessione dell'Archivio Storico della Fondazione INDA, nella persona della dott.ssa Elena Servito.

tiche complesse o piccoli tagli; in altri gli interventi hanno funzione epesegetica, rendendo accessibile un riferimento comico al maggior numero possibile di spettatori⁴⁰.

La parabasi del coro è messa in scena con dieci donne schierate, in fila, che si alternano nel prendere la parola e difendono la propria causa. Il testo recitato a Siracusa ripercorre gli stessi argomenti trattati nella parabasi aristofanea, ma si trova a reinterpretarli in una chiave più contemporanea, grazie anche all'abile lavoro delle "Voci Atroci" di Andrea Ceccon, un coro che canta senza mai un accompagnamento strumentale e a cui è negata ogni possibilità di movimento coreografico. Così vengono eliminati tutti i riferimenti a personaggi dell'attualità ateniese e si lascia spazio all'animo più femminista e di rivendicazione dei propri diritti da parte delle donne, messaggio indirizzato a tutta la comunità di uomini spettatori

La parabasi dei Cavalieri nella messa in scena di Giampiero Solari (Siracusa 2018)

Nell'allestimento dei Cavalieri diretto da Giampiero Solari, l'adattamento drammaturgico interviene con particolare decisione proprio nella Parabasi. Solari ha deciso di smembrare la parabasi e dividerla in due parti:

un blocco composto dalla seconda parte del *kommation* (vv. 503-506), contenente l'apostrofe al pubblico, e dagli anapesti (vv. 507-546) è stato spostato alla fine dell'intera commedia e ripensato in forma di epilogo, recitato non più dal coro ma da Demo;

la prima parte del *kommation* (vv. 498-502), ovvero il congedo rivolto al Salsicciaio, e la sezione strofica (vv. 547-610) restano nella posizione voluta da Aristofane, pronunciati dal coro.

Nella sua operazione di divisione, Solari non agisce senza una logica: infatti il taglio viene effettuato laddove nella parabasi originale si avverte un cambio forte, sia metrico che contenutistico. Gli anapesti, considerati dalla tradizione "la parabasi vera e propria" (Imperio 2004, 4-11), sono il momento in cui il coro avanza verso gli spettatori (*πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι*, *Cavalieri* v. 508), lascia cadere la maschera e sospende il tempo dell'azione drammatica, per dar voce a un dibattito su temi di scottante attualità. Questo è il momento in cui

⁴⁰. Cfr. esempi sotto relativi a Clistene e ad Alcestei.

il teatro esplicita il suo ruolo politico e sociale e il coro, smascherandosi, sta sulla scena in qualità della sua funzione di rappresentante della collettività (Dover 1993, 177-78). Nella sizigia epirrematica il tono si eleva, il metro diviene lirico, e il coro torna nel ruolo assegnatogli dallo spettacolo (non senza una certa ambiguità, cfr. Treu 1993 p. 11-13), rivolgendo un inno a Poseidone (ode, vv. 551-564) e ad Atena (antode vv. 581-594) ed elogiando i propri antenati e cavalli (epirrema e antepirrema vv. 565-580; vv. 595-610). Non mancano riferimenti all'attualità ben inseriti nel tessuto lirico della lode, ma sicuramente sono meno diretti rispetto agli anapesti. In Aristofane il passaggio tra l'una e l'altra sezione non risulta tuttavia meccanico e forzato, e l'intera parabasi era coerente in ogni sua parte e anche in relazione alla trama, per le tematiche sollevate: la critica al populismo, la nostalgia per un passato glorioso, l'attacco alla volubilità di giudizio degli ateniesi, i danni del pressapochismo di chi si mette al comando privo di un corretto tirocinio di mestiere (cfr. Imperio 2004, 170-173).

Tutto ciò non toglie che davanti alla parabasi il drammaturgo debba affrontare due grandi problemi:

— la discontinuità che crea rispetto al racconto principale risulta estranea alle modalità di fruizione teatrale del pubblico contemporaneo. Chiedere al pubblico di oggi, disabituato a queste pratiche e a questa tipologia di commedia (soppiantata dal realismo della commedia borghese) di entrare e uscire dalla trama a metà della storia, rischierebbe un calo dell'attenzione che comporterebbe poi la banalizzazione dei contenuti. Insomma, la parabasi diventerebbe una sorta di intermezzo a uso di intervallo ristoratore.

— l'urgenza del contingente è venuta meno. Su questo punto si giocano le strategie di adattamento drammaturgico, tra archeologia e attualizzazione (cfr. Treu 2005).

Per risolvere ambo i punti Solari effettua tagli e spostamenti, non senza dare una sua interpretazione. Da un lato, la decisione di spostare solo il blocco degli anapesti alla fine sta a significare che considerava solo questo il momento di sospensione dell'azione. La sezione lirica viene mantenuta all'interno della trama come a dire che in quel passaggio il coro tornava ad essere solo personaggio, rimettendo la maschera (che infatti non leva a questo punto della messa in scena). Per non lasciare fili scoperti a causa di questo taglio, vengono eliminati tutti i riferimenti all'attualità, riducendo la sizigia ad un inno corale alle due divinità e al valore

degli antenati, che perfettamente si sposa con la maschera dei Cavalieri quali rappresentanti della classe ricca e moderata, legata alle tradizioni.

Dall'altro, gli anapesti, in origine pronunciati dal corifeo, vengono ripensati come monologo finale di Demo, che in questo modo assume finalmente in ruolo di protagonista, padrone della scena teatrale e quindi politica. La sperimentazione di Solari trova in questo il punto di maggior forza: assorbendo al meglio la lezione di Aristofane usa gli strumenti offerti dal teatro per veicolare il messaggio poetico e sociale di cui l'intera commedia si vuol far portatrice. Demo è la controfigura del popolo democratico, che nella realtà dovrebbe essere il protagonista della scena pubblica e nella metafora teatrale dovrebbe essere il protagonista della vicenda. Eppure, non solo è in balia di servi-demagoghi che gli rubano la scena, ma è l'ultimo a calcare il palcoscenico. La sua trasformazione nello spettacolo di Solari non è più il ringiovanimento per bollitura (v. 1321), ma la conquista del ruolo di protagonista, che gli spettava sin dall'inizio. Sarà Demo a prendere gli applausi finali, dopo aver concluso l'ultimo comizio: e se Demo altri non è che il popolo allora, calato il sipario, il popolo applaude se stesso in una ritrovata identificazione con la metafora di Aristofane, in grado di gettare luci e ombre sul comportamento non solo del personaggio, ma anche di coloro che da quella maschera teatrale sono rappresentati.

Per quanto riguarda il contenuto, Solari sceglie di concentrarsi sul discorso in difesa dell'arte comica, ripreso dalla voce di Aristofane e riportato ad una polifonia nella quale sembra di udire le voci di tutti i professionisti del teatro, fino a Solari stesso. È una difesa elevata alla seconda, questa pronunciata alla fine dei *Cavalieri* di Siracusa: l'arte della commedia è la più difficile di tutte, sia ai tempi di Aristofane che a quelli di Solari, perché chi fa commedia è più esposto alle critiche e querele dei potenti, essendo il potere uno dei principali capri espiatori della *vis* comica («Gentile pubblico, se siete qui vuol dire che, a modo vostro, gradite assaggiare il teatro in tutte le sue forme. Anche, come in questo caso, il teatro comico, arte esile, facilmente esposta a giudizi affrettati lasciati trascinare dal vento.», *Cavalieri*, Siracusa 2018). Ma dal punto di vista del regista contemporaneo ad essere ancora più difficile è l'arte di mettere in scena la commedia antica, ovvero di ridarle voce in modo da un lato fedele, dall'altro comprensibile: «Il nostro commediografo, considerato da molti il più antico dei commediografi, non ha mai voluto imporci i modi per esprimere la sua com-

media, ben sapendo che noi non saremmo stati in grado di interpretare il suo pensiero e la sua poesia senza la libertà con cui l'abbiamo recitata oggi» (*Cavalieri*, Siracusa 2018). Viene così recuperata la funzione apologetica di questa parabasi, così come lo era nei Cavalieri del 424 a. C., quando Aristofane rende conto del suo ritardo nella direzione dell'allestimento. Il tirocinio di mestiere, che Aristofane dichiarava necessario con la metafora della nave, ritorna eternamente valido: bisogna fare esperienza, prima di accostarsi alle grandi regie. E Solari, tramite Aristofane, fa pubblica ammenda, poiché mai prima d'ora si era accostato al teatro antico; ma ora, fatto savio di esperienza nelle più varie regie, «ben consapevole della realtà teatrale del suo tempo, il nostro drammaturgo comico ha deciso di aspettare, studiare e osservare l'indole del pubblico, che è mutevole come le stagioni.» (*Cavalieri*, Siracusa 2018).

L'intento di Solari va però oltre, ed è quello di porsi nel solco della tradizione, di additare Aristofane come maestro e farsi non solo portavoce delle sue istanze teatrale, ma anche continuatore: «Per tutte queste ragioni, proprio perché non è sbarcato sulla scena in maniera avventata, ma si è fatto avanti con cautela tra i flutti della sorte, ci ha lasciato una testimonianza concreta e aperta, che ci ha permesso di continuare il suo lavoro e rappresentarlo davanti a voi con il massimo rispetto e la massima libertà.» (*Cavalieri*, Siracusa 2018).

Infine, se è vero che in questa parabasi, come spiegato sopra, Aristofane in realtà continuava l'attacco alla democrazia populista, sovrapponendo l'ambito teatrale a quello politico, questo rimane in sottotraccia nella riscrittura di Solari. Risulta infatti essere più importante e ben condotto il tema metateatrale rispetto a quello politico ed è il modo in cui il regista tenta di svincolarsi dal problema di rendere sulla scena contemporanea i riferimenti all'attualità ateniese. La resa drammaturgica a questo proposito non è né interessante né innovativa: ad un primo tentativo di riscrittura, che, eliminando il riferimento a Cleone-Tifone, generalizza l'odio comune verso i potenti con la didascalica affermazione «la sua metafora si avvicina molto alla nostra realtà», non segue una linea coerente, per cui la parabola dei comici caduti in disgrazia rimane quella dei tre comici citati da Aristofane, che però ormai nessuno conosce più.

[M.G.]

Bibliografia

- Austin, C. & Olson, S.D. (2004) *Aristophanes. Thesmophoriazusaë*, Oxford: Oxford University Press.
- Bain, D. (1975) *Audience Address in Greek Tragedy*, CQ 25 (1), 13–25.
- Bakola, E. (2010) *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- Bierl, A. (2001) *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig: Saur.
- Biles, Z.P. (2011) *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Conti Bizzarro, F. (1999), *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*, Napoli 1999.
- Gelzer, T. (1960) *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie*, München.
- Hubbard, T.K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca: Cornell University Press.
- Fraenkel, E. (1962) *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Imperio, O. (2004) *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari: Adriatica.
- Martinelli, M.C. (1997²) *Gli strumenti del poeta*, Bologna: Cappelli.
- Mastromarco, G. (1987) *La parabasi aristofanea tra realtà e poesia*, Dioniso (57), 75-93.
- Mastromarco, G. (1989) *L'eroe e il mostro (Aristofane, Vespe 1029-1044)*, RFIC (117), 410-423.

- Pellegrino, M. (2015) *Aristofane. Frammenti*, Lecce: Pensa Multimedia.
- Rosen, R.M. (1988) *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta: Scholars Press.
- Sifakis, G.M. (1971) *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London: The Athlone Press.
- Totaro, P. (1999) *Cratino, Pluti, fr. 171, vv. 13-15 Kassel-Austin*, AFLB 42, 111-117.
- Totaro, P. (2000²) *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart: Metzler.
- Treu, M. (2018) 'Guidaci a passo di danza'... *Cori comici sulla scena*, in S. Bigliuzzi, F. Lupi, G. Ugolini (a cura di), *Συναγωγὴν ἕξασθαι. Studies in Honour of Guido Avezzù*, Verona: Skenè. Studies 1, 859-881.
- Zanetto, G. (2001) *Iambic Patterns in Aristophanic Comedy*, in Cavarzere, A., Aloni, A. & Barchiesi, A. (edd.) *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Lanham-Boulder-New York-Oxford: Rowman & Littlefield, 65-76.
- Zielinski, T. (1885) *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, Leipzig: Teubner.