

LESSICO DEL COMICO

II

2019-2020



LESSICO DEL COMICO

II

2019-2020



COMITATO EDITORIALE

Stefano Caciagli (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Dino De Sanctis (Università della Tuscia)

Maddalena Giovannelli (Università della Svizzera Italiana)

Mario Regali (Università degli Studi di Napoli Federico II)

COMITATO SCIENTIFICO

Camillo Neri (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Pietro Totaro (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Mauro Tulli (Università di Pisa)

Giuseppe Zanetto (Università degli Studi di Milano)

CURA REDAZIONALE

Stefano Caciagli

Camilla Lietti

ISBN 9791220027496

ISBN – A 10.979.12200/27496

ISSN 2532-6805

<https://lessicodelcomico.wordpress.com>

<http://riviste.unimi.it/index.php/lessicodelcomico/>

Lessico del Comico adopts a policy of blind and anonymous peer review.

Progetto FIR 2013 (RBF13BS1Y) “Lessico Digitale della Commedia Greca: testo, scena, ricezione”

INDICE

- 7
Apuntes para una teoría del insulto
di Lucía Rodríguez-Noriega Guillén
- 17
Poetica e retorica del 'nuovo' (καινός)
di Andrea Capra, Marina Cavalli
- 39
Ceci, orzo e mentuccia: gli organi sessuali nella commedia
greca
*di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Maddalena
Giovannelli, Mario Regali*
- 55
Degradazione e desiderio: la maschera della Vecchia sulla
scena greca
*di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Maddalena
Giovannelli, Mario Regali*
- 95
Il gallo dalla commedia al discorso filosofico e aneddótico:
limiti e potenzialità di una figura comica
di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Mario Regali
- 115
Togliersi la maschera: politica e poetica delle parabasi
comiche
di Stefano Caciagli, Maddalena Giovannelli, Mario Regali

Apuntes para una teoría del insulto

di Lucía Rodríguez-Noriega Guillén

Definición

De acuerdo con la moderna pragmática lingüística, el insulto es un tipo de acto de habla descortés y, como tal, supone una violación intencionada de las reglas de cooperación (Grice 1975) y de la máxima de cortesía (Leech 1983) por las que se rige la comunicación humana. Se trata de un fenómeno complejo y variable, en cuya producción y recepción no solo intervienen aspectos lingüísticos (incluyendo los pragmáticos), sino también factores sociales y cognitivos¹. Ningún vocablo o expresión constituye de por sí un insulto, sino que se convierte en tal únicamente al ser empleado con una finalidad determinada y en un contexto cultural y comunicativo dados. En concreto, la intención del hablante al recurrir al insulto es siempre hostil: la de descalificar a alguien o algo como medio de agresión o defensa².

Aspectos históricos, sociales y culturales

Por lo general, las lenguas disponen sincrónicamente de un buen número de insultos codificados, convencionales, que se aprenden como el resto del lenguaje y manifiestan una alta frecuencia de empleo (tal sucede, por ejemplo, con expresiones castellanas como *imbécil*, *cabrón*, *hijo de puta*, etc., o las italianas *cretino*, *bastardo*, *figlio di puttana*, etc.). Históricamente, no obstante, el insulto está sujeto a un continuo ciclo de creación, sustitución, fijación y desaparición. Así, constantemente aparecen insultos nuevos³, que pueden quedar limitados a un único uso o alcanzar un mayor o menor nivel de difusión hasta llegar incluso a fijarse en la lengua, mientras que otros caen en desuso. En contextos burlescos o humorísticos es frecuente, por ejemplo, la aparición de insultos novedosos y más o menos imaginativos, que puede contribuir a la comicidad del discurso.

Puesto que el insulto implica siempre una predicación cualitativa negativa⁴, suele estar vinculado sobre todo a sustantivos y adjetivos calificativos susceptibles de hacer referencia a dominios socialmente indeseados, censurados o estigmatizados. A su vez, lo que cada comunidad lingüística considera rechazable o reprochable depende de las convenciones

¹ Sobre estos últimos v., por ejemplo, Sperber y Wilson 1986.

² Sobre el tema en general, v., por ejemplo, Colín Rodea 2003 y Díaz López 2012, ambos con bibliografía.

· Se habla entonces de insultos no codificados, cfr. Colín Rodea 2003, 160-63.

· Cfr. Colín Rodea 2003, 10, 114, 136ss.

sociales contemporáneas, en las que son educados los hablantes. Por ello, el campo semántico o referencial de los insultos como unidades léxicas varía dependiendo de los valores propios de cada grupo de hablantes, de acuerdo con una experiencia siempre cambiante en el tiempo. Al depender en buena parte de factores externos y condicionados socialmente, una de las características del insulto es su relatividad, como sucede con todas las expresiones ofensivas en general⁵.

Léxico marcado y léxico no marcado en el insulto

De acuerdo con lo que acabamos de decir, parte de los términos empleados en el insulto resultan marcados por pertenecer a ámbitos considerados culturalmente como interdichos, como pueden ser lo sexual, lo escatológico, lo religioso o lo indecoroso (así sucede con términos españoles como *maricón*, *gilipollas*, *meapilas*, *cabrón*, etc. o los italianos *finocchio*, *testa di cazzo*, *baciapile*, *bastardo*, etc.), pero ello no es necesariamente así en todos los casos. Al contrario, con mucha frecuencia en el insulto se recurre a léxico no marcado en absoluto como grosero, obsceno o vulgar (piénsese en el uso como insulto de expresiones españolas como *imbécil*, *gusano*, *pedazo de animal*, o italiano *cretino*, *verme*, *bestione*, etc.). De hecho, dicho en el contexto y con la intención y el tono adecuados, casi cualquier sustantivo o adjetivo calificativo es capaz de producir en el interlocutor un efecto cognitivo de descalificación, y de ser, en consecuencia, usado como insulto⁶. Y, al contrario, no toda palabra que posea rasgos soeces o peyorativos o remita a ámbitos considerados ofensivos tiene por qué ser usada sincrónicamente como insulto en una lengua. El propio grado de descortesía que puede expresar cada insulto varía dependiendo también de factores convencionales, culturales, y contextuales. Hay que tener en cuenta, de hecho, que la fuerza ofensiva del insulto y su capacidad de atentar contra la imagen de su destinatario (o *face*, definida por Goffmann 1967 como la impresión favorable que el hablante quiere causar en los demás para obtener su aprobación y mantener su prestigio social) parece que depende mucho más de las variables

- Cfr. Uría Varela 1997, 8.
- Cfr. Luque Durán y Manjón Pozas 1996.

pragmáticas y contextuales que de su codificación de un modo más o menos disfemístico, o del posible tabú que pueda romper⁷.

Semántica del insulto

En sincronía, junto a insultos que aluden a lo que denota la propia palabra o expresión, haciendo referencia directa a alguna característica negativa de su destinatario o blanco (cfr. el uso como insulto en español de expresiones como *imbécil*, *corrupto*, *racista*, o en italiano *cretino*, *corrotto*, *razzista*), hay también muchos otros que ya no responden a su significado literal ni remiten a un estado de cosas real, aunque puedan conservar connotaciones vulgares o soeces⁸. En efecto, es frecuente que, como consecuencia de distintos procesos, en especial de cambios semánticos por extensión o asociación de significados mediante el uso de la metonimia y la metáfora, el significado transmitido por un término cuando es usado como insulto esté ya muy alejado de su sentido original, etimológico, pudiendo incluso presentar un nivel de abstracción muy alto. Por ejemplo, muchas veces se observa en las lenguas que términos y expresiones que etimológicamente remiten al ámbito sexual (y por ello están marcados como groseros y son objeto de tabú) se emplean como insulto en contextos en los que la conducta o actitud que ha actuado como detonante del insulto nada tiene que ver con lo sexual o escatológico (así sucede contemporáneamente en español cuando se usan insultos como *hijo de puta* o *gilipollas*, o en italiano con *figlio di puttana* o *testa di cazzo*). Tampoco suelen responder ya a su significado literal aquellos insultos que implican la identificación o comparación con animales o elementos naturales que culturalmente han pasado a ser símbolos de comportamientos o características censurables (cfr. expresiones usadas como insulto en el español actual tales como *gallina*, *gusano*, *pedazo de alcornoque*, *cabrón* – este último marcado como grosero –, o en italiano *gallina*, *verme*, *bestia*, *porco*). Tanto es así que muchos de los insultos codificados están en realidad prácticamente desprovistos de significado denotativo, y su fuerza ofensiva reside sobre todo en la falta de respeto y la voluntad de descalificar o rebajar al otro que ponen de manifiesto, es decir, en

· Cfr. Crespo Fernández 2007, 159.

· Cfr. al respecto Díaz Pérez 2012, 196 ss.

cómo (incluyendo por qué y para qué) son usados⁹. En el caso de estar codificado, un insulto dado puede emplearse en un espectro variado de situaciones (sobre todo si ha perdido ya su significado etimológico), o bien mostrar un mayor grado de especialización en su uso.

De acuerdo con todo lo que acabamos de decir, con frecuencia el análisis semántico no permite por sí solo acceder al significado del insulto. Además de la etimología del término o expresión insultante es preciso conocer su relación con el mundo que designa y con los participantes en el acto comunicativo en el que se emplea, siempre teniendo en cuenta el contexto cultural y situacional. Por eso mismo, en el insulto, más allá del sentido literal o referencial, debe estudiarse el significado intencional que adquiere, dependiendo de lo que motive su empleo en cada contexto.

Aspectos sintácticos

Desde un punto de vista sintáctico, la estructura más simple que puede presentar el insulto es la de un sintagma nominal o adjetival (que puede constar de un único elemento o estar formado por un núcleo con sus adyacentes) con función apelativa, esto es, directamente dirigida al interlocutor del discurso (como cuando en castellano se le dice a alguien ¡gilipollas! o ¡pedazo de animal!, o en italiano *testa di cazzo! bestia!*), que suele por ello ser expresado en caso vocativo en las lenguas que, como el griego antiguo, disponen del mismo. Pero muchas veces se manifiesta mediante estructuras sintácticas más complejas, que a menudo responden a una fraseología estereotipada, en la que se observa la tendencia a la fijación formal, repitiéndose exactamente la misma expresión, o al menos un esquema sintáctico básico con ciertas variaciones formales. Con mucha frecuencia se trata de oraciones copulativas en las que el sujeto se refiere al destinatario del insulto, y el término descalificativo funciona como predicado nominal (¡eres un X!), de modo que el verbo copulativo refiere la atribución de esa característica o propiedad indeseada al sujeto de la oración.

Insulto directo e insulto in absentia

Aunque el insulto prototípico se manifiesta bajo la forma de una predicación apelativa, es decir, dirigida directamente al interlocutor del discurso, con el verbo (de haberlo)

· Cfr. Burridge 1996.

en segunda persona (como en español ¡imbécil! o ¡eres un imbécil! o, en italiano *cretino! sei un cretino!*), también se admite la existencia de insultos *in absentia*, esto es, dirigidos contra algo o alguien que no está presente en el entorno comunicativo inmediato¹⁰, en cuyo caso el verbo, de haberlo, estará en tercera persona (cfr., la expresión castellana *¡el jefe es un hijo de puta!* o la italiana *il capo è una testa di cazzo!*). No obstante, hay que indicar que este segundo tipo de insulto no siempre resulta fácil de deslindar de un mero acto de habla enunciativo (esto es, destinado a informar sobre un estado de cosas) que comporte una fuerte valoración negativa; por ejemplo, una expresión como *ese hombre es un racista* tanto podría ser un insulto indirecto como una mera afirmación. Lo que caracteriza y distingue al insulto no es únicamente la descalificación o calificación negativa que necesariamente comporta, sino, sobre todo, la intención descortés y hostil del hablante hacia su blanco.

Finalidad del insulto

En la finalidad o intención del insulto se observa toda una gradación, con matices muy variados, dependiendo de la causa que lo desencadene y del contexto situacional (en terminología de Malinowski 1923), tanto si su fin último es el ataque (en cuyo caso puede estar destinado a marcar la jerarquía y estigmatizar, provocar, poner en evidencia, herir, humillar, degradar...) como la defensa (en cuyo caso puede servir para protestar, denunciar, revelarse, burlarse...); de hecho, pueden superponerse varias intenciones a la vez¹¹. No es infrecuente el recurso al insulto como parte de un argumento falaz (*argumentum ad hominem*) que busca prevalecer sobre el adversario no mediante la desactivación racional de sus tesis, sino apelando a las emociones del auditorio; en concreto, el insulto se usa entonces para atacar el prestigio del adversario mediante la referencia a aspectos morales o sexuales, rasgos físicos, etc. susceptibles de degradar su imagen social¹². Por otro lado, los insultos comportan siempre una mayor o menor carga expresiva, y pueden también contribuir al desahogo emocional (función catárquica¹³).

- Cfr. Colín Rodea 2003, 163ss.
- V. al respecto, por ejemplo Colín Rodea, 2003, 46; cfr. también Díaz Pérez 2012, 169ss.
- Cfr. Díaz Pérez 2012, 188ss., con bibliografía.
- Cfr. Díaz Pérez 2012, 269ss.

Factores en la elección del insulto

En la elección del insulto por parte del hablante intervienen por un lado factores personales y sociales, tales como el sexo, la edad, la clase social, el nivel de educación, las ideas políticas, morales o religiosas, o el propio escrúpulo. Pero también otros contextuales o situacionales, como el detonante que lo motive, la finalidad que se persiga con él, quién sea su destinatario y la relación que haya entre hablante y oyente (en especial su conocimiento mutuo, lo que piensan el uno del otro, lo que el uno cree que el otro sabe y sus relaciones de jerarquía, poder o influencia mutua). También puede influir en el emisor la posible presencia en el entorno inmediato de otras personas, espectadores o testigos, que pueden hacerle tener en cuenta ciertos factores de decencia o delicadeza. Ello es así porque los hablantes son conscientes de que al insultar no están preservando su propia imagen ante los demás, y de que, especialmente si el insulto es directo y grosero, puede descalificarlos a ellos mismos en mayor medida que a su destinatario¹⁴; por eso también a veces tras el insulto el interlocutor añade actos de habla reparadores, buscando atenuar la posible ofensa a su propia imagen que sus palabras hayan podido provocar. Un elevado nivel de irritación o enfado pueden llevar, por el contrario, a desactivar cualquier posible filtro de cortesía que ponga freno a la virulencia de la descalificación. Por otro lado, en ocasiones el recurso al insulto soez es fruto de una elección consciente por parte del emisor, que lo hace así con manifiesta voluntad de estilo. Otros factores contextuales importantes son el momento y el espacio en el que tiene lugar el acto comunicativo, los temas que se estén tratando, el canal de comunicación y, naturalmente, el género del discurso y sus convenciones.

Decodificación del insulto; aspectos cognitivos

El insulto cumplirá su función siempre que sea interpretado como tal por el interlocutor, que debe ser capaz de decodificar todos los elementos denotativos y connotativos que el emisor quería transmitir a través de él. Por lo general, el contexto inmediato hostil que rodea el acto comunicativo, la propia entonación y otros componentes no verbales, como los gestos, contribuyen a dotar de sentido al mensaje, y proporcionan la lógica para interpretarlo

· Cfr. Brown y Levinson 1978.

adecuadamente. Además, como venimos diciendo, un porcentaje muy alto de insultos está codificado en la lengua, por lo que los hablantes no suelen tener problemas para captarlos inmediatamente y, de hecho, son capaces de reconocer sus efectos descalificadores antes incluso de comprender el enunciado¹⁵. Los insultos novedosos, no codificados, en especial si incluyen recursos tales como la ironía o la metáfora, exigen un mayor esfuerzo para ser decodificados, pero el destinatario del mensaje será capaz de percibirlos como tales, siempre en el contexto adecuado, si las palabras del emisor son capaces de evocar en él conceptos pertenecientes a dominios socialmente sancionados, censurados o estigmatizados, y de disparar en él los mecanismos cognitivos adecuados.

Mayor dificultad entraña la identificación y comprensión del insulto cuando, como es el caso de quienes estudian el griego antiguo, se carece de la competencia propia de los hablantes nativos y, además, se trabaja sobre textos escritos, a partir de los cuales muchos aspectos del contexto situacional pueden no resultar claros¹⁶. La distancia cultural y temporal contribuye a complicar el proceso, y exige al filólogo recurrir a conocimientos y datos de muy diversa índole para llegar a la correcta decodificación del insulto en toda su complejidad.

El uso del insulto en la comedia griega

Dos son los factores fundamentales que contribuyen a que en la comedia griega antigua encontremos representado todo el espectro posible de insultos que hemos detallado, tanto directos como indirectos, convencionales o novedosos, marcados o no marcados como groseros: la imitación de la lengua cotidiana, de la que el insulto es un componente más, y la libertad de palabra que caracteriza al género, al menos en ciertas épocas¹⁷. Así, por ejemplo, el insulto tanto puede ser empleado por el poeta para contribuir a la caracterización de un personaje o a poner de relieve el clima hostil de una situación, en una imitación de lo que sucede en el habla y la vida reales, como para expresar de un modo nunca exento de humor su propio descontento y su crítica hacia cualquier persona o elemento de la política, la sociedad o la cultura del momento. Al recurrir al insulto, en definitiva, el poeta cómico no solo busca

- Cfr. Díaz Pérez 2012, 130.
- Cfr. al respecto Reyes 1990, 112, o Gutiérrez Ordóñez 2000, 44ss.
- Cfr. al respecto, por ejemplo, Degani 1987.

producir un efecto en el universo de la comedia, sino también en sus destinatarios últimos, los espectadores, que son testigos de lo que dicen los personajes sobre la escena, y en los que el autor busca crear un estado de opinión afín al suyo o ante los que quiere, en cualquier caso, hacer ostensible su modo de pensar.

Referencias bibliográficas

Brown, P. & Levinson, S. (1978 [=1987]) *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Burridge, K. (1996) *Political Correctness. Euphemisms with Attitude*, *English Today* 47 (12/3), 42-43.

Colín Rodea, M. (2003) *El insulto: Estudio pragmático textual y representación lexicográfica*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Tesis doctoral on-line: <http://www.tdx.cat/handle/10803/7493>

Crespo Fernández, E. (2007) *El eufemismo y el difemismo. Procesos de manipulación del tabú en el lenguaje literario inglés*, Alicante: Universidad de Alicante.

Degani, E. (1987) *Insulto ed escrologia in Aristofane*, *Dioniso* 57, 31-47.

Díaz Pérez, J. C. (2012) *Pragmalingüística del difemismo y la descortesía. Los actos de habla hostiles en los medios de comunicación virtual*, Madrid: Universidad Carlos III. Tesis doctoral on-line: <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/15682>

Goffmann, E. (1967) *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Harmondsworth: Penguin.

Grice, H. P. (1975) *Logic and Conversation*, in P. Cole & R. Morgan [edd.], *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, New York: Academic Press, 41-58.

Gutiérrez Ordóñez, S. (2000) *Comentario pragmático de textos literarios*, Madrid: Arco libros.

Leech, G. N. (1983) *Principles of Pragmatics*, London: Longman.

Luque Durán, J. & Manjón Pozas, F. J. (1996) *Léxico, gramática y pragmática del insulto*, en en Luque Durán, J. & Pamiés Bertrán, A. [edd.], *Segundas jornadas sobre el estudio y la enseñanza del Léxico*, Granada: Método ediciones, 49-66.

Malinowski, B. (1923) *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, in C. K. Ogden & I. A. Richards [edd.], *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Cambridge: University of Cambridge, 146-152.

Reyes, G. (1990) *La pragmática lingüística*, Barcelona: Montesinos.

Sperber, D. & Wilson, D. (1986) *Relevance. Communication and Cognition*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Uría Varela, J. (1997) *Tabú y eufemismo en latín*, Amsterdam: M. Hakkert.

Poetica e retorica del ‘nuovo’ (καινός)

di Andrea Capra, Marina Cavalli

La novità del nuovo

L’idea della ‘novità’ del canto e della poesia, come si può immaginare, è presente nella letteratura greca fin dal principio, cioè – in base al corpus conservato – fin da Omero. Non nell’*Iliade*, ma, nell’*Odisea*, proprio nel primo canto, in un passo famoso:

τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ’ ἄνθρωποι,
ἢ τις ἀκουόντεσσι νεωτάτῃ ἀμφιπέληται.

perché quel canto più lodano gli uomini,
che agli uditori suona intorno più nuovo (Hom. *Od.* I 351 s., trad. Calzecchi Onesti).

Il canto qui è ‘nuovo’, ma, come è facile capire, solo nel senso che è nato da poco e riguarda fatti avvenuti da poco¹. È quindi ‘giovane’ e ‘recente’, ma certo non radicalmente diverso da altri canti concepiti in precedenza. Non c’è insomma una novità che implica un cambiamento significativo, uno scarto di paradigma. La cosa è ben comprensibile nel mondo omerico, cui è estranea l’idea stessa di autorialità (neppure termini come ‘poeta’ o ‘poesia’ sono presenti). L’aggettivo νέος, del resto, si presta proprio a questo significato più ‘tradizionalista’: una novità relativa, legata per l’appunto al fluire del tempo e non a un cambiamento radicale.

Il panorama non muta in modo significativo dopo Omero: la grande poesia lirica, se talora si sofferma sulla ‘freschezza’ giovane dei canti, è certo ben preoccupata di inserirli all’interno di una tradizione². Pur con tutti i limiti che oggi riconosciamo all’idea di un

- Cf. e.g. Aloni 1998, i cui “Cenni di estetica della performance” (cf. in particolare pp. 34-35) mostrano assai bene che la novità del canto stia qui nel fatto che il performer racconta cose recenti, che gli altri cantori non raccontano, ma pur sempre dentro il meccanismo veritativo tradizionale.
- Richiami alla novità del canto da Omero a Euripide in Bierl 2004, 4-5: «Vgl. Hom. *Od.* 1.351 f. τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ’ ἄνθρωποι, / ἢ τις αἰόντεσσι νεωτάτῃ ἀμφιπέληται; Hesiod (fr. 357, 2 M.-W.) berichtet, wie er und Homer in Delos Lieder sangen: ἐν νεαροῖς ὕμνοις βράσαντες αἰοιδὴν; Alc. fr. 3 – fr. 1.1 f. Davies [ΟΛ] ὑπιπιάδες περὶ με φρένας / ἱμέρω νέα[ς] αἰοίαις; Alc. fr. 4 – fr. 1.5 f. Davies γαρύματα μαλσακά / νεόχμ’ ἔδειξαν; Alc. fr. 14a Davies Μῶσ’ ἄγε, Μῶσα λίγηα πολυμμελές / αἰὲν αἰοιδὲ μέλος / νεοχμόν ἄρχε παρσένοις αἰείδην; Terp. fr. 6 Loeb (= 4 Gostoli) (*PMG*, p. 363) σοὶ δ’ ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστέρξαντες αἰοιδᾶν / ἐπτατόνων φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους; Pind. *Nem.* 8,20 f. πολλὰ γὰρ πολλὰ ἔλεκεται, νεαρὰ δ’ ἐξευρόντα δόμεν βασάνω / ἐς ἐλεγχοῦ, ἅπας κίνδυνος; Pind. *Ol.* 3,4-6 Μοῖσα δ’ οὕτω ποι παρέστα μοι νεοσιγάλον εὐρόντι τρόπον / Δωρίω φωνᾶν ἐναρμόξαι πεδίλω / ἀγλαόκωμον; Pind. *Ol.* 9,48 f. αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ’ ὕμνων / νεωτέρων; Bacchyl. *Dith.* 19,8-10 ὕφαινε νυν ἐν / ταῖς πολυήρατοις τι καινὸν / ὀλβίαις Ἀθάναις; Eur. *Tro.* 512 f. Μοῦσα, καινῶν ὕμνων / ἄσον σὺν δακρύοις ὦδᾶν ἐπικήθειον».

‘miracolo greco’, gli studiosi si sono spesso interrogati sul paradosso di una società ‘calda’ ma incline a una retorica della conservazione: una società, cioè, che ha prodotto vistosi cambiamenti in un lasso di tempo relativamente breve ma ha molto spesso censurato l’idea stessa di novità³. La rivendicazione aperta ed esplicita di una novità dirompente, del resto, mal si adatta al grado positivo dell’aggettivo νέος, come abbiamo visto, ed è questo il termine che in Omero e in generale nella Grecia arcaica esprime l’idea di novità. Il greco classico impiega però (e perciò) un altro aggettivo per sottolineare la radicalità dell’innovazione. Mi riferisco naturalmente a καινός, un termine che, di recente, è stato a fondo studiato da Armand D’Angour:

In cases where the Greek expression uses *neos* and *kainos* ... we find that a general (if not consistent) distinction can be drawn between the principal connotations of the Greek words. Where what is new is essentially a young or recent variant of something, *neos* is generally found to be the appropriate signifier. In that the word primarily represents ‘young’, whether in terms of natural growth or development in time, it is less apt to suggest a sense of unfamiliarity or unpredictability. Even the adverb *neon*, ‘recently’, refers to the past, albeit what is just past. By contrast, the notion of a quality of novelty or difference that arises from human intention or creation, for instance in objects that are ‘brand-new’ and ideas that appear ‘newfangled’, is more appropriately (though in practice not exclusively) expressed by *kainos*. Novelty of this kind partakes of an aspect of temporality insofar as it implies a deliberate break from the past; but the focus is not on newness in time but on newness in kind (D’Angour 2011, 22-23).

Sulla base di quello che ci resta della letteratura greca, D’Angour ha potuto concludere che l’aggettivo καινός, emerso in greco solo in età classica, si diffonde a partire da contesti ateniesi, con ogni probabilità in riferimento a innovazioni tecniche che favorirono l’imporsi di un nuovo termine, forse di origine non indoeuropea e collegato dappprincipio con la metallurgia⁴.

- Inquadramento del problema e ulteriore bibliografia in D’Angour 2011.
- Come ricorda D’Angour (2011, 80), «Indo-European philology, which standardly derives *kainos* from a lexical root related to *kanyā* (“young woman” in Sanskrit), does not explain the semantic characteristics of *kainos*, namely its tendency to mean “new” rather than “young”, and the fact that, to a greater extent than *neos*, it is used with the ambivalent associations related to novelty rather than youth». D’Angour avanza una nuova proposta, destinata a far discutere, che riconnette il termine all’ambito metallurgico, e in particolare alla radice semitica *qyn*, «which means “to work metal”», anche sulla base del fatto che «a nexus of *qyn*-words related to metalworking extends across the Near East, Hittite Asia Minor, Arabia and Mesopotamia» (81).

Qualunque sia l'etimologia di καινός, è indubbio che l'aggettivo si diffonde improvvisamente ad Atene. Una sinossi quantitativa delle sue occorrenze nei principali autori, ricavabile dallo Irvine *Thesaurus Linguae Graecae*, offre un quadro interessante:

Aristofane 43
 Erodoto 5
 Eschilo 12
 Euripide 75
 Sofocle 11
 Tucidide 8

Significativamente, Erodoto usa il termine solo in riferimento a vicende ateniesi⁵. Per il resto, si vede bene come il termine, in sostanza, 'esplosa' con Euripide e Aristofane, con una frequenza quasi identica nei due poeti. Siamo quindi nella seconda metà del secolo, e il fenomeno riguarda il più innovativo fra i tragediografi e l'unico autore conservato di un genere, la commedia, che della novità sembra aver fatto un programma se non una parola d'ordine. Buona parte delle attestazioni in commedia riguardano, come vedremo, una rivendicazione di originalità, collocandosi in contesti più o meno esplicitamente programmatici di poetica. Il fenomeno non è però esclusivo della commedia, e prima di affrontarlo in dettaglio è bene ricordarne l'occasionale comparsa in due altri generi, il ditirambo e la tragedia.

Un ditirambo di Bacchilide offre quella che è per noi, in ordine di tempo, la prima attestazione letteraria di καινός.

Πάρεστι μυρία κέλευθος
 ἀμβροσίων μελέων,
 ὃς ἂν παρὰ Πιερίδων λά-
 χησι δῶρα Μουσᾶν,
 ἰοβλέφαροί τε κ<όρ>αι 5
 φερεστέφανοι Χάριτες
 βάλωσιν ἀμφὶ τιμᾶν
 ὕμνοισιν· ὕφαινε νυν ἐν
 ταῖς πολυηράτοις τι καινὸν
 ὀλβίαις Ἀθάναις, 10
 εὐαίνετε Κηῖα μέριμνα.

· Hdt. IX 26. Cfr. D'Angour 2011, 104-105.

Un' innumerevole via
 di canti immortali si apre
 dinanzi a colui che ha ricevuto i doni
 delle Muse di Pieria
 e i cui inni sono rivestiti
 di onore dalle fanciulle
 dagli occhi di viole, le Grazie
 portatrici di corone. Intessi ora
 qualcosa di nuovo,
 rinomata fantasia di Ceo,
 per l'amabile e beata Atene (B. Dith. 5,1-11, trad. Giuseppetti).

Questa prima occorrenza è quindi legata a una proclamata innovazione poetica nonché, non meno chiaramente, ad Atene e al mondo delle tecniche, come suggerisce l'immagine tessile. Il ditirambo fu del resto, con ogni probabilità, eseguito nell'agorà di Atene, da dove proviene il frammento di coccio, prodotto intorno al 500 a.C., che conserva la primissima attestazione, graffita, dell'aggettivo, in un contesto in cui si parla a quanto pare della 'novità' di certe suppellettili⁶. Di qui in avanti la rivendicazione della novità, espressa tramite l'aggettivo *καινός*, diventerà una costante del ditirambo più o meno chiaramente di ambito ateniese, un genere spesso accusato di 'nuovismo' da Aristofane, Platone e certamente da altri⁷.

[A.C.]

- Si tratta del frammento dal bordo di una kylix a figure rosse del tipo del tardo VI secolo a.C. (P 1265). Graffito sul lato interno, ovviamente scritto sul coccio. Ca. 500 a.C.:? *παῖ, τοῖ Φαλά[νθοι] / ἄλλος κα<ι>νός κλ[ιντήρ / ας φόρει*, «Ragazzo, porta altri nuovi divani per Falanto». Il nome *Phalanthos* e la parola per "divani" sono ricostruiti a titolo di esempio. L'uso del lambda ionico e del sigma a quattro tratti è eccezionale a questa data alta; l'omega non è usato.
- Cfr. p.e. Zimmermann 2012, con ulteriore bibliografia. Nuovi elementi in Battezzato 2013.

scena e salvataggi miracolosi¹³. Queste «nuove forme di sapienza» (καινὰ σοφά), però, non hanno funzionato, ed Euripide dovrà quindi ricorrere a un'altra via: sarà un tradizionale e piuttosto volgare trucco comico, nella forma di una ballerina nuda che stuzzicherà l'arciere, a permettere il salvataggio del Congiunto. Inutile dire che questo cambio di rotta si presta a una facile lettura meta-letteraria: non le nuove sofisticherie della tragedia ma i buoni vecchi metodi della commedia risultano, in definitiva, veramente efficaci.

[M.C.]

Vecchia e nuova per definizione: la commedia

Nelle *Tesmofoiazuse*, Euripide è ovviamente oggetto di scherno, e la sua resa – ossia la forzata rinuncia alle «nuove forme di sapienza» – potrebbe suggerire un atteggiamento misonesta e saldamente tradizionale da parte di Aristofane. Non è così, naturalmente, perché su questo punto Aristofane è notoriamente ambiguo, e la rivendicazione di sapiente novità è una costante della sua poetica. Da questo punto di vista, l'uso di καινός e affini offre una prospettiva privilegiata, e vale la pena di ripercorrerne le occorrenze legate a contesti di poetica, non senza qualche riferimento ad altri commediografi¹⁴.

Fra le commedie conservate, la prima menzione di καινός si trova nei *Cavalieri*:

ΑΛ. εὐφημεῖν χρὴ καὶ στόμα κλῆειν καὶ μαρτυριῶν ἀπέχεσθαι,
καὶ τὰ δικαστήρια συγκλῆειν, οἷς ἡ πόλις ἤδε γέγηθεν,
ἐπὶ καιναῖσιν δ' εὐτυχίαισιν παιωνίζειν τὸ θέατρον.
ΧΘ. ὦ ταῖς ἱεραῖς φέγγος Ἀθήναις καὶ ταῖς νήσοις ἐπίκουρε,
τίν' ἔχων φήμην ἀγαθὴν ἤκεις, ἐφ' ὅτῳ κνισῶμεν ἀγυιάς; 1320

- Il grado di interazione fra la parodia aristofanea e i sottotesti euripidei vanno naturalmente ben al di là di questo aspetto e di questa sezione del testo. Per l'identificazione 'biografica' di Aristofane con Euripide, vedi ora Saetta Cottone 2018, con rimandi ad altri importanti contributi dell'autrice. Per un esame di ulteriori aspetti dello sfondo euripideo delle *Tesmofoiazuse* rimando a Cavalli 2004.
- Per e in Aristofane e nella commedia, cfr. fra gli altri (vedi *infra*) Bremer 1993; Silk 2000, 45- 54; Slater 1999. Sommerstein 1992 e Imperio 2004 ripercorrono le occorrenze comiche del termine.

SALSICCIAIO Fate silenzio, tappatevi la bocca, sospendete le deposizioni dei testimoni, chiudete i tribunali, che fanno la felicità di questa città! Il teatro intoni un peana per le recenti fortune.

CORO O luce della sacra Atene, protettore delle isole, qual è la bella notizia che ci porti per cui possiamo riempire le vie con il fumo delle vittime? (Ar. *Eq.* 1316-1320, trad. Mastromarco).

Il Salsicciaio annuncia una nuova gioia per il teatro, una gioia che le sue parole – come quelle immediatamente successive del coro – connettono molto strettamente alla città di Atene. La novità in questione è in effetti una magia culinaria: il Salsicciaio ha ribollito Demo, il popolo di Atene, riportandolo al suo antico splendore. È questa la ragione di gioia che si offre alla città, e non si può non notare che la mirabolante novità è in realtà ambigua, perché rappresenta in effetti un ritorno al passato: vecchio e nuovo, insomma, si identificano.

Dopo i *Cavalieri*, il motivo trova la sua definitiva consacrazione nelle *Nuvole*, che contano ben dieci occorrenze dell'aggettivo – circa un quarto delle complessive rintracciabili in Aristofane. Famose sono le parole del poeta nella parabasi, che come si sa è frutto di una riscrittura dopo che la commedia andò incontro a una rovinosa sconfitta nell'agone comico. Aristofane vanta la novità sapiente della sua commedia:

ἀιὲ καὶνὰς ἰδέας εἰσφέρων σοφίζομαι.

mi ingegno di produrre sempre nuove trovate (Ar. *Nu.* 547, trad. Mastromarco).

Le parole in questione anticipano da vicino quelle di Euripide nelle *Tesmoforiazuse*, anche nell'esito infausto della 'nuova sapienza', e sembrano rappresentare un punto fermo della poetica aristofanea perché vengono esplicitamente riprese e richiamate nelle *Vespe* (v. 1044) quando, con riferimento alle nuvole, Aristofane vanta le sue *καινοτάτας* ... *διανοίας*, «le idee più nuove» (e cfr. v. 1053: *καινὸν τι λέγειν κάξευρίσκειν*, «di dire e di inventare qualcosa di nuovo», trad. Mastromarco). Va però sempre ricordato quanto la parabasi delle *Nuvole*, a sua volta 'nuova' e diversa da quella, a noi sconosciuta, che andò effettivamente in scena, sia ambigua e difficile da interpretare in modo univoco¹⁵. Aristofane mette in bocca

· Sulla possibilità di riferimenti, nelle *Vespe*, alle *Nuvole Prime* cfr. il dotto e convincente articolo di Sonnino (2005).

al coro una stupefacente lode della 'castità' della commedia: a suo dire, la *pièce*, ingiustamente sconfitta sulla scena, «innanzitutto non è venuta con un coso di cuoio cucito tutto penzolante, rosso alla punta, grosso, per far ridere i ragazzi; e non prende in giro i calvi, non danza il cordace; e non c'è il vecchio che, mentre recita la sua parte, picchia con il bastone l'interlocutore, per nascondere il basso livello delle battute; e non si presenta in scena con torce, né si mette a urlare, ma è venuta fidando in se stessa e nei suoi versi» (vv. 538-544). La seconda parte della commedia smentisce, uno per uno, questi proclami: vi troviamo infatti falli penzolanti, torce e un vegliardo violento¹⁶.

Alla luce di questa notevole auto-smentita, anche l'affermazione di una presunta 'nuova sofisticazione' dev'essere ovviamente guardata con estrema cautela. Risulterà quindi meno sorprendente il fatto che tutte le altre occorrenze di *καινός* nelle *Nuvole* siano connotate negativamente: nuove sono anzitutto le macchinazioni di Socrate, prima ancora della parabasi¹⁷. È poi la volta di Discorso Peggioro, al quale la taccia di 'novità' o 'nuovismo', attraverso *καινός*, è rivolta in ben quattro occasioni per altrettante occorrenze dell'aggettivo¹⁸. Infine, nella parte finale della commedia, l'aggettivo connota i nefasti esiti dell'insegnamento sofisticato per come si manifestano sul padre Strepsiade e soprattutto sul figlio Fidippide¹⁹.

Come spiegare questo stato di cose? Il punto è che, probabilmente, la rivendicazione di sapiente originalità non è altro che un vecchio trucco, un elemento costitutivo della commedia, il che ci riporterebbe alla compresenza di vecchio e nuovo osservata nei *Cavalieri*. La cosa emerge perlomeno da tre prospettive. Anzitutto, la rivendicazione di novità, mediata da *καινός*, sembra essere una caratteristica della commedia antica. Per ragioni di spazio e soprattutto a causa della mancanza di contesto, non mette conto esaminare qui le occorrenze dell'aggettivo nei frammenti di altri commediografi, ma in alcuni casi una valenza poetica

- Ar. *Nu.* 1, 1170, 1320, e cf. 1493, dove figura l'interiezione *ιού ιού* stigmatizzata nella parabasi. Hubbard 1991, 90 1006., inferisce che la parabasi deve riferirsi alla versione originale delle *Nuvole*. Olson 1994, comunque, ha confutato in maniera convincente le argomentazioni di Hubbard.
- *Nu.* 479-480 *μηχανάς ... καινάς*.
- *Nu.* 896: *γνώμας καινάς* di Discorso Peggioro. *Nu.* 935-936: *καινήν παιδευσιν* di Discorso Peggioro. *Nu.* 943: *ῥηματίοισιν καινοῖς* di Discorso Peggioro. *Nu.* 1030-1031: il Coro invita Discorso Peggioro e la sua fine Musa a dire *τι καινόν*.
- *Nu.* 1279: Strepsiade sofisticeggia con un creditore: *καινόν ... ὕδωρ* di Zeus. *Nu.* 1397: Il coro apostrofa Fidippide *ὦ καινῶν ἐπῶν κινητὰ καὶ μοχλευτὰ*. *Nu.* 1399: Fidippide esclama *ὡς ἦδὺ καινοῖς πράγμασιν καὶ δεξιῶς ὀμλεῖν*. *Nu.* 1423: Fidippide inaugura il *καινόν ... νόμον* di picchiare i genitori.

direttamente paragonabile a quanto si trova in Aristofane appare molto probabile²⁰. In secondo luogo, una compresenza di scintillante novità e di trita ripetizione è caratteristica saliente di molti eroi comici e dei loro rivoluzionari progetti: come si sa, le utopie sviluppate da figure quali Diceopoli e più ancora Pisetero rimpiazzano il mondo ‘vecchio’ con una costruzione in apparenza nuova di zecca, nella quale però il passato rientra dalla finestra. La cosa è particolarmente evidente negli *Uccelli*, la cui utopia rivoluzionaria finisce per assomigliare a una distopia passatista, in forme che sembrano anticipare la fosca parabola dell’orwelliana *Fattoria degli Animali*²¹. In questo quadro, non sarà casuale la caratterizzazione ossimorica di Pisetero:

ἦκει γὰρ τις δριμύς πρέσβυς 255
 καινὸς γνώμην
 καινῶν ἔργων τ’ ἐγχειρητής

È arrivato un vecchio nuovo
 nelle idee
 a suggerire nuove imprese (Ar. *Av.* 255-257, trad. Del Corno, leggermente modificata).

Pisetero è letteralmente un ‘vecchio nuovo’, e in questo, si direbbe, incarna perfettamente lo spirito della commedia. Ci avviamo con questo al terzo e più importante punto.

La critica ha da tempo messo in luce che la rivendicazione della novità, così come la denigrazione degli avversari cui viene rinfacciato di ricorrere a triti e logori luoghi comuni, sono parte integrante del codice comico: quegli stessi autori che rivendicano la novità e censurano l’ovvietà sono i primi a servirsi dei vecchi trucchi contro cui puntano il dito²².

[A.C.]

²⁰. Cfr. Ferecrate fr. 84, Metagene fr. 15, Antifane fr. 30 e 189, Anassandride fr. 55, Senarco fr. 7.

²¹. Sull’inquietante finale degli *Uccelli* cfr. Magnelli 2007.

²². Cfr. p.e. la ricchissima trattazione offerta da Konstantakos 2003-2004. Questa caratteristica strutturale della commedia sembra avere anche un suo risvolto lessicale, in quei passi in cui Aristofane si riferisce alla propria arte con il termine *τρυνωδία*, ‘canto del vino nuovo’ ma anche ‘feccia’, come ben mostra Zanetto 2006, che si sofferma sull’uso di *καινός* come parola d’ordine, ‘catchword’. L’ambiguità della poetica del nuovo è discussa anche in Wright 2013, n. 18; Biles 2011, 162-163, 182-183; Bakola 2008.

Fra commedia di mezzo e filosofia

Le caratteristiche 'vecchio-nuove' che abbiamo visto bene inquadrano un aspetto fondamentale della commedia *Archaia* di V secolo. Ci si potrebbe chiedere che cosa avviene dopo la guerra del Peloponneso, con l'ultima produzione di Aristofane e quindi la commedia di mezzo. Per quello che è dato capire sulla base di una documentazione notoriamente povera, la retorica dell'originalità permane, anche se non si esprime più 'direttamente' attraverso la parabasi. Con Iannis Konstantakos, si può ricordare quanto segue per la *Mese*:

The poets of Middle Comedy criticize their rivals for lack of innovation and repetition of hackneyed routines and stock comic topoi, but their critique is usually general and impersonal, directed against a nameless collective of 'other comic poets': apart from a single exception (Alexis fr. 184), we no longer find ad hominem attacks, like those which inflamed the poetic feuds of Old Comedy. The comic poet may denounce stale comic practices, claim novelty and originality for himself and then proceed to exploit the same hackneyed comic topoi he has denounced (Konstantakos 2003-2004, 30-31).

Così, Senarco se la prende con 'i poeti', evidentemente i commediografi rivali, per la loro incapacità di trovare 'alcunché di nuovo' (καινόν), anche se poi il contesto sembra suggerire che Senarco stesso si muovesse su un terreno sin troppo tradizionale²³. Simile è anche il celebre attacco di Antifane all'arte rivale, la tragedia, che a differenza della commedia segue sentieri battuti e non ha bisogno di καινὰ (nuovi nomi e probabilmente non solo), anche se poi – ancora una volta – gli stessi versi del poeta sembrano rimandare a ovvi luoghi comuni della commedia²⁴. Per converso, Antifane loda, sempre attraverso l'aggettivo καινός, la capacità innovativa del terzo genere dionisiaco, il ditirambo, che nella persona di Filosseno dimostra per l'appunto la capacità di servirsi di nomi sempre nuovi²⁵.

Gli esempi offerti da Antifane e Senarco testimoniano di quella che può apparire una tendenza ormai codificata e letteralmente generica – perché riguarda il genere stesso della commedia oltre che quello della 'sorella' tragedia. Si può presumere che a questo punto

²³ · Senarco fr. 7. Cfr. Konstantakos 2003-2004, 32.

²⁴ · Antifane fr. 189. Cfr. p.e. Konstantakos 2003-2004 e Del Corno 1999.

²⁵ · Antifane fr. 207, riportato in Ath. 14,50, a proposito di Filosseno *PMG* 836,24-27.

il termine *καινός*, a oltre un secolo dalla sua comparsa negli ambienti delle *technai* ateniesi, avesse ormai perso la sua pregnanza. In questo panorama che sembra tendere all'edulcorazione, Aristofane riesce però, ancora una volta, a toccare una corda – per l'appunto – nuova. Le *Donne al Parlamento* sono prive di parabasi, ma l'eroina Prassagora, proprio come il Diceopoli degli *Acarnesi*, non manca di esprimersi in termini scopertamente metateatrali o parabatitici, fingendo la voce dell'autore:

ΠΡΑΣΞ. καὶ μὴν ὅτι μὲν χρηστὰ διδάξω πιστεύω· τοὺς δὲ θεατὰς,
εἰ καινοτομεῖν ἐθελήσουσιν καὶ μὴ τοῖς ἡθάσι λίαν
τοῖς τ' ἀρχαίοις ἐνδιατρίβειν, τοῦτ' ἔσθ' ὁ μάλιστα δέδοικα. 585
ΓΕΙΤ. περὶ μὲν τοίνυν τοῦ καινοτομεῖν μὴ δείσης· τοῦτο γὰρ ἡμῖν
δρᾶν ἀντ' ἄλλης ἀρετῆς ἔστιν, τῶν δ' ἀρχαίων ἀμελήσαι.

PRASSAGORA Il mio programma è giusto, io ci credo. Ma gli spettatori? Se la sentiranno di aprir filoni nuovi? Non vorranno piuttosto crogiolarsi in un repertorio di anticaglie? Questa è la più grande mia paura.

CREMETE 'Filoni nuovi'? Se è per questo sta' tranquilla. Innovare è il nostro forte, viene prima di ogni principio: altro che anticaglie! (Ar. *Ec.* 583-587, trad. Capra, leggermente modificata).

È questa la seconda (e la terza, con la risposta del vicino) attestazione a noi nota del verbo *καινοτομέω*²⁶, letteralmente «aprire nuovi filoni metalliferi», con immagine che rimanda, come era stato per *καινός* nelle prime fasi della sua diffusione, alla concreta prassi del lavoro manuale²⁷. L'ardita immagine, che diventerà poi piuttosto comune presso autori successivi, introduce l'inaudito progetto del comunismo dei beni e dell'amore, ossia l'idea comica che sorregge la commedia. Come si sa, il progetto di Prassagora è straordinariamente simile al quadro tratteggiato nel V libro della *Repubblica* platonica, una somiglianza così

²⁶ La prima si trova ancora in Aristofane: cfr. *Vespe*, v. 876.

²⁷ Com'è prevedibile, il termine è usato in senso proprio p.e. nei *Poroi* senofontei. Cfr. 4.27 e *passim*. D'Angour (2011, 73) osserva che «The word *kainotomeō*, "innovate", first found in Aristophanes (*Wasps* 876), may have arisen in a peculiarly Attic context: its literal meaning 'cutting of the new' has been thought to derive from the context of opencast mining, the activity of driving new shafts into the ground to mine ores. While the process was long known to Athens, the discovery of silver at Laureion in Attica was a decisive moment for Athens, which exploited the find especially in the early fifth century (on the urging of Themistokles) to create its new fleet of triremes. The association of the discovery and mining of metals with the notion of novelty, literal or metaphorical, is embedded in Greek linguistic practice and has a consistent bearing on the Greeks' conceptualisation of newness».

forte da indurre la maggioranza degli studiosi a postulare, in una direzione o nell'altra, un rapporto diretto²⁸. Comunque sia, Platone non ammette il teatro nella sua città ideale, ma da questo punto di vista, il quadro si modifica nella città tratteggiata nelle *Leggi*, che rappresenta un esperimento meno radicale. La minor radicalità si manifesta forse, da un lato, nella critica proprio al καινοτομεῖν, all'innovare troppo forte in particolare nel campo della musica, dove il καινοτομεῖν è visto come grave minaccia per la città²⁹, e poi in quella dei giochi, nel secondo caso con una forte censura nei confronti di chi «di volta in volta apre nuovi filoni di fresco e introduce alcunché di diverso dalle cose consuete ... fino a rendere privo di onore quel che è antico» (ἀλλὰ τόν τι νέον ἀεὶ καινοτομοῦντα καὶ εἰσφέροντα τῶν εἰωθότων ... καὶ ποιεῖν τὸ μὲν ἀρχαῖον παρ' αὐτοῖς ἄτιμον)³⁰. Come si vede, la terminologia – con una costellazione lessicale che ruota attorno a καινός, ἔθος e ἀρχαῖος – è proprio la stessa di Aristofane. D'altro canto, la minor radicalità della città delle *Leggi* si manifesta anche nella riammissione della commedia quale spettacolo pubblico da destinare ai cittadini, che non dovranno però recitare buffonerie in prima persona ma assistere a recitazioni di schiavi e stranieri «sempre nuove», per non ingenerare cattive abitudini:

δούλοις δὲ τὰ τοιαῦτα καὶ ξένοις ἐμμίσθοις προστάττειν μιμῆσθαι, σπουδῆν δὲ περὶ αὐτὰ εἶναι μηδέποτε μηδ' ἡγνινοῦν, μηδὲ τινα μανθάνοντα αὐτὰ γίγνεσθαι φανερόν τῶν ἐλευθέρων, μήτε γυναῖκα μήτε ἄνδρα, καινὸν δὲ ἀεὶ τι περὶ αὐτὰ φαίνεσθαι τῶν μιμημάτων. ὅσα μὲν οὖν περὶ γέλωτά ἐστιν παίγνια, ἃ δὴ κωμωδῖαν πάντες λέγομεν, οὕτως τῶ νόμῳ καὶ λόγῳ κείσθω.

E bisogna imporre a schiavi e stranieri stipendiati di fare tali imitazioni, ma mai assolutamente occuparsene, né uno degli uomini liberi sia noto per il fatto di apprendere, né donna né uomo, ma sempre nelle imitazioni appaia qualcosa di nuovo. In riguardo a quanti sono i giochi oggetto di riso, che tutti chiamiamo commedia, sia stabilito in questo modo dalla legge e dal nostro discorso (Pl. *Lg.* VII 816e-817a, trad. Ferrari).

2. Mi permetto qui di rimandare, per una discussione e per ulteriore bibliografia, a Capra 2018.

2. Cfr. 656e (καινοτομεῖν) e 797b (καινοτομούμενα). Cfr. anche, per καινοτομία, 709a e 715d, 950a.

• Pl. *Lg.* 797b-c, trad. Ferrari.

Troviamo qui, in breve sintesi e piegata a nuove finalità etiche, la retorica del nuovo che caratterizza proprio la commedia, a partire da quella di Aristofane³¹. Si parla anche di commedia come gioco, e da questo punto di vista il passo va certo letto, anche per via di evidenti assonanze lessicali, insieme alla censura dei ‘giochi nuovi’ formulata in precedenza. La novità che non è possibile introdurre nei giochi destinati ai figli dei cittadini (censura del *τόν τι νέον ἀεὶ καινοτομοῦντα*) è invece benvenuta nelle commedie, che devono, senza contaminarla, mostrare alla cittadinanza i paradigmi negativi di cui è giusto ridere.

Le *Leggi* offrono dunque un pieno riconoscimento, nonché una reinterpretazione, della centralità per la commedia del *καινός*. Come ormai sempre più si riconosce, peraltro, i dialoghi stessi raccolgono da molti punti di vista l’eredità della commedia: sono un genere letterario nuovo e capace di rimodulare molti *topoi* del teatro comico. Da questo punto di vista, vorrei ricordare che Aristotele, nella *Politica*, caratterizza i dialoghi di Platone, e la *Repubblica* e le *Leggi* in particolare, come un’opera *καινοτόμος*, vale a dire nuova e sperimentale, che – letteralmente – «apre nuovi filoni»³². La novità, l’abbiamo visto, è precisamente la qualità che Platone e Aristofane attribuiscono alla commedia. Ora, quando si tratta di attaccare il regime tratteggiato nel V libro della *Repubblica*, Aristotele fornisce un resoconto molto scarno delle argomentazioni platoniche, un riassunto che è in effetti più vicino all’utopia d’evasione di Aristofane che alla ben più robusta impalcatura teorica che Platone costruisce nella *Repubblica*³³. Questo è tanto più sorprendente se si prende alla lettera Aristotele quando afferma, poco sotto, che nessuno si era accostato al tema dell’uguaglianza e

- Cfr. Foleh 2013; attento alla ricezione in Platone delle strategie di autorappresentazione della commedia è anche il lavoro di Prauscello (2014), che nota fra l’altro come «In the *Laws*, Plato exploits the inner ambiguity of the poetics of comic ‘novelty’ for his own pedagogic goals» (209).
- «Eccetto che per la comunanza delle donne e della proprietà, per il resto si danno gli stessi ordinamenti alle due costituzioni: lo stesso tipo di educazione, la stessa vita per quelli che stanno lontani da ogni occupazione attinente alle necessità della vita e gli stessi ordinamenti delle mense comuni. Senonché nelle *Leggi* si ammette che alle mense comuni debbano partecipare anche le donne e il numero dei cittadini armati, che nella *Repubblica* era di mille, è di cinquemila. Tutti i discorsi di Socrate sono davvero eccellenti, acuti, nuovi, pieni di spirito di ricerca (*τὸ μὲν οὖν περιττὸν ἔχουσι πάντες οἱ τοῦ Σωκράτους λόγοι καὶ τὸ κομψὸν καὶ τὸ καινοτόμον καὶ τὸ ζητητικόν*), ma difficile è raggiungere la perfezione completa» (Arist. *Pol.* 1265a4-12, trad. Viano). Si riprendono qui le considerazioni espresse nella conclusione di Capra 2018. Su questo passo, cfr. Halliwell 2006.
- Come nella commedia e a differenza della *Repubblica*, nel riassunto di Aristotele il comunismo concerne tutto il corpo sociale. Pertanto, da un certo punto di vista, il riassunto offerto da Aristotele non soltanto obbedisce a dei criteri che dipendono dal contesto della *Politica*, ma somiglia a quello offerto da Platone stesso nel *Timeo*, come mostra Rossetti 2010.

del comunismo: solo il Socrate di Platone, dice, *κεκαινοτόμηκεν* in questo ambito, cioè ha aperto «nuovi filoni»³⁴. Il verbo non si trova mai nella *Repubblica*, ma introduce la scena nella quale Prassagora delinea il suo regime rivoluzionario, quando si domanda con enfasi se il pubblico è pronto ad «aprire nuovi filoni»³⁵. Si tratta di una coincidenza? Direi di no. Difficilmente Aristotele avrebbe incluso un comico fra i pensatori di cui parla nella *Politica*, e tanto meno Aristofane, per la cui arte sembra nutrire una malcelata disistima³⁶: ecco perché, a suo dire, solo il Socrate di Platone *κεκαινοτόμηκεν*. Peraltro, doveva certamente sapere che i dialoghi di Platone devono molto alla commedia e al suo potenziale in termini di *καινοτομία*, vale a dire di innovazione e di creatività. Quando qualifica il dialogo platonico come ‘capace di aprire nuovi filoni’ nel contesto del comunismo dei beni e delle donne, Aristotele sembra evocare – forse inconsciamente – la commedia in generale e, in particolare, le *Donne al Parlamento*.

[A.C.]

Conclusione: oltre la commedia nuova

Con i commenti dell’Ateniense nelle *Leggi* e di Aristotele nella *Politica*, possiamo dire che la novità tanto della commedia quanto del dialogo platonico, che molto le deve, trova una piena e definitiva consacrazione. La commedia stessa nel frattempo, e mi riferisco qui alla commedia ‘nuova’, sembra essersi progressivamente astenuta da rivendicazioni esplicite di novità, sfruttando una tecnica indiretta già sviluppata dagli autori della *Mese*:

- «Vi sono anche altri progetti di costituzioni, alcuni di privati cittadini, altri di filosofi e di uomini politici, che però sono più vicini dei due sopra esposti alle costituzioni ora in vigore, che regolano la vita politica nelle nostre città, perché a nessun altro è venuto in mente di bandire le novità della comunanza dei bambini e delle donne (οὐδείς γὰρ οὔτε τὴν περὶ τὰ τέκνα κοινότητα καὶ τὰς γυναῖκας ἄλλος κεκαινοτόμηκεν) e la partecipazione delle donne alle mense comuni, ma tutti preferiscono trarre inizio dalla risoluzione dei problemi più urgenti» (Arist. *Pol.* 1266a31-36, trad. Viano).
- Il verbo si trova due volte nei vv. 583-586.
- Per una messa a punto cf. ora Capra 2020.

4th century comedy also developed an indirect, implicit method of self-criticism, through metatheatrical allusions to contemporary dramatic practices embodied in the action: this technique is documented by Alexis fr. 121, Hegesippos fr. 1 and Aesp. Com. fr. 1093.221ff., where the characters allude to stock motifs or figures of the contemporary comic stage, and by implication criticize the comic playwrights who employ them for repetition of hackneyed stuff. Only this second, indirect technique is found in extant Menandrian comedy, from which explicit statements on dramatic art and open literary polemic are notably absent (Konstantakos 2003-2004, 35).

Ecco quindi che in Menandro troviamo poche occorrenze di *καυτός*, e nessuna – prevedibilmente – di natura più o meno direttamente metaletteraria³⁷. L'approccio di Menandro avrebbe a lungo prevalso nella cultura greca e poi romana, relegando nell'angolo la commedia antica e di Aristofane, che a lettori di età successive suonava spesso oscura e volgare – la comparazione plutarchea fra Aristofane e Menandro è solo l'esempio più notevole. Eppure, anche senza scomodare autori largamente aristofanei come Luciano, alcune 'novità' di Aristofane, ma anche di Platone, hanno fatto breccia e sono poi riemerse con il tempo. Come si è visto, un primo e ovvio livello di novità consiste nell'invenzione verbale, che spesso veicola e sintetizza una più ampia trovata drammaturgica. Un esempio celebre è *φροντιστήριον*, il «pensatoio» delle *Nuvole*, che, nel trasformare gli allievi in sofisti smunti e debosciati, dà corpo all'idea complessiva della commedia³⁸. Il termine certo sarà suonato nuovo alle orecchie degli spettatori, confermando il filoneismo della commedia e di Aristofane in particolare. Il geniale neologismo aristofaneo è riemerso nel neogreco: *φροντιστήριον(ν)* significa oggi «scuola privata» per ripetizioni o lingue straniere. Ora, le *Nuvole* furono per Platone una sorta di ossessione, sulla quale tornò a più riprese per contrattaccarne le accuse, spesso attraverso l'appropriazione di strategie prettamente comiche³⁹. Non sarà allora un caso se nelle *Leggi* uno speciale istituto pensato per la città giusta è definito, con analogo neologismo, un «correttoio» o *σωφρονιστήριον*⁴⁰, letteralmente il luogo che rende saggi e

· La novità si declina in Menandro in modi sottili e impliciti attraverso una raffinata manipolazione di motivi ostentatamente tradizionali e con un sapiente ricorso a codici extra-linguistici incentrati su visualità e 'intervisualità'. Cfr. rispettivamente Zagagi 1995 e Petrides 2014.

· Ar. *Nu.* 94.

· Cfr. Capra 2018a, con ulteriore bibliografia.

⁴⁰. Pl. *Lg.* 908a.

morigerati, al contrario del φροντιστήριον aristofaneo. Platone, che come abbiamo visto con Aristotele condivide con la commedia una poetica del καινός e vi fa riferimento proprio nelle *Leggi*, è riuscito nell'impresa di emulare le novità linguistiche di Aristofane: anche il termine σωφρονιστήριον(ν) si è affermato, e in Grecia significa oggi «riformatorio». Il καινόν, l'autoproclamata novità della commedia, non è passato invano, anche se la sua ricezione antica e moderna appare elusiva quanto affascinante⁴¹. Meriterebbe scriverne una storia, ma tempo e spazio non sono naturalmente quelli di un breve articolo.

⁴¹. Lo stesso termine καινός ha lasciato oggi spazio al termine καινούργιος, distinto da con un rinnovato riferimento etimologico al mondo del lavoro e della fabbricazione (καινός + ἔργον). Anche καινούργιος si alterna e talora si oppone, nella lingua di oggi, a νέος.

Bibliografia

Aloni, A. (1998) *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino: Scriptorium.

Bakola, E. (2008) *The Drunk, the Reformer and the Teacher. Agonistic Poetics and the Construction of Persona in the Comic Poets of the Fifth Century*, *The Cambridge Classical Journal* 54, 1-29.

Battezzato, L. (2013) *Dithyramb and Greek Tragedy*, in B. Kowalzig & P. Wilson [edd.] *Dithyramb in Context*, Oxford: Oxford University Press, 93-110.

Bierl, A. (2004) *Alt und Neu bei Aristophanes (unter besonderer Berücksichtigung der «Wölken»*, in A. von Müller & J. von Ungern-Sternberg [edd.] *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance*, München-Leipzig: K.G. Saur, 1-24.

Biles, Z.P. (2011) *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge: Cambridge University Press.

Bremer, J.M. (1993) *Aristophanes on His Own Poetry*, in J.M. Bremer & E.W. Handley [edd.] *Aristophane*, Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt, 125-165.

Calzecchi Onesti, R. [trad.] (2014) *Omero. Odissea*, Torino: Einaudi.

Capra, A. [ed.] (2010) *Aristofane. Donne al Parlamento*, Roma: Carocci.

Capra, A. (2018a) *Aristophanes' Iconic Socrates*, in A Stavru & C. Moore [edd.] *Socrates and the Socratic Dialogue*, Leiden-Boston: Brill, 64-83.

Capra, A. (2018b) *Platon et la comédie. Une apologie fantastique pour la poésie?* in E.J. Pastré & R. Saetta Cottone [edd.] *Usages philosophiques des poètes. Huit études sur les dialogues platoniciens*, Nancy-Paris: ADRA-De Boccard, 111-127.

Capra, A. (2020) *Arifrade e Aristofane: la paratragedia secondo Aristotele*, in E. Berardi & M.P. Castiglioni & M.L. Desclos & P. Dolcetti [edd.] *Aristotele citatore o la riappropriazione da parte della filosofia dei discorsi di sapere anteriori*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 119-126.

Cavalli, M. (2004) *La comicità del Sacrale in Aristofane*, in G. Zanetto & D. Canavero & A. Capra & A. Sgobbi [edd.], *Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro*, Milano: Cisalpino, 229-241.

D'Angour, A. (2011) *The Greeks and the New. Novelty in Ancient Greek Imagination and Experience*, Cambridge: Cambridge University Press.

Del Corno [trad., intr.] & Zanetto, G. [ed.] (1987) *Aristofane. Gli uccelli*, Milano: Mondadori. Del Corno, D. (1999) *Come si deve fare una commedia. Programmi e po-lemiche nel teatro ateniese*, in F. Conca [ed.], *Ricordando Raffaele Cantarella*, Milano: Cisalpino, 119-135.

Del Corno [trad.] & Prato, C. [ed.] (2001) *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, Milano: Mondadori.

Di Benedetto, V. [intr., note] & Cerbo, E. [trad., note] (1998). *Euripide. Troiane*, Milano: Rizzoli.

Ferrari, F. [intr., trad.] & Poli, S. [trad., note] (2005) *Platone. Le leggi*, Milano: Rizzoli.

Folch, M. (2013) *The Unideal Genres and the Ideal City: Comedy, Threnody, and the Making of Citizens in Plato's Laws*, in A.-E. Peponi [ed.], *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge: Cambridge University Press, 339-367.

Giuseppetti, M. [ed.] (2015) *Bacchilide. Odi e frammenti*, Milano: Rizzoli.

Halliwell, S. (2006) *An Aristotelian Perspective on Plato's Dialogues*, in F.-G. Herrmann [ed.], *New Essays on Plato. Language and Thought in Fourth-Century Greek Philosophy*, Swansea: Classical Press of Wales, 189-211.

Hubbard, T.D. (1991) *Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca NY: Cornell University Press.

Imperio, O. (2004) *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari: Adriatica.

-
- Konstantakos, I. (2003-2004) *This Craft of Comic Verse. Greek Comic Poets on Comedy*, *Archaïgnosia* 12, 11-53.
- Magnelli, E. (2007) *Soversioni aristofanee. Rileggendo il finale degli Uccelli*, in A. Camerotto [ed.], *Diafonie. Esercizi sul comico*, Padova: Sargon, 111-128.
- Mastromarco, G. [ed.] (2007) *Aristofane. Commedie*, I-II, Torino: UTET.
- Mastromarco, G. (2008) *La parodia dell' Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, *CFC(G)* 18, 177-188.
- McDermott, E.A. (1991) *Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides' Plays*, *TAPhA* 121, 123-132.
- Munteanu, D. (2010) *The Tragic Muse and the Anti-Epic Glory of Women in Euripides' Troades*, *CJ* 106, 129-147.
- Olson, S.D. 1994. *Clouds 537-44 and the Original Version of the Play*, *Philologus* 138, 32-37.
- Petrides, A.-K. (2014) *Menander, New Comedy and the Visual*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Prauscello, L. (2014) *Performing Citizenship in Plato's Laws*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rossetti, L. (2010) *Plato's and Aristotle's 'Bad' Summaries of the Republic*, in N. Notomi & L. Brisson [edd.], *Dialogues on Plato's Politeia (Republic). Selected Papers from the Ninth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin: Academia, 355-360.
- Saetta Cottone, R. [intr., trad., comm.] & Djidou, M. [trad.] (2016), *Les Thesmo-phories ou La fête des femmes*, Paris: Editions de Boccard.
- Sansone, D. (2009) *Euripides' New Song. The First Stasimon of Trojan Women*, in J.C.R.Cousland & J. Hume [edd.], *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden-Boston: Brill.

- Silk, M.S. [ed.] (1996) *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Clarendon Press.
- Silk, M.S. [ed.] (2000) *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- Slater, N.W. (1999) *Making the Aristophanic Audience*, *AJPh* 120, 351-368.
- Sommerstein, A.H. (1992) *Old Comedians on Old Comedy*, *Drama* 1, 14-33.
- Sonnino, M. (2005) *Aristofane e il concorso lenaico del 422: la parabasi delle Vespe e il contenuto delle Nuvole Prime*, *SemRom* VIII, 2, 205-232.
- Viano, C.A. [ed.] (2002) *Aristotele. Politica*, Milano: Rizzoli.
- Wilson, P.J. (2000) *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City, and the Stage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wright, M. (2013) *Comedy versus tragedy in Wasps*, in E. Bakola & L. Prauscello & M. Telò [edd.] *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge: Cambridge University Press, 205-225.
- Zagagi, N. (1995) *The Comedy of Menander. Convention, Variation, and Originality*, Bloomington: Indiana University Press.
- Zanetto, G. (2006) *Tragodia versus trugodia. La rivalità letteraria nella commedia attica*, in E. Medda & M.S. Mirto & M.P. Pattoni [edd.] *Κωμωδοτραγωδία. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa: Scuola Normale Superiore, 307-325.
- Zimmermann, B. (2012) *La critica musicale negli Uccelli di Aristofane*, *Annali Online di Ferrara – Lettere* VII 2, 193-202.

Ceci, orzo e mentuccia: gli organi sessuali nella commedia greca

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

Dalle numerose metafore agricole per gli organi sessuali maschili e femminili che sono presenti in Aristofane emerge uno dei tratti che caratterizzano la commedia greca nella sua fase arcaica: la libera espressione dell'oscenità. Una peculiarità che isola il linguaggio della commedia ostacolando non a caso la ricezione che si dispiega dalla produzione letteraria successiva, all'erudizione tarda, alle traduzioni contemporanee. Attorno a un cospicuo numero di termini (ἀμοργίς, «tessuto di lino»; βάλανος, «ghianda»; ἐρέβινθος, «cece»; κριθή, «orzo», κόκκος, «chicco»; εὔστρα, «orzo abbrustolito»; μύρτον, «bacca di mirto»; ῥόδον, «rosa»; βλήχων, «puleggio»; κήπος, «giardino»; λόχμη, «boscaglia»; νάπος, «valle boscosa»; πεδῖον, «pianura») Aristofane offre metafore sessuali che stentano a sopravvivere dopo l'*Archaia*. Significativo, in particolare, è il caso di ἐρέβινθος, «cece», per il fallo eretto che a partire da una presenza notevole nell'*Archaia* non produce invece una rilevante risemantizzazione nella letteratura successiva. Allo stesso modo, l'erudizione antica denota difficoltà non lievi nel comprendere il linguaggio osceno della commedia: gli scolii non di rado immaginano metafore oscene dove esse non sono presenti e per converso mancano di notare evidenti allusioni. Non sono liberi dalle difficoltà degli antichi i traduttori moderni: in palese contrasto con l'acceso interesse per le dinamiche del linguaggio osceno che emerge dalla letteratura secondaria, le traduzioni italiane si rifugiano spesso nell'eufemismo o in una traduzione letterale che, dove manca una corrispondente risemantizzazione dell'elemento vegetale in italiano, depotenzia il turpiloquio comico.

I *pudenda* nella commedia

La presenza costante del fallo scenico e degli attributi sessuali femminili nei *body costumes* comici indica come l'oscenità fosse un elemento essenziale e caratterizzante l'*Archaia*¹. Forse anche a causa dell'immediato impatto osceno del codice visivo, il registro linguistico offre invece una costante tendenza all'innovazione rispetto all'uso comune, con nu-

¹ Cfr. Compton-Engle 2015, 17-38.

merosi fenomeni di trascinamento linguistico di termini che, nel nuovo contesto metaforico costruito dal poeta comico, assumono nuovi significati allusivi alla sfera sessuale².

Nella *Lisistrata*, una delle donne che tentano di disertare dal progetto utopico della protagonista sostiene di dover tornare a casa perché ha lasciato della lana di Amorgo, ἀμοργίς, ancora non cardata, ἄλοπος (vv. 735-741). Mentre per Henderson l'ἀμοργίς è metafora del fallo eretto³, l'allusione sessuale appare costruita invece intorno al gesto del cardare, che è mimato da Lisistrata mentre nega alla donna il permesso di tornare a casa⁴. La lana non cardata non sembra quindi di per sé una metafora sessuale, bensì l'immagine offre l'occasione per costruire un doppio senso osceno legato al gesto del cardare. Le altre occorrenze di ἀμοργίς in commedia non mostrano un analogo impiego metaforico del termine: nella *Lisistrata* siamo quindi di fronte ad una probabile innovazione di Aristofane all'interno del patrimonio comico di metafore oscene.

In modo analogo, ancora nella *Lisistrata*, Aristofane risemantizza il termine βάλανος, il cui significato oscilla tra «ghianda» e «stanghetta di ferro, spillone (a forma di ghianda)», con un'immagine articolata: un marito chiede all'orafo di rimettere al più presto lo «spillone», βάλανος, della collana della moglie nella fessura da cui è uscito (vv. 407-413). Il termine è sottoposto quindi a una doppia traslazione: da ghianda a stanga di ferro (a forma di ghianda) impiegata per le serrature, quindi a organo maschile. Dalle opere biologiche di Aristotele sembra emergere un uso canonico di βάλανος per «glande» che poi passerà al lessico tecnico latino: non è da escludere che il passo della *Lisistrata* rinnovi la metafora popolare della ghianda-glande, che riemergerà in Aristotele, tramite il gioco semantico sulla ghianda-spillone. Non sembrano riconducibili infatti alla metafora sessuale, come invece sostiene Henderson⁵, né il verbo βαλανόω «chiudere con il chiavistello a forma di ghianda», che nelle *Ecclesiiazuse* è impiegato in una elaborata metafora scatologica (vv. 361-371)⁶, né tantomeno βαλανεύω che nella *Lisistrata* ha l'accezione consueta di «scaldare il bagno» (v. 337).

² Cfr. Henderson 1991, 2.

³ Henderson 1991, 118.

⁴ Cfr. Mastromarco-Totaro 2006, 381.

⁵ Henderson 1991, 119.

⁶ Cfr. Capra 2010, 207-208.

Κριθή, «orzo», ha un chiaro significato sessuale nella *Pace* (vv. 965-967) mentre, diversamente da quanto ritengono Henderson e Dunbar⁷, non sembra del tutto perspicua la metafora sessuale negli *Uccelli* (vv. 506, 565) dove il termine ricorre al plurale⁸. Se l'impiego metaforico di κριθή fosse isolato nella *Pace*, sarebbe forse possibile pensare anche in questo caso a un' invenzione linguistica di Aristofane.

Di maggiore trasparenza appare l'uso metaforico di ἐρεβίνθος «cece»: la rapidità della battuta degli *Acarnesi* (v. 801) sembra presupporre un'immediata comprensione del doppio senso da parte del pubblico, così come – nel catalogo dei beni che la Protagonista delle *Ecclesiazuse* espone quale frutto futuro dell' utopia – l'effetto comico è prodotto solo dalla *positio princeps* occupata da ἐρεβίνθους (v. 606), senza alcun bisogno di ulteriori indicazioni⁹. In modo analogo, nelle *Rane* il nesso ἐρεβίνθου δράσσεσθαι «agguantarsi il cece», indica la masturbazione (v. 545)¹⁰.

Per quanto riguarda l'organo femminile, conferma la tendenza dell'Archaia all'innovazione linguistica l'assenza del canonico ἰσχάς «fico secco», già presente in Ipponatte (fr. 124 West²), nell'intera produzione comica. Non appare chiaro, in questa prospettiva, se ad esempio μύρτον sia un «common slang term» come sostiene Henderson¹¹, oppure un'innovazione comica sull'immagine, certo popolare, dell'organo femminile come fiore (cfr. *Lys.* 1006). In questa direzione conducono sia l'allusivo nome di Mirrine nella *Lisistrata*, sia il fr. 113 *PCG* dei *Minatori* di Ferecrate dove ῥόδον ha un chiaro significato osceno.

Un ulteriore campo semantico legato all'agricoltura che produce metafore sessuali nel lessico comico è quello di «campo, pianura, terreno da arare», impiegato come simbolo dell'organo femminile. Anche in questo caso, permane il dubbio in merito all'autonomia della lingua comica rispetto all'uso comune: nella *Lisistrata* (89), βλήχων «mentuccia», pianta tipica della Beozia, indica il pelo pubico della ragazza beota, dopo che Mirrine aveva

⁷ Henderson 1991, 120; Dunbar 1998, 239, 260.

⁸ Nel secondo dei passi citati il termine ricorre quale offerta ad Afrodite ma la metafora sessuale sembra affidata all'uccello che in questo caso fa da tramite per le offerte degli uomini: la folaga (φαλιρίς), termine che richiama φαλής come segnalano Mastromarco-Totaro 2006, 178 n. 123.

⁹ Cfr. anche *Ecl.* 45. L'uso prosegue nella *Mese* come testimonia Sofilo (fr. 9, 2 K.-A.).

¹⁰ Cfr. Mastromarco-Totaro 2006, 613.

già introdotto l'immagine dell'ampia pianura beota da seminare come metafora dell'organo femminile. Il termine βλήχων quindi appare come variazione *ad hoc*, determinata dall'origine beota della pianta, della metafora sessuale della terra da arare.

[M.R.]

I *pudenda* nell'erudizione

L'uso di una terminologia agricola per indicare gli organi sessuali o, più in generale, alcune pratiche erotiche sembra essere stato un fatto piuttosto comune per la Grecia antica e per la commedia in genere¹²: oltre al campo semantico connesso a σῦκον («fico»), si possono citare, per l'apparato maschile, ἀμοργίς, «tessuto di lino»; βάλανος, «ghianda»; ἐρέβινθος, «cece»; κριθή, «orzo»; per i genitali femminili, κόκκος, «chicco»; εὔστρα, «orzo abbrustolito»; μύρτον, «bacca di mirto»; ῥοδόν, «rosa»; βλήχων, «puleggio»; κῆπος, «giardino»; λόχμη, «boscaglia»; νάπος, «valle boscosa»; πεδίον, «pianura». Non tutti questi termini, però, indicavano propriamente le pudende nella lingua greca, ma potevano divenire allusivi all'interno di trasparenti giochi di parole o di metafore. Del resto, la ricchezza semantica di σῦκον, a cui si dedicherà un'analisi distinta in un prossimo numero del Lessico del comico¹³, mostra come l'eros fosse solo uno dei possibili aspetti che di questo termine potevano essere declinati. Insomma, alcuni oggetti e alimenti di uso quotidiano potevano dare adito a esilaranti doppi sensi per chi era abituato a vivere in campagna e di questi oggetti e alimenti faceva comunemente uso. Seguendo le orme dell'analisi di Henderson (1991), si suddivideranno in due categorie i termini di origine agricola che indicano, da una parte i *feminina pudenda*; dall'altra, i *virilia*.

12. Cfr. Henderson 1991, 108-150.

13. Per il termine σῦκον si veda, comunque, la voce «fico» all'indirizzo internet <<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/fico/>> e Caciagli 2015.

1. *I virilia pudenda*

Riguardo alle pudende maschili, un esempio è l'uso che, nella *Lisistrata*, si fa del termine ἀμοργίς, che indica il «tessuto di malva»: ai vv. 735-739, che seguono la secessione delle donne sull'acropoli, una donna annuncia di voler lasciare temporaneamente la cittadella per occuparsi dell'ἀμοργίς lasciata a casa. «Dopo aver scorticato» – l'oggetto di ἀποδείρασ' (α) è significativamente sottinteso – subito ella tornerà dalle sue compagne (v. 739): il gioco di parole si basa sul fatto che il verbo ἀποδέρω può riferirsi sì alla gramolatura del lino, ma può anche suggerire un icastico gioco allusivo al membro virile e, soprattutto, all'accoppiamento, considerato che – secondo lo scolio *ad locum* – dalla malva si ricava una tintura di colore rossastro¹⁴.

Il termine βάλανος, «ghianda» oppure «stanghetta», è foriero di maggiori doppi sensi rispetto all'esempio precedente. Sempre nella *Lisistrata*, ai vv. 410-413, il probulo riporta una sua conversazione con un orefice: dato che la collana della moglie si è rotta, egli raccomanda all'artigiano di andare da lei e di ripararle il monile, conficcando (v. 413 ἐνάρμοσον) la stanga (τὴν βάλανον). La frase, ovviamente, fa riferimento al fatto che la stanghetta che tiene insieme le pietre si è sfilata dal buco (v. 410 ἡ βάλανος ἐκπέπτωκεν ἐκ τοῦ τρήματος), ma lo scolio al v. 413 (cfr. *Suda* β 66 Adler) spiega – se ce ne fosse bisogno – come l'intero passo abbia un duplice senso, poiché βάλανος può essere la «stanga» dei genitali, oltre a quella da infilare nell'anello della collana. Il termine βάλανος, in sostanza, potrebbe non avere un senso propriamente sessuale, ma solo all'interno dell'icastica immagine creata da Aristofane. Eppure, va detto che κύτταρος (la «cella dei favi») è spiegato da Esichio (κ 4747, cfr. κ 4639 Latte) anche come «ghianda» dei genitali, con possibile allusione ai testicoli (κύτταροι ... καὶ τῶν αἰδοίων αἱ βάλανοι): è possibile, dunque, che l'allusione erotica fosse in greco strettamente connessa a questo termine. Va rilevato, a questo proposito, che ai vv. 1130-1139 il Coro della *Pace* dichiara di amare il fatto di abbrustolire i ceci (cfr. *infra*), di mettere la ghianda della quercia sul fuoco e, approfittando del fatto che la moglie fa il bagno, di baciare la servetta tracia: lo *schol. vet.* 1137 chiarisce che φηγός («quercia» o «ghianda») possa alludere velatamente alle pudende, poiché alcuni le chiamano appunto βάλανος.

¹⁴ Schol. Ar. Lys. 735: ἐπὶ τοῦ ἀνδρείου παίζει, ὅτι καὶ βάλανος γίνεται ἐξ αὐτῆς (i.e. ἀμοργίδος) ἐρυθρόν.

Altri due termini ‘agricoli’ sono riconducibili più propriamente alle pudende maschili, al di là del gioco di parole in cui essi sono inseriti, ossia ἐρέβινθος e κριθή. Come sottolineano Esichio (ε 5683 Latte), il lessico di Fozio (ε 1902 Theodoridis) e la *Suda* (ε 2919 Adler), ἐρέβινθος, il «cece», poteva indicare anche il membro virile. Come gli esempi precedenti, anche questo termine consentiva divertenti doppi sensi. Al v. 801 degli *Acarnesi*, il Megarese, giunto ad Atene per vendere le proprie figlie camuffate da porcelline, esalta le qualità della sua ‘merce’: Dicepoli, allora, chiede alle stesse giovani se esse mangino ceci e fichi secchi (v. 802 ἰσχάδας). La scena si fonda sul fatto che la χρίρος, la «porcella», designa in greco le pudende femminili, come spiega lo scolio *vetus* 781, sì che la scena dei vv. 799-803 può anche alludere agli appetiti sessuali delle ragazze, dato che il cece indica i genitali maschili (cfr. *schol. vet.* 801) e i fichi, in particolare quelli secchi, fanno riferimento ai testicoli (cfr. *schol. vet.* 802a II). Anche gli scoli *vetera* alle *Rane* spiegano ἐρέβινθος come *virilia pudenda* (*schol. vet.* 545a), un «cece» che Dioniso si dovrebbe afferrare, qualora Santia prendesse le veci del padrone e visse mollemente, baciando una ballerina¹⁵. L’erudizione antica, poi, considerava la battuta del Coro ai vv. 1391-1396 delle *Nuvole* come allusiva alla sfera erotica: a séguito del diverbio fra Strepsiade e Fidippide, il giovane si appresta a parlare e, se lo farà per bene, il Coro non stimerà di un cece la pelle dei vecchi. Lo scolio *vetus* 1396b così come il *Triclinianum*, Tommaso Magistro, gli *anonyma recentiora* e Tzetzes considerano ἐρέβινθος come un riferimento ai genitali maschili, benché evochino anche il concetto di risparmio (e.g. τοῦ αἰδοίου φεισαίμεθα ἄν dello *schol. rec.* 1396b); lo scolio *recentius* 1396c, inoltre, spiega che il locutore lascerà la pelle delle pudende a loro, cioè presumibilmente ai giovani (τῶν αἰδοίων τὸ δέρμα καταλείψομεν αὐτοῖς). Tale esegesi del passo è ripresa anche dalla voce della *Suda* (ε 2919 Adler) poc’ anzi citata, che spiega ἐρέβινθος appunto con τὸ τοῦ ἀνδρὸς αἰδοῖον, citando poi il passo delle *Nuvole* in questione. A meno che il greco conoscesse una espressione simile a quella volgare dell’italiano «non valere un etc.», è presumibile che qui gli scoli sovrintendano: il Coro, infatti, sembra semplicemente alludere a un elemento, il cece, di poco valore. Lo scarso valore del cece può emergere dal v. 45 delle *Ecclesiazuse*: qui si dice che chi arriverà in ritardo pagherà tre boccali di vino e una misura di ceci, una ‘multa’

¹⁵ L’immagine ricorda i vv. 707-709 dell’*Ecclesiazuse*.

comicamente esagerata, ma visibilmente non troppo onerosa. Se lo scolio *ad locum* spiega come i ceci abbrustoliti potessero fungere da accompagnamento al vino, Vetta (1989, 149) chiarisce come tali ingredienti fossero quelli tipici del simposio rustico, che chiaramente non comportava una spesa eccessiva.

Se, in alcune occasioni, gli scoli vedono allusioni oscene dove non vi sono, in altre non colgono giochi metaforici probabilmente evidenti agli spettatori. Un esempio interes-sante di ciò è rappresentato da un passo degli *Uccelli*, in cui Pisetero afferma che il cuculo anticamente regnava sull'Egitto e sulla Fenicia: «quando diceva “cucù”, tutti i Fenici andavano a mietere grano e orzo (τὰς κριθὰς) nei campi (ἐν τοῖς πεδίοις)» (vv. 504-506). Gli scoli relativi ai vv. 504-506 non colgono la palese allusione sessuale: l'orzo (κριθή) e la pianura (πεδῖον, cfr. *infra*), infatti, potevano essere referenti rispettivamente per i genitali maschili e per quelli femminili¹⁶. Più perspicaci sono gli scoli *vetera* ab al v. 507, in cui Euplide così commenta la battuta di Pisetero: «ecco dunque il vero significato dell'espressione “cucù, sprepuziati, andate in camporella”» (v. 507 κόκκυ, ψωλοὶ πεδίουδε, trad. Mastromarco). Gli scoli, a questo proposito, evocano sì un improbabile proverbio fenicio, ma almeno il 507b ne coglie il doppio senso osceno, fra l'altro facilmente desumibile da ψωλός, «circonciso». Più acuti sono gli scoli αβ al v. 565 della stessa commedia, dove si prescrive che sia la folaga, la φαληρίς, a sacrificare orzo in onore di Afrodite: gli scoli in questione – da una parte – spiegano che il poeta ha scelto questo uccello per la sua assonanza con φάλλος, mentre – dall'altra – chiariscono che è costume sacrificare del frumento ad Afrodite, perché esso, una volta bollito, favorirebbe l'accoppiamento (οἱ ἐφθοὶ πυροὶ πρὸς συνουσίαν ἐγερτικοί). Si noti, a proposito di quest'ultima notazione, che, di sovente, ad Afrodite erano effettivamente fatte offerte incruente¹⁷. Sul doppio senso insito nel termine κριθή gioca anche la scena dei vv. 956-966 della *Pace*. Trigeo deve consacrare l'altare di Teoria e, come richiede il costume rituale greco (cfr. *schol. vet.* 957), domanda al servo di lanciare orzo sugli astanti: Trigeo si stupisce della velocità con cui il servo compie questa azione, ma quest'ultimo assicura che tutti gli spettatori possiedono già l'orzo, mentre le donne lo avranno a sera dai mariti. Lo scolio *vetus* 967a spiega che il passo si fonda sul valore ambiguo di κριθή, con cui – oltre a «orzo» – si indicano i genitali

¹⁶ Cfr. Zanetto 1987, 225.

¹⁷ Cfr. Pirenne-Delforge 1994, 382 ss.

maschili; per quelli femminili, invece, si usa *μύρτον*, «mirto» (cfr. *infra*). Lo scolio *vetus* 967b aggiunge che *κριθή* è il termine osceno per *πέος*, il «membro virile». La scena, in sostanza, gioca sul valore intrinsecamente osceno di *κριθή*. Non è un caso, allora, che, secondo Esichio (κ 4106 Latte), *κριθων* fosse un soprannome per un uomo adultero, lemma che forse è di origine comica.

2. *I feminina pudenda*

I termini gergali tratti dal mondo agricolo e che avevano come referente le pudende femminili sembrano essere in numero superiore rispetto a quelli che indicano i genitali maschili. Quello che più propriamente designava il *γυνακεῖον αἰδοῖον* era *μύρτον*, la «bacca del mirto» o il «mirto» stesso (detto più propriamente *μυρσίνη*): come si è appena visto, lo scolio *vetus* 967a alla *Pace* ne fa menzione. Se si segue la tradizione esegetica testimoniata dalla *Suda* (μ 1462 Adler), cui si connettono Fozio (μ 611 Theodoridis) e Esichio (κ 2917 Latte) e che deriva dal trattato *De corporis humani appellationibus* di Rufo Efesio (147,5-11), *μύρτον* avrebbe indicato le pudende nel loro complesso o una sua parte centrale, mentre le labbra sarebbero state dette *μυρτόχειλα*. Se *μύρτον* era dunque uno dei termini usuali per indicare i genitali femminili (cfr. *schol. vet. Ar. Eq.* 964a *μύρτον δὲ ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ τὸ γυνακεῖον αἰδοῖον*), il lemma della *Suda* (μ 1461 Adler) che precede quello appena parafrasato connette questo termine direttamente ad Aristofane, in particolare ai vv. 1004-1006 della *Lisistrata*, in cui l'araldo spartano dice che le donne non permettono agli uomini di toccar loro il *μύρτον*, glossato dallo scolio al v. 1004 con *γυνακεῖον μόριον*. Meno evidente è una possibile allusione sessuale nella seconda parabasi degli *Uccelli* (vv. 1099-1101), in cui il Coro afferma di cibarsi, in primavera, delle adolescenziali candide bacche di mirto (*παρθένια λευκότροφα μύρτα*) e dei giardini delle Cariti (*Χαρίτων ... κηπεύματα*). Gli scoli non sembrano cogliere la sfumatura erotica, sebbene *μύρτον* e *κηπεύματα* possano suggerirla¹⁸: lo scolio *vetus* 1099b (ripreso da Tzetzes) dice semplicemente che le donne e le ragazze amano mangiare le bacche di mirto, mentre il *vetus* 1100 spiega *λευκότροφα* con *λευκὰ καὶ τρυφερά*, ossia tali bacche sarebbero «bianche e delicate», perché non ancora mature (*τοιαῦτα γὰρ εἰσι μήπω πεπανθέντα*). Eppure, *λευκότροφος*, che significa piuttosto «che cresce bianco», appa-

¹⁸ Cfr. Henderson 1991, 135.

re sinceramente inadeguato per delle bacche che sono solitamente di colore bluastro, benché esistano anche varietà di colore bianco; l'aggettivo, invece, sarebbe più conveniente per il fiore, che è però difficile ritenere sia considerato dagli uccelli come un cibo. La spiegazione dello scolio al v. 1100 non pare inoltre perspicua, dato che la tenerezza delle bacche non pare associabile a un frutto non maturo. Bianchi, come si accennava, sono i fiori del mirto, che possono ricordare vagamente quelli della rosa (cfr. *inf*): entrambi, del resto, «reflétaient, au dire de certains textes anciens, le mystère charnel de la femme», come ricorda Pirenne-Delforge (1994, 380). Possibile, allora, che i versi siano veramente un'allusione erotica, suggerita – oltre che dal concomitante *κηπέύματα* – non solo dall'aggettivo *παρθένιον* – le ragazze nubili sono poeticamente sempre al centro dei desideri erotici – ma anche *λευκότροφος*, se si pensa che il colore bianco contraddistingueva le donne dagli uomini e, in particolare, le pudende delle prime dai genitali dei secondi¹⁹. A una possibile allusività sessuale di questi versi, del resto, accenna cursoriamente anche Dunbar (1995, 590). Se di altri passi – e a ragione – gli scoli non notano allusioni erotiche (cfr. *Lys.* 632, *Th.* 448), un'allure sessuale potrebbe avere il nome di Mirrina, che è al centro di una celebre scena di seduzione nella *Lisistrata*, se si pensa che con *μυρρίνη* o *μυρσίνη* si designava l'arbusto che produceva le bacche di mirto (cfr. Hsch. μ 1898 Latte).

Si è accennato, a proposito di *μύρτον*, al fatto che il *ῥόδον*, il «fiore della rosa», possa essere allusivo all'intimità femminile. Se alcuni nomi di personaggi, come Rodippe nella *Lisistrata* (v. 370), o alcune provenienze, come il profumo di Rodi sempre nella stessa *pièce* (v. 944), potrebbero essere allusivi, è uno scolio a Teocrito (11,10) che spiega come la rosa possa riferirsi ai *feminina pudenda*: la rosa, infatti, simboleggerebbe la giovinezza della donna, poiché la rosa e il roseto (*ῥοδωνιά*) indicherebbero i genitali femminili, come nella *Nemesi* di Cratino (fr. 116 K.-A.), in cui, fra l'altro, il locutore si compiace non solo delle rose, ma anche dei pomi, del sedano e della menta (tali elementi, fra l'altro, sono connessi alla vicenda di Adone).

¹⁹ Cfr. *schol.* Ar. *Lys.* 802 *μελάμπυγός τε· τοὺς λευκοπύγους ὡς γυναικῶδεις ἐκωμῶδουν, scilicet* «(Mironide) dalle natiche nere: si prende in giro chi ha i glutei bianchi come le donne»; si veda anche Henderson 1991, 211. Si noti, a questo proposito, che le donne greche erano solitamente depilate nelle zone intime.

Henderson (1991, 134) evoca come termine allusivo alle pudende femminili anche κόκκος. I due passi aristofanei in cui κόκκος compare, tuttavia, non sembrano connotati sessualmente. Nel v. 63 della *Pace*, Trigeo chiede a Zeus se comprende che sta riducendo a pezzi la Grecia: se egli usa la metafora della melagrana che espelle i chicchi (*schol. vet.* 63b; cfr. *Suda* ε 524 Adler), tale immagine non pare avere alcuna connotazione erotica. Il v. 364 della *Lisistrata*, poi, presenta il verbo ἐκκοκκίζω, in una scena in cui il corifeo minaccia la corifea, dicendole: «a furia di botte ti sgranerò questa vecchia pelle» (θενών σου ἑκκοκκίω τὸ γέρας). Se l'immagine, ancora tratta dalla metafora della melagrana, sembra semplicemente denotare come il coro dei vecchi sia assetato di sangue (cfr. *schol.* 364a), è però opportuno notare che, nei versi immediatamente precedenti (vv. 362 s.), la corifea aveva avvertito il corifeo con le seguenti parole: «mi si colpisca: incasserò senza battere ciglio. Ma, poi, non ci sarà un'altra cagna che ti afferrerà i coglioni» (μή ποτ' ἄλλη σου κύων τῶν ὄρχεων λάβηται). Possibile, allora, che le percosse promesse dal corifeo e lo «sgranellare» possa riferirsi a un amplesso di una certa violenza, soprattutto se κόκκος aveva veramente fra i suoi sensi direttamente accessibili quello di genitali femminili (τὸ γυναικεῖον μόριον), come riporta Esichio (κ 3288 Latte).

Due termini tratti dal mondo rustico, εὔστρα e ἀμφίκαστις, potrebbero richiamare l'usanza della depilazione intima che contraddistingueva generalmente le donne greche: di questa pratica sono testimonianza i vv. 236 ss. delle *Tesmoforiazuse*²⁰. Pare che essa prevedesse l'uso di lucerne o torce per bruciare i peli. Eustazio (*Od.* 1446,22) chiarisce che ἀμφίκαστις («orzo maturo», «orzo abbrustolito», da κάω, «bruciare») – di uso prettamente comico e tragico secondo lo *schol. vet. Ar.Eq.* 1236a III – sarebbe stato usato dai poeti comici anche per indicare i genitali femminili, mentre Cratino (fr. 409 K.-A.) potrebbe averlo adoperato per *membrum virile*²¹. Di ἀμφίκαστις sarebbe stato sinonimo εὔστρα, che, sempre secondo Eustazio (*Il.* 1146,30), sarebbe il luogo in cui si strinano i maiali (da εὔω, «far abbrustolire», cfr. *schol. Ar.Eq.* 1236acd). In sostanza, è possibile che εὔστρα e ἀμφίκαστις indichino i *feminina pudenda* depilati, sebbene la documentazione non risulti chiarissima.

²⁰. Cfr. Mastromarco 2014, 71 n. 10.

²¹. *Sic* Kassel e Austin *al locum*; cfr. Hsch. κ 1923 Latte Κρατίνος δὲ ἐπὶ τοῦ μορίου ἔταξεν αὐτό, *scilicet* ἀμφίκαστις. Se in Phot. α 1332 si dice semplicemente che il termine per alcuni indica le pudende, Eustazio aggiunge che Cratino avrebbe parlato di ὀσφύς, «lombo», non di αἰδοῖα.

L'usanza della depilazione è sottintesa anche al v. 89 della *Lisistrata*, in cui Calloniche dice che la donna della Beozia ha depilato (παρατετιλμένη) con finezza (κοψότατα) il puleggio (τὴν βλήχῳ). Lo scolio 89b chiarisce che il puleggio, detto più comunemente «mentuccia», indica le pudende femminili: lo scolio 89a spiega κοψότατα, dicendo che il pube di Calloniche risulterebbe composto (κομψῶς ἔχουσα τὸ αἰδοῖον). Le capacità curative della mentuccia (cfr. *supra* Cratin. fr. 116 K.-A., in cui si parla di σισύμβρια, «menta»), del resto, consentiranno a Trigeo di accoppiarsi con Opora senza danno, nonostante il lungo digiuno (*Pax* 710-712). Se la scena gioca sia sul piano alimentare che sessuale (cfr. *schol. vet.* 711 κατελάσας, ἀντὶ τοῦ «συνουσιάσας»), gli scoli *vetera* al v. 712 chiariscono che l'infuso di puleggio era ritenuto un rimedio contro la nausea e la pesantezza di stomaco. È interessante notare che la *Suda* (β 339 Adler *s.v.* βληχωνία), che riprende questa tradizione esegetica, considera Opora una πορνή, una «prostituta». Se *Suda* β 338 Adler ritiene che Aristofane chiami βλήχῳ il pube (τὸ ἐφήβαιον), è plausibile che ciò sia tratto dal passo della *Lisistrata* poc' anzi analizzato, in cui evidentemente il puleggio è metaforico per i peli pubici: in sostanza, non è detto che tale pianta fosse direttamente collegabile alle pudende in greco, perché nei due casi analizzati, soprattutto nel primo, tale accezione è direttamente ricavabile dal contesto.

L'idea di «erbetta», «cespuglio» *vel similia* che ῥοδωνιά ο βλήχῳ possono evocare è insita anche in λόχμη, «boscaglia». Se in *Au.* 207, dove Pisetero invita l'upupa a entrare nella boscaglia e a svegliare l'usignola, gli scoli non notano alcuna allusione erotica, essa è lampante in *Lys.* 800, passo di cui si è già trattato in precedenza per le scure natiche maschili contrapposte a quelle bianche delle donne. Le vecchie esclamano ai vecchi, che dichiarano di volerle baciare e, alzata evidentemente la gamba, di colpirle col piede: «com'è folto il cespuglio che hai» (vv. 777-800). Lo scolio 800a propone come oggetto di ἀντείνας («avendo sollevato»), assente a testo, τὸ σκέλος («gamba») oppure τὸ αἰδοῖον, probabilmente in virtù del fatto che le donne notano immediatamente la peluria fra le gambe dei corifei: anche qui, tuttavia, λόχμη appare piuttosto come una divertente metafora allusiva che come un termine intrinsecamente connesso all'*eros* (fra l'altro, in questo caso, prettamente maschile, se i peli pubici sono un rivendicato segno di virilità, come sottolineano gli stessi vecchi nei versi immediatamente successivi).

A questo ambito metaforico può connettersi anche il termine *νάπος*, «valle boscosa», e, per contiguità di significato, anche *πεδῖον*, «pianura». Esichio (v 78 Latte) spiega infatti *νάπος* con *γυναικὸς αἰδοῖον*, ma la mancanza di ulteriori riferimenti non consente di comprendere se il contesto in cui era inserito originariamente il lemma fosse veramente comico. Si è invece già incontrato il termine *πεδῖον* ai vv. 504-506 degli *Uccelli*, commentando gli usi di *κριθή*. Se gli scoli a quel passo non dicono nulla di *πεδῖον*, lo stesso può dirsi di quelli al v. 88 della *Lisistrata*, in cui Mirrina dice di una donna beota: «per Zeus, la Beozia/la Beota ha proprio una bella pianura!» (trad. Caciagli). Segue, poi, la battuta relativa al puleggio di cui si è già detto. Lo scolio *ad locum* non coglie l'accezione erotica di *πεδῖον*, spiegando solo che la Beozia era nota per avere delle belle pianure. Come in altri casi, anche in questo il termine *πεδῖον* potrebbe non aver avuto intrinsecamente un valore sessuale, ma assumerebbe tale senso solo all'interno di una esplicita metafora che allude alla regione pubica con una terminologia consueta a una società contadina: tali esempi, in sostanza, sarebbero differenti da *κριθή*, forse *βάλανος*, *ἐρέβινθος* oppure da *μύρτον* e *ρόδόν*, che erano più comunemente usati per indicare rispettivamente i genitali maschili o femminili e su cui si potevano innestare giochi di parole meno diretti, come la scena di sacrificio della *Pace*, dove, senza la nozione dell'identità fra *κριθή* e pudende maschili, la battuta sull'orzo – forse – non sarebbe stata immediatamente intellegibile. Comunque sia, un dato emerge con chiarezza: in molti casi, i termini agricoli erano polisemici e una stessa parola, quando si riferiva alla sfera sessuale, poteva alludere sia ai *virilia pudenda* che ai *feminina*, come accade, forse, per *ἀμφικανστις*. [s.c.]

Fiori, giardini e ortaggi come metafora sessuale dopo l'*Archaia*

L'associazione tra il mondo vegetale e la sfera erotica trova una prima vivida testimonianza, pur al di là della sfera metaforica, nel XIV libro dell'*Iliade* durante la cosiddetta *Διὸς ἀπάτη*. L'inganno tramato da Era nei confronti di Zeus, nel segno di un'insuperabile e

sconvolgente seduzione, si esplicita in una scena amorosa tra le due divinità che ha luogo su un morbido giaciglio di erba che subito nasce spontanea per assecondare l'amore olimpico, *φύεν νεοθηλέα ποιήν* (347).²² Non colpisce, per tutto ciò, il fatto che nell'*Epodo di Colonia* (fr. 196a W²) Archiloco richiami numerosi elementi della scena iliadica nell'ambientare l'incontro con la figlia di Anfimedò in una scena nella quale l'elemento vegetale appare quale cifra programmatica del contesto. Ad esempio il poeta afferma di approdare verso erbori giardini, *σχήσω γὰρ ἐς πο[φύτους] | [κ]ήπους* (23-24), mentre alla fine prende la donna avvolgendola con un morbido mantello e stendendola tra fiori rigogliosi, *παρθένον δ' ἐν ἄνθε[σιν|τηλ.]εθάεσσι λαβῶν | ἔκλινα, μαλθακῆι δ.[έ μιν] | [χ]λαί|νηι καλύψας* (42-45).²³

Fiori, piante tanto quanto prati e giardini, dunque, codificano sin a partire dalla produzione arcaica un *milieu* metaforico associato in maniera intenzionale alla sfera erotica. Ad esempio, riguardo a una delle figlie di Preto nel *Catalogo delle Donne*, Esiodo ricorda che per colpa della sciagurata impudicizia, della quale le Pretidi sono colpite per punizione divina, la fanciulla perde il fiore delicato della verginità, *εἴνεκα μαχλοσύνης στυγερῆς τέρεν ὄλεσεν ἄνθος* (fr. 132 M.-W. = fr. 47 H.).²⁴ Ma non solo: sul versante erotico, come è noto, anche il linguaggio tecnico dell'agricoltura che trova spazio in numerose scene della *Archaia* tende spesso a designare gli organi sessuali sia dell'uomo sia della donna tanto quanto in generale i vegetali che hanno garantito, in virtù delle forme assunte in natura, un vasto orizzonte di ispirazione per Aristofane.²⁵ Si noti peraltro che l'immagine del corpo come un campo o un giardino, *κήπος* o *κήπευμα*, è già attestata da Aristofane negli *Uccelli* (1100), quando il coro si riferisce al giardino delle Grazie, dove nascono le bacche virginali del mirto delle quali gli uccelli si nutrono.²⁶ È plausibile ipotizzare, per tutto ciò che, quando dopo la *Archaia* si trovano riferimenti ai vegetali e al linguaggio agricolo in senso osceno, questi possano essere debitori di una memoria drammatica. Ne offre, ad esempio, una testimonianza di non poco

22. Cfr. de Roguin 2007, 112-115.

23. Cfr. Nicolosi 2007, 205-207 e 231-234.

24. Per l'immagine di Esiodo che rimanda evidentemente a una chiara esperienza erotica collegata alla metafora del fiore della giovinezza, attestata per la prima volta nell'*Iliade*, con l'*ἄνθος ἡβης* (XIII 484), ripreso poi ad esempio da Solone (fr. 25, 1 W²), si veda Hirschberger 2004, 299-300.

25. Cfr. Taillardat 1962, 75-76.

26. Cfr. Dunbar 1995, 590-591. Per la metafora sessuale del *κήπος* che può assumere valore poetologico per il quale si veda Nünlist 1998, 214-215, rimando all'analisi di Müller 1980, 27-33.

conto, l'associazione proposta da Lucrezio tra *conserere*, verbo della semina, e l'azione di Venere vivificatrice nel IV libro del *De rerum natura* (1105-1111):

Denique cum membris collatis flore fruuntur
aetatis, iam cum praesagit gaudia corpus
atque in eost Venus ut muliebria conserat arva,
adffigunt avidae corpus iunguntur salivas
oris et inspirant pressantes dentibus ora,
nequiquam, quoniam nil inde abradere possunt
nec penetrare et abire in corpus corpore toto.

“Quando infine con le membra avvinte godono del fiore / della giovinezza, e già il corpo presagisce il piacere, / e Venere è sul punto di riversare il seme nel campo femminile, / comprimono avidamente i petti, confondono la saliva nelle bocche, / e ansimano mordendosi a vicenda le labbra; / invano, perché nulla possono distaccare dalla persona amata, / né penetrarla e perdersi con tutte le membra nell'altro corpo (trd. it. di Luca Canali).”

In questa efficace descrizione dell'unione sessuale tra gli amanti Lucrezio “non rifugge da immagini potenti e crude, prese a prestito dall'agricoltura ... dall'ippica ... e dalla stessa crocifissione”.²⁷ La vivacità di questa immagine nella quale è esplicitata l'associazione metaforica tra semina tecnica e semina fisica torna anche nel III libro *Georgiche* di Virgilio con il motivo del *genitale arvum* (136) nell'ambito della figliazione degli armenti.²⁸

Di particolare interesse è anche il rapporto nella ricezione della lingua comica tra frutti o ortaggi e organi sessuali.²⁹ Una prima significativa associazione in questa direzione ruota intorno alla ghianda, la βάλανος, accostata all'organo sessuale maschile. Βάλανος,

²⁷ Così Dionigi 1990, 410 n. ad. v. 1107. Bailey 1947, 1307, per la metafora agricola di Lucrezio scorge un possibile antecedente ne *I Sette a Tebe* di Eschilo (753), ὅστε ματρός ἀγνῶν σπείρας ἄρουραν.

²⁸ Per il debito di questa sezione nei confronti di Lucrezio, cfr. Erren 2003, 623. L'immagine sembra essere stata ripresa in Tibullo nel I libro (8, 35-36), at *Venus invenit puero concubere furtim; / dum timet et teneros conserit usque sinus*, in un distico nel quale è indicata la facilità con la quale la dea dell'amore ispira la passione erotica. A questa interpretazione si oppone tuttavia Murgatroyd 1980, p. 245. Per lo *status quaestionis* del problema cfr. Maltby 2002, 312. Tibullo qui invita Foloe a non essere crudele nei confronti del *puer* e a rispettare i dettami di Venere. I *teneri sinus* ai quali si riferisce il poeta rappresentano il seno della donna amata, mentre il verbo *conserere* al quale non segue il termine *arvum* (-a) avrebbe ora il significato di “stringere”.

²⁹ A riguardo si veda Regali 2018 (*supra*).

ad esempio, designa il *glans penis* oltre che nella *Lisistrata* (410), ἐλθὼν ἐκεῖνη τὴν βάλανον ἐνάρμοσον, anche nella *Historia animalium* di Aristotele (493a23), καὶ τοῦ ἄρρενος αἰδοῖον, ἔξωθεν ἐπὶ τῷ τέλει τοῦ θώρακος, διμερές, τὸ μὲν ἄκρον σαρκῶδες καὶ αἰεὶ λείον <καὶ> ὡς εἰπεῖν ἴσον, ὃ καλεῖται βάλανος. Non è improbabile, dunque, che un'allusione alla sfera sessuale si debba scorgere anche nella *balanus* menzionata da Persio nella *Satira* IV (37). Per quanto riguarda invece l'organo femminile, dopo la commedia, è possibile ricordare il riferimento in questo senso al mirto nel *Lex.* di Luciano (12, 21): il mirto è una comune pianta che, associata al culto di Afrodite, ben presto, come la rosa, si lega al linguaggio erotico sino a codificare tramite il nome proprio Mirtile, la figura dell'etera. Un discorso a parte può essere fatto, invece, per il termine κόκκος, il chicco del grano o l'acino dell'uva. In commedia il termine non compare mai, sebbene si riverberi nel verbo ἐκκοκίζειν, sgranare, atto ad indicare la deflorazione della donna (ad esempio in *Lisistrata* 364, εἰ μὴ σιωπήσει, θενῶν σου ἔκκοκκίῳ τὸ γῆρας). Il κόκκος, di seguito, almeno in Stratone di Sardi (*A.P.* XII 222, 3), finisce per indicare i genitali maschili, τῆ χειρὶ τοὺς κόκκους ἐπαφώμενος. Il termine ἐρέβινθος, il cece, che designa il fallo eretto in non poche commedie (si considerino almeno il caso di *Acarnesi* 801 e di *Cavalieri* 45) non sembra aver dato vita a un produttivo impiego metaforico di ambito sessuale dopo la *Archaia*.³⁰

[D.D.S.]

Bibliografia

Bellandi, F. (1995), *Contro le donne. Satira VI, Giovenale*, Venezia: Marsilio.

Caciagli, S. (2015), *Il σῦκον nella scena finale della Pace*, *Commentaria Classica* 2, 21-28.

De Roguin, C.-F. (2007), “... et recouvre d'une montagne leur cite!": *la fin du monde des héros dans les épopées homériques*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Dionigi, I. (1990), note a *Lucrezio. La natura delle cose*, a cura di G.-B. Conte con

³⁰. Forse in senso osceno si trova una possibile allusione in Giovenale nella *Satira* VI (373) nell'espressione *ciceris relictis*. Cfr. Bellandi 1995, 176. Gli aneddoti relativi al nome di Cicerone connesso in maniera scommatica al cece riferiti da Plutarco nella *Vita di Cicerone* (1, 5) hanno forse un'origine parodica sebbene difficilmente possano essere ricondotti a un ambito sessuale.

la traduzione di L. Canali, Milano: BUR.

Dunbar, N. [ed.] (1995) *Aristophanes. Birds*, Oxford: Oxford University Press.

Erren, M. (2003), *Georgica. Kommentar*, Heidelberg: Carl Winter.

Henderson, J. (1991) *Maculate Muse*, [1975¹, la seconda edizione differisce dalla prima per gli "Addenda, Corrigenda, Retractanda", pp. 240-252], New York- Oxford: Oxford University Press.

Hirschberger, M. (2004), *Gynaikon Katalogos und Megalai Eboiai: ein Kommentar zu den Fragmenten zweier hesiodeischer Epen*, München : Saur.

Maltby, R. (2002), *Tibullus. Elegies; Text, Introduction and Commentary*, Cambridge : Francis Cairns.

Mastromarco, G. (2014) *Immaginario sessuale nella Lisistrata di Aristofane*, in S.D. Olson [ed.], *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin-Boston: de Gruyter, 69-81.

Müller, H. M. (1980), *Erotische Motive in der Griechischen Dichtung bis auf Euripides*, Hamburg: Buske.

Murgatoyd, P. (1980), *Tybullus. A Commentary on the First Book of the Elegies*, Oxford: Oxford Clarendon Press.

Nicolosi, A. (2007), *Ipponatte, Epodi di Strasburgo - Archiloco, Epodi di Colonia (con un'appendice su P.Oxy. LXIX 4708)*, Bologna: Pàtron.

Nünlist, R. (1998), *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Leipzig: Teubner.

Pirenne-Delforge, V. (1994) *L'Aphrodite grecque*, Athènes-Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique (Kernos Suppléments).

Taillardat, J. (1962), *Les images d'Aristophanes. Etudes de langue et de style*, Paris: Les Belles Lettres.

Vetta, M. [ed.] & Del Corno, D. [trad.] (1989) *Aristofane. Le donne all'assemblea*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla.

Zanetto, G. [ed.] (1987) *Aristofane. Uccelli*, Milano: Mondadori.

Degradazione e desiderio: la maschera della Vecchia sulla scena greca

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

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

La Vecchia nella commedia

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

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

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

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

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

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

1. Trattati fi ici

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

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

³ Cfr. Oeri 1948, 11 s.

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

2. *Tratti caratteriali*

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

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

⁵ Cfr. Capra 2010, 251.

2. a. λαλιά

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

2. b. φιλοινία

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

⁶ Cfr. Oeri 1948, 12 s..

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

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

⁹ Cfr. Oeri 1948, 13-18.

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

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

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

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

¹¹. Cfr. Totaro 2013, 118 n. 5.

¹². Cfr. Pellegrino 2015, 221, 223.

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

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

2. c. *La vetula repuerascens*

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

¹³. Cfr. Oeri 1948, 19-21.

¹⁴. Cfr. Totaro 2013.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹. Nesselrath 1990, 271.

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

[M.R.]

La *γραῦς* dopo Aristofane tra loquacità e vinosità

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

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

²¹. Cfr. Arnott 1996, 20.

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

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

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

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

La vecchia garrula

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰. Cfr. Rowe 1993, 118.

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

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

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

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

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

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

La vecchia come mezzana di giovani amanti

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

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

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

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

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

³⁵ Cfr. Hordern 2004, 4-10.

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

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

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

³⁸. Cfr. Mastromarco 1979, 21.

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

[D. D. S.]

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

La Vecchia nell'erudizione⁴⁰

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

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

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

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

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

⁴¹. Cfr. Brea 2001, figg. 327-334.

⁴². Cfr. Webster 1995, 35-37.

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



Maschera 28: Lupetta
fig. 38 Webster



Maschera 29: Grassa
fig. 39 Webster



Maschera 30: Domestica
fig. 40 Webster

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



Lupetta
Brea fig. 327a



Grassa
Brea fig. 329



Domestica
Brea fig. 330

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

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

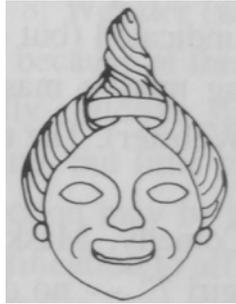


Scena *Ecclesiastuse* (?), IV sec. a.C. (Messina)

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



Vecchia I
Brea fig. 46



Maschera 42: Piccola torcia
Brea fig. 49



Vecchia 2
Brea fig. 47

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



Vecchia R



Vecchia U



Vecchia Y



Vecchia RR

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

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



Vecchia col vino
Brea fig. 99



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



Vecchia *Staphyla*
Brea fig. 86

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1205

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

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

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

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

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

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

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

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

[s. c.]

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

La Vecchia nelle traduzioni e nelle messinscena contemporanee

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

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

La traduzione e gli adattamenti

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

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

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

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

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

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

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

Nella performance...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ Cfr. Capra 2010, p. 17.

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

[M.G.]

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Teatrografia

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

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

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

Il gallo dalla commedia al discorso filosofico e aneddótico: limiti e potenzialità di una figura comica

di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Mario Regali

Il gallo era una figura familiare alla vita di un Ateniese o di un Greco in genere: considerato un animale assai bellicoso e per questo oggetto di combattimenti popolari, una delle sue funzioni principali era quella di segnalare l'alba. Il gallo è presente in molte commedie di Aristofane, che declinano in modo comico tali potenzialità: l'erudizione antica, del resto, chiarisce le varie pratiche che fanno da sfondo a tale presenza, fra l'altro ricordando il mito eziologico del gallo che, messo a guardia degli amori di Ares e Afrodite, si addormentò, facendo sì che essi venissero scoperti. È proprio in ricordo di questo episodio che egli canterebbe al mattino. La produzione comica, che si fonda comunque su una tradizione già ben consolidata, ha avuto un influsso spesso importante per la letteratura successiva, soprattutto nell'aneddotica: questo avviene, chiaramente, qualora si evochi la combattività del gallo e la sua funzione di sveglia mattutina. Se Platone recupera tale figura, adattandola di volta in volta ai temi da lui trattati nei diversi dialoghi, di un certo rilievo è il ruolo di questo animale ne *il Gallo o il Sogno* di Luciano, probabile debitore dei vv. 483 s. degli *Uccelli*, dove si afferma la primigenia superiorità dei volatili. Sulla scena odierna, le potenzialità del gallo sono ancora sfruttate, soprattutto a livello posturale, al fine di connotare efficacemente un personaggio – ad esempio – aggressivo. Altre potenzialità comiche, tuttavia, rischiano di essere irrimediabilmente perse in mancanza del testo originale, come il gioco su *ἀλεκτρυάιννα* dei vv. 661-667 delle *Nuvole*: il neologismo aristofaneo, che può essere reso con «polla» (il termine greco *ἀλεκτρυών*, infatti, non distingueva fra maschile e femminile), costringe i traduttori e i registi a sforzi notevoli di traduzione transculturale per rendere godibile questa scena.

Il Gallo nella commedia

Nella commedia, la presenza della figura del gallo è costante, sia per la sua funzione nella vita quotidiana, sia per la sua attitudine al combattimento e al comando, spesso impiegata quale termine di paragone nei contesti agonali. Alla base dell'uso comico dell'immagine del gallo è il ruolo dell'animale nella vita sociale di Atene, che conosceva il suo momento

apicale durante il combattimento annuale presso il teatro, evento istituito da Temistocle secondo Eliano (VH II 28)¹. Non a caso, a lato del trono marmoreo del sacerdote di Dioniso nella prima fila del teatro ateniese è raffigurato un giovane alato, simbolo dell'agone, con ai suoi lati due galli in lotta fra loro². Al combattimento tra galli, come ha tentato di mostrare Eric Csapo, è attribuito nell'immaginario ateniese un complesso intreccio di valori simbolici, che spaziano dal valore militare alle implicazioni sessuali della sottomissione del perdente, all'attitudine della classe dominante a prevaricare le classi subalterne nella *polis*, un intreccio tale da rendere il combattimento tra galli un'attività utile all'educazione dei giovani aristocratici³. La particolare attitudine dell'immagine del gallo in combattimento a riflettere l'agonismo politico e sessuale offre alla drammaturgia comica molteplici occasioni d'impiego, come dimostrano in modo puntuale numerosi luoghi in Aristofane.

Negli *Acarnesi*, è presente un richiamo alla bellicosità dei galli nella scena dell'assemblea: Teoro esorta Diceopoli a tenersi lontano dall'esercito degli Odomanti entrato al suo seguito perché i Traci sono ormai *ἔσκοροδισμένοι*, "irritati con l'aglio" (165-166)⁴. Il riferimento è alla prassi attestata da Senofonte nel *Simposio* (4, 9) secondo il quale i galli erano nutriti d'aglio prima del combattimento per esaltare la loro aggressività. Persino l'origine della guerra del Peloponneso nella distorsione comica di Diceopoli ruota attorno all'aggressività dovuta all'aglio, richiamando così l'immagine del gallo in combattimento (vv. 524-527)⁵.

Nei *Cavalieri*, il primo servo invita il Salsicciao a inghiottire l'aglio e lo esorta a divorare la cresta e i bargigli di Pafflagone-Cleone prima dello scontro in assemblea (vv. 493-497: *Μέμνησό νυν / δάκνειν, διαβάλλειν, τοὺς λόφους κατεσθειν, / χῶπως τὰ κάλλαι' ἀποφαγῶν ἤξεις πάλιν*. "E ricordati: beccalo, calunnialo, divoragli la cresta; e mi raccomando: ritorna solo dopo avergli mangiato i bargigli")⁶. In questa scena dei *Cavalieri*, il combattimento tra

¹ Cfr. Thompson 1895, 22-23.

² Cfr. Mastromarco 1983, 129 n. 42.

³ Cfr. Csapo 1993a, 20-22, 25 che dall'insieme delle testimonianze antiche sulla pratica del combattimento tra galli ricostruisce un quadro secondo il quale "this paradigmatic isotopy between the defeated chicken, the slave, the castrato, and the kinaidos is something specific to Greek culture".

⁴ Csapo 1993b, 118, immagina che i Traci entrino in scena in costume itifallico in modo da favorire il gioco comico sulla circoncisione (vv. 156 ss.): l'ipotesi favorirebbe l'associazione tra bellicosità del gallo e aggressività sessuale.

⁵ Cfr. Csapo 1993b, 119.

⁶ Cfr. Taillardat 1962, 342 c Csapo 1993a, 23.

galli è metafora dello scontro politico violento e privo di regole, necessario per conquistare il favore del *demos*.

Nel monologo che apre le *Nuvole*, Strepsiade si lamenta per la lunghezza della notte (v. 4): «Eppure, è un bel po' che ho sentito il gallo» (καὶ μὴν πάλαι γ' ἀλεκτρούνοσ ἦκουσ' ἐγώ). Ancora nelle *Nuvole*, attorno al gallo Aristofane costruisce una scena comica esemplare dei futili insegnamenti di Socrate: sulla scia dell'indagine di Protagora sulla correttezza dei nomi⁷, Socrate insegna a Strepsiade che il gallo "femmina" deve essere chiamata ἀλεκτράινα, nuovo conio di Aristofane (vv. 661-667). Al ritorno a casa, Strepsiade, con al seguito un servo che mostra in scena un gallo e una gallina, insegna a sua volta al figlio Fidippide il modo corretto di nominare i due uccelli rispettandone il genere; ma per pagare l'inutile sapere appreso da Socrate, nota Fidippide, Strepsiade ha perso il mantello (vv. 847-858). Nella scena finale delle *Nuvole*, emerge anche la caratterizzazione del gallo come combattente. Fidippide, ora divenuto allievo di Socrate, giustifica la violenza che infligge al padre Strepsiade con l'esempio del gallo, che batte il padre senza alcuno scrupolo: la sola distinzione tra galli e uomini sono gli ψηφίσματα, «decreti», che gli uomini hanno scelto, leggi che però, sostiene Fidippide, possono essere mutate (vv. 1427-1429): come nei *Cavalieri*, la violenza del gallo diviene simbolo dello scontro privo di regole. Di notevole suggestione è l'ipotesi formulata da Taplin⁸ e ripresa da Csapo⁹ in merito all'agone tra il Discorso Migliore e il Discorso Peggioro: il vaso attico a figure rosse conservato nel Getty Museum (Malibu 82.AE. 83) che raffigura due attori travestiti da galli in palese contesa fra loro rappresenterebbe l'agone delle *Nuvole*. L'ipotesi di Taplin poggia sulla notizia conservata dallo scolio al verso 889 che documenta il costume da uccelli, pur senza specificare il travestimento da galli (ὑπόκεινται ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐν πλεκτοῖς οἰκίσκοις οἱ λόγοι δίκην ὀρνίθων διαμαχόμενοι). Come nota Dover¹⁰, il testo delle *Nuvole*, nella versione che ci è giunta, non offre alcun indizio a sostegno dell'ipotesi dello scolio, ma ciò non nega un riferimento possibile alle *Nuvole* prime: l'*hypothesis* I segnala infatti che nella seconda redazione Aristofane modificò proprio l'agone¹¹. Inoltre

⁷ Cfr. Corradi 2012, 166-175.

⁸ Taplin 1987.

⁹ Csapo 1993a.

¹⁰ Dover 1968, 80 ss.

¹¹ Fowler 1989, 257, ritiene che l'ipotesi I non attesti una revisione radicale dell'agone e crede quindi di indivi-

non è da escludere che proprio nelle parole d'esordio del κρείττων λόγος (vv. 889-890: χῶρει δευρί· δείξον σαυτὸν / τοῖσι θεαταῖς καίπερ θρασὺς ὢν. «Vieni qui, mostrati agli spettatori, sfrontato quale sei») si celino le movenze iniziali dello scontro tra galli.

Nelle *Vespe*, nel prologo di Santia, il servo racconta che il padrone Filocleone si adira con il gallo, anche quando canta non appena scende la notte, perché ritiene che si sia fatto corrompere dai magistrati per farlo ritardare ai processi (vv. 100-102). Ancora nelle *Vespe*, emerge un ulteriore tratto che era attribuito al gallo: la capacità di digerire ogni possibile cibo grazie ad uno stomaco caldissimo. Per questo, al gallo è paragonato Filocleone che sarà in grado, grazie al suo stomaco, di digerire gli oboli per il processo (vv. 785-795). Nella scena in cui è preda della follia, Filocleone sfida i ballerini tragici e paragona se stesso a Frinico, il tragediografo oppure l'attore tragico figlio di Corocle¹², che come un gallo «s'acquatta [...] e scalcia con la zampa sino al cielo»: il gallo, ritratto ora in combattimento, è di nuovo simbolo di aggressività e sfida. Ancora il combattimento tra galli¹³ è al centro di un equivoco nella scena che apre gli *Uccelli*: i protagonisti giungono alla porta di Tereo-Upupa e incontrano l'uccello che custodisce la porta. Il servo si presenta come ὄρνις δοῦλος, «uccello schiavo» ed Evelpide equivoca pensando si tratti di un uccello che ha perso il combattimento, ad Atene denominato di norma δοῦλος (vv. 69 s.)¹⁴. Ancora negli *Uccelli*, Pisetero impiega il gallo quale ulteriore prova della superiorità del *genos* degli uccelli sugli dei e sugli uomini (vv. 481-492): il gallo era il tiranno dei Persiani, prima di Dario e Megabazo, ed è chiamato per questo, ad Atene, Περσικὸς ὄρνις, «uccello persiano»¹⁵. Per questo, prosegue Evelpide, anche ora il gallo «incede come il Gran Re, portando, unico tra gli uccelli, la tiara ritta sulla testa» e, segno del suo antico potere, al suo canto mattutino «fabbrì, vasai, conciapelli, calzolari, bagnini, mercanti di farina, tornitori di cetre e fabbricanti di scudi» si alzano e, ancora a notte fonda, «balzano in piedi per andare al lavoro».

duare una serie di casi in cui il linguaggio dell'agone si adatta al combattimento tra galli.

¹² Cfr. Mastromarco 1983, 556 n. 234.

¹³ Per la cui popolarità ad Atene, cfr. anche Hofmann 1974.

¹⁴ Cfr. Csapo 1993b sull'implicazione sessuale del gallo sconfitto quale simbolo della sessualità passiva nell'immaginario pederastico ateniese.

¹⁵ Sulla possibilità che il comune gallo da cortile fosse stato importato in Grecia dalla Persia, cfr. Mastromarco-Totaro (2006) 168 n. 101.

Nelle *Rane*, Eschilo si profonde in una estesa monodia che, con ogni probabilità, non rielabora materiale propriamente di Euripide ma realizza una parodia del suo *tropos* che emerge in particolare da fenomeni come l'anadiplosi e il carattere astrofico (vv. 1331-1362). Un'eroina lamenta un profondo dolore che si rivela ridicolo: si tratta di una filatrice alla quale una vicina, di nome Glice¹⁶ ha rubato il gallo. Il gallo crea il voluto contrasto comico fra la dizione tragica e la situazione di bassa quotidianità che la monodia descrive, in accordo con il ritratto di Euripide nelle *Rane*: il poeta nuovo che deturpa la tragedia introducendo gli *οικεία πράγματα*¹⁷. Inoltre, se nel gallo è lecito scorgere il simbolo della sessualità maschile, nel furto lamentato da Glice per mano della vicina è forse possibile individuare un'ulteriore allusione alla sfera quotidiana in palese contrasto con il registro sublime del ritmo e della dizione.

In un frammento di Eraclide comico (fr. 1. K.-A.), il generale ateniese Carete celebra con un pasto in comune la vittoria su Adeo, mercenario di Filippo, detto «il Gallo». Il soprannome del generale macedone permette ad Eraclide molteplici giochi verbali sulla sconfitta in battaglia rappresentata come una sconfitta nel combattimento tra galli: il riferimento al *λόφος*, «cresta» sia del gallo sia dell'elmo, il verbo *κόπτω*, «batto, taglio» impiegato di norma per la lotta tra galli, la qualifica di *γενναῖος* attribuita al gallo vincitore¹⁸.

[M.R.]

Il Gallo nell'erudizione

Il fatto che il gallo fosse un elemento comune nella vita di un Ateniese del V secolo è forse una delle ragioni per cui esso è così presente nella commedia antica, sia in riferimento a pratiche sociali molto diffuse che a metafore e a giochi di parole: i commenti alle singole

¹⁶. Il nome è diffuso in commedia; cfr. Mastromarco-Totaro 2006, 687 n. 216.

¹⁷. Cfr. Mastromarco-Totaro 2006, 685 n. 213.

¹⁸. Cfr. Borthwick 1966.

pièces, in effetti, dovevano essere ricchi di aneddoti o esegesi che riconducevano ai *realia* dell'Atene di quel periodo, tanto che molto di questo materiale ha lasciato tracce negli scoli e nella tradizione erudita in genere.

Sicuramente, una delle usanze più celebri e popolari fra gli Ateniesi doveva essere il combattimento fra galli: questa pratica, infatti, è richiamata negli *Acarnesi*, nei *Cavalieri*, negli *Uccelli* e nelle *Rane* di Aristofane¹⁹. Lo scolio *vetus* 166a agli *Acarnesi*, ad esempio, allude al fatto che ai galli era dato da mangiare dell'aglio, in quanto si riteneva che tale alimento li rendesse più bellicosi: la notazione antica concerne il verbo *σχοροδίξειν*, usato da Teoro per caratterizzare i soldati traci portati in assemblea, che, rubato l'aglio a Diceopoli, sono divenuti grazie a esso ancora più eccitati e pericolosi. Tale alimento ricompare nell'agone dei *Cavalieri*, quando, prima di affrontare lo scontro con Paflagone, il servo dà al Salsiccio dell'aglio (v. 494) perché combatta meglio, consigliandolo di beccare l'avversario (*δάκνειν*), di divorarne la cresta e di mangiargli i bargigli (su *κάλλαια*, cfr. *schol.* Tr. 497c, considerati una specie di barba dei galli): lo scolio *vetus* e *Triclinianum* spiega questa scena come una metafora fondata sui combattimenti fra galli. La stessa metafora è presente anche nelle *Rane*, all'inizio dell'agone fra Euripide ed Eschilo, con il primo che dichiara di voler mordere il secondo: è lo scolio *vetus* 861 che riconduce il *δάκνειν* al morso del gallo²⁰. Lo scolio *vetus* 71 agli *Uccelli*, invece, spiega *δοῦλος*, «servo», come un'allusione all'esito della lotta fra galli, in cui lo sconfitto, che naturalmente seguiva il vincitore, veniva appunto così nominato: il gioco di parole, in Aristofane, verte sul fatto che un uccello si presenta a Pisetero ed Evelpide come «servo» dell'Upupa, per cui Evelpide domanda se sia stato sconfitto da un gallo (vv. 69-71). I galli, nell'immaginario collettivo, erano dunque associati a un carattere bellicoso, quasi fuori dalla norma (si pensi alla scena già descritta degli *Acarnesi*, in cui soldati non greci ma traci sono associati ai galli): gli *scholia vetera* e *Tricliniana* 1363aαβ agli *Uccelli*, tra le cui fonti è Simmaco, spiegano che Pisetero arma il parricida come un gallo, con un'ala come scudo, uno sprone (*πλήκτρον*, cfr. anche *schol. vet.* Tr. Ar. Av. 759ab e Tz. 759) come spada e una cresta come pennacchio. L'immagine del gallo, in questo contesto, non è solo connessa alla bellicosità di questo animale, poiché, come emerge chiaramente nelle *Nuvole* (vv. 1427-

¹⁹. Sul combattimento dei galli, cfr. Dumont 1988.

²⁰. Cfr. Totaro 2006, 643 n. 133.

1430), era risaputo che i galli più giovani tenessero testa ai loro padri, per cui, negli *Uccelli*, il confronto fra il parricida e il gallo è assai significativo.

Oltre alla bellicosità, i galli erano associati anche alla loro non selettiva voracità e al canto. Al v. 794 alle *Vespe*, Filocleone racconta al figlio come Lisistrato gli abbia dato tre squame di muggine invece di tre oboli: senza esserne accorto, Filocleone le ha messe in bocca, per poi sputarle²¹. Schifacleone, allora, chiede che cosa abbia detto Lisistrato al tal proposito, per cui il padre risponde: «cosa ha detto? Che ho uno stomaco di struzzo (*scil.* di gallo)». Lo scolio *vetus* e *Triclinianum* 794 chiarisce che i galli mangiano di tutto e la ragione sarebbe che hanno lo stomaco caldo (cfr. *Suda* α 1117 A.).

Per quanto riguarda il canto del gallo, la resa onomatopeica del suo verso in greco è κόκκυ: a tal proposito, nelle *Rane* Dioniso, per spiegare a Eschilo ed Euripide la celebre prova della pesatura dei versi, dice che essi non dovranno mollare il piatto della bilancia finché egli non avrà detto κόκκυ: il fatto che lo scolio *recentius* al v. 1380c assimili il verbo κοκκύειν al verso del gallo è forse significativo, se si pensa – come si è visto – che lo scontro fra i due poeti è rappresentato da Aristofane come uno scontro fra galli. Comunque sia, il termine corretto per indicare il verso del gallo era ἄδειν, non κοκκύζειν, che, secondo Esichio (α 1763 L.), era usato a mo' di scherno per sbeffeggiare uno straniero (cfr. Phot. α 549 Th. e *schol. vet.* Tr. Ar. V 817), con il verbo che sarebbe stato prettamente comico (cfr. Phryn. PS 35,14).

Il verso di questo animale, comunque, era strettamente connesso nell'immaginario ateniese al sorgere del sole: il dato è esplicito nelle *Nuvole* al v. 4, come spiegano gli scoli Tr. 4b e *rec.* 4c. Ateneo (IX 374d), del resto, fa notare che il gallo si chiama ἀλέκτωρ, poiché «ci sveglia dal letto» (ἐκ τοῦ λέκτρον ἡμᾶς διεγείρει), per paretimologia con *alpha* privativo davanti a λέκτρον, «letto». Si riteneva, poi, che il gallo cantasse tre volte (cfr. *schol.* Ar. *Ec.* 390αβ). Ciò chiarisce la lamentela di Cremete nelle *Ecclesiazuse*: egli racconta a Blepiro come l'assemblea sia stata affollata di buon mattino da persone molto pallide (ossia dalle donne travestite da uomini), tanto che sarebbe stato impossibile prendere il tribolo, pur presentatisi alla Pnice appena al secondo canto del gallo. La stretta connessione che lega il giungere in ritardo e il canto del gallo è tematizzata nelle *Vespe*, come nota lo scolio *vetus* 101:

²¹ Molti erano soliti usare la bocca per custodire il denaro, come informa lo *schol.* Ar. V. *vet.* 791a.

i servi raccontano che, quando il gallo canta di sera, Filocleone arriva addirittura ad accusare l'animale di averlo svegliato tardi, tanta è la sua voglia di andare in tribunale; ciò è ovviamente un'iperbole, dato che è il canto del mattino a dover fungere da 'sveglia'.

L'aspetto del canto mattutino e della bellicosità dei galli trova una sua spiegazione eziologica in una tradizione che vuole il gallo come l'esito di una metamorfosi. Al v. 835 degli *Uccelli* il Coro chiede a Pisetero chi potrebbe essere messo a guardia delle mura della città che si intende fondare: Pisetero indica subito l'uccello che è detto essere ovunque il più tremendo, un vero e proprio «pulcino d'Ares», ossia quello di razza persiana (cfr. *schol. vet.* Tr. Ar. Av. 835bc). Questo uccello, detto sia «persiano» che «medo», è senz'altro da identificare con il gallo, che era ritenuto un animale di origine mesopotamica (cfr. *schol. vet.* Ar. Av. 485, Tz. 707, Hsch. μ 1158 L., π 2006 H.). A proposito del v. 835 degli *Uccelli*, lo scolio *vetus* 835d e, in modo più completo, il *Triclinianum* 835e raccontano che il gallo sarebbe stato, un tempo, un ὄπαδός («compagno») di Ares: egli fu posto dal dio come guardiano, quando Ares incontrò clandestinamente Afrodite, affinché controllasse al mattino il momento in cui il sole sorgeva. Era, questo, il tempo in cui Efesto rientrava a casa, avendo concluso il suo lavoro. Il futuro gallo, però, si addormentò e i due amanti furono scoperti: adiratosi, Ares lo trasformò in un uccello e costui, ricordandosi di quel fatidico momento, canta oggi al sorgere del sole. Dietro lo scolio *vetus* e Triclinio vi è forse Libanio (*Progymnasmata* 2,26) o una fonte comune²²: alla luce di questa storia, si comprende allora perché il gallo sia così bellicoso, con una cresta, λόφος, speroni, κέντρα, e coraggio, θυμός (cfr., del resto, la scena già analizzata di Ar. Av. 1363-1367).

A parte il carattere specifico del gallo nell'immaginario ateniese del V secolo, tale animale è assoluto protagonista di una famosa scena delle *Nuvole*. Dopo che Socrate si è lamentato della rusticità di Strepsiade (vv. 627 s.), il primo comincia a interrogare il secondo su alcune questioni: alla domanda su chi siano «i quadrupedi propriamente maschili» (v. 658 s.), Strepsiade risponde «montone, capro, toro, cane, pollo (*scil. ἀλεκτρούων*)» (v. 661). Come nota lo scolio *vetus* 661a, è questo l'esordio dello scherzo su cui è incentrata la scena dei versi seguenti: sebbene Strepsiade sbagli in modo clamoroso ad annoverare fra i quadru-

²² La storia è narrata anche da Luciano nel *Sogno ovvero il gallo* (3).

pedi il gallo, sorprendentemente Socrate lo riprende su una questione grammaticale, ovvero sul fatto che egli ha chiamato il «gallo» con lo stesso termine con cui si indica anche la «gallina»²³. Gli scoli a questa scena (Tr. 661, *vet.* 663ab) mettono in luce che gli Ateniesi usavano *ἀλεκτρούων* per il maschile e il femminile, come dimostrerebbero anche altri passi, presi dall' *Amfibia* di Aristofane (fr. 17 K.-A.), dal *Dedalo* di Platone Comico²⁴ e dalla *Pace* di Teopompo (fr. 10 K.-A.). Una simile informazione si ricava da Eustazio che, a proposito del v. 663, cita Libanio (33,1,24), che usa *ἀλεκτρούων* per la «gallina»; lo stesso dice Ateneo (IX 273e-274d), che cita a riprova Cratino (fr. 115 K.-A.), Strattide (fr. 61 K.-A.), Anassandride (fr. 48 K.-A.), oltre ai passi di Teopompo (fr. 10 K.-A.) e di Aristofane (fr. 193-194 K.-A.) già menzionati dagli scoli. Quanto Socrate propone per la femmina, ossia *ἀλεκτρούαινα* (v. 666), pare un' invenzione aristofanea: se Esichio (*α* 2859 L.) conferma che gli antichi usassero comunemente *ἀλεκτρούων* anche per il femminile, l'*EM* 49,25 G. e l'*Et. Sim.* I 260,15 L.-L. indicano che, nel caso in cui si voglia distinguere il genere, si deve usare *ἀλέκτωρ* per il maschile e *ἀλεκτορίς* per il femminile. Ovviamente, Aristofane, con questa scena, mette alla berlina Socrate e, in generale, i filosofi che, come nota Tzetzes nello scolio 660a,17-22, «sono scrupolosi riguardo al significato delle parole, ma hanno disprezzo per le cose divine e sono frugali nel cibo»²⁵.

Riguardo al personaggio di Socrate nelle *Nuvole*, può avere un certo interesse il fatto che egli faccia la prima sua comparsa in scena in un *τάρρος* (v. 226); Strepsiade, vistolo, esclama: «e così guardi gli dèi dall'alto di una cesta (*τάρρος*) e non da terra: vero?». Se gli scoli *vetera* 226βαβ riconducono l'oggetto in cui si trova Socrate appunto a una cesta di vimini, lo scolio *vetus* 226a informa che il *τάρρος* è una specie di piattaforma elevata, su cui le galline sono solite dormire: lo stesso scolio aggiunge che una simile piattaforma sospesa doveva essere stata approntata per la rappresentazione. Una simile messa in scena, forse, avrebbe avuto un risvolto altamente comico, se si prestasse fede a quanto dice lo scolio *vetus* 247a:

²³. Si veda anche vv. 848-852, in cui vi è una ripresa di questo gioco di parole, con protagonisti, stavolta, Fidippide e Strepsiade: cfr. *schol. vet.* 847, *an. rec.* 852a e Tz. 847.

²⁴. In realtà, i primi due versi del passo citato dallo scoliasta sono riconducibili al *Dedalo* di Aristofane, fr. 194 K.-A., mentre il terzo proprio a Platone, fr. 293 K.-A., ma fra i *dubia*.

²⁵. Cfr., per l'interesse grammaticale dei sofisti, ad es. Protag. 27A D.-K.: «bisogna distinguere, come Protagora, i generi dei nomi: maschili, femminili e neutri».

a proposito della domanda fatta da Socrate a Strepsiade su quali dèi egli intenda giurare, il commentatore antico afferma che vi potrebbe essere un'allusione, qui, al fatto che Socrate fosse accusato di essere empio, poiché dicevano che egli giurasse «sul gallo e sul platano».

Fra le occorrenze riconducibili al «gallo» nei commentari ad Aristofane due possono ancora suscitare interesse, l'una concernente un'espressione proverbiale e l'altra un'usanza tipica dei Greci arcaici e classici. Ai vv. 1490-1495 delle *Vespe* Filocleone, danzando come in preda alla follia, dice: «s'acquatta Frinico come un gallo ... che scalcia con la zampa sino al cielo. Si spacca il culo; ... ora nelle nostre articolazioni si torce agile il femore». Lo scolio *vet.* 1490a afferma che «s'acquatta Frinico come un gallo» è un proverbio che concerne chi non se la passa bene: gli Ateniesi, infatti, cacciarono Frinico – spaventato e fattosi piccolo per la paura – da teatro, dopo essere scoppiati in lacrime, poiché egli aveva rappresentato la presa di Mileto²⁶. Al v. 707 degli *Uccelli*, invece, si annovera il gallo, detto in questo contesto «uccello persiano», come uno dei doni che gli amanti davano ai bei ragazzi perché concedessero loro i propri favori: gli *scholia vet.* Tr. 704αβ, fra le cui fonti sono i commenti di Didimo e Simmaco, spiegano che il dono di un uccello all'amasio è adeguato ai rapporti amorosi²⁷.

[s.c.]

Il Gallo nella ricezione

L'immagine del gallo, a partire dal IV secolo, nella produzione letteraria, sembra essere condizionata e mediata in parte dalla resa dell'animale codificata nella *Archaia*²⁸. Gli elementi più ricorrenti nella presentazione dell'uccello sono il canto mattutino inteso quale indicatore cronologico nel corso della giornata, come ad esempio lasciano intravedere le *Nu-*

26. Cfr. Ael. *VH* XIII 17, probabile fonte dello scolio, e Phryn. Trag. *TrGF* T 14 Snell.

27. Cfr., a tal proposito, Dover 1985, 97.

28. Sugli uccelli domestici tra i quali compare anche il gallo fagiano nella concezione dei Greci rimando in generale a Pollard 1977, 87-95. Di particolare valore è l'analisi che del gallo Aristotele propone nella *Historia animalium* dalla quale si ricava, ad esempio, che i galli sono ἀφροδισιαστικά come le pernici (488b3-5) o che sono soliti cantare quando vincono in un combattimento, precisando che il canto è proprio solo dei maschi come per le pernici e non delle femmine (536a27-31).

vole, nel lamento prologico di Strepsiade, καὶ μὴν πάλαι γ' ἀλεκτρούνοσ' ἤκουσ' ἐγώ (4), nonché la sua rissosa litigiosità o il suo carattere combattivo ben delineato nei *Cavalieri* quando il servo ingiunge al salsicciaio di mordere, calunniare, mangiare la testa al suo avversario e tosargli i bargigli (494-497)²⁹. Del resto, per Aristofane negli *Uccelli* (835) il gallo, giunto dalla Persia, secondo Pisetero, è un Ἄρεος νεοττός³⁰. La rissosità del gallo è un elemento ricorrente che peraltro si evidenzia anche nelle gare pubbliche che vedono quale protagonista il gallo nei teatri ad Atene. Il combattimento dei galli, infatti, sarebbe il risultato di una legge varata da Temistocle dopo le guerre persiane perché, come racconta Eliano nella *Varia Historia* (II 28), prima della battaglia di Maratona, il comandante ateniese, vedendo combattere alcuni galli, avrebbe preso tale visione come un segno ben augurante³¹. Il motivo è recepito e sfruttato da Aristofane nelle *Nuvole* nelle quali secondo lo scolio al verso 889 è probabile che durante l'agone il discorso più forte e quello più debole fossero rappresentati da due attori chiusi in gabbie di uccelli come galli (cfr. *supra* "Il Gallo nella commedia"). Ma non solo: sempre nelle *Nuvole* Fidippide invita Strepsiade a guardare come i galli e gli altri uccelli siano in grado di litigare con i padri e di tenere testa nelle dispute nei loro confronti (1421-1429)³². Senofonte, ad esempio, nel *Simposio* (4, 9) ricorda che il soldato prima di combattere deve mangiare una cipolla come fanno coloro che allevano i galli da combattimento ai quali è offerto per cibo un po' di aglio prima della gara³³. Non sorprende, per tutto ciò, che Platone nelle *Leggi* (VII 789b) alluda ai combattimenti tra piccoli uccelli – verosimilmente galli – allevati sia dai giovani sia dai vecchi a Creta³⁴. Né desta meraviglia che nella produ-

29. Nella scena il servo tratta il Salsicciaio al pari di un gallo al quale solitamente per enfatizzare la litigiosità ad Atene era dato per cibo dell'aglio. A riguardo, cfr. anche Mastromarco 1983, 129 n. 42.

30. Cfr. Grilli 2006, 277 n. 233.

31. È stato notato da Prandi 2005, 94-95, che Temistocle in Eliano è sempre una figura positiva sia nelle azioni sia nei detti e paradigmatica tramite le sue scelte, tra le quali rientra anche la legge relativa al combattimento dei galli. Nella *Historia animalium* (II 30), invece, Eliano insegna al suo destinatario a non perdere un gallo che abbia acquistato o che gli sia stato regalato, visto che l'uccello è solito tornare nel luogo dal quale è stato sottratto con i suoi compagni. A riguardo si veda anche Dumont 1988.

32. A queste parole Strepsiade sprona il figlio a imitare i galli in ogni aspetto caratterizzante l'esistenza di questi uccelli e a vivere dunque sui trespoli, nutrendosi di sterco (1430-1431). Cfr. a riguardo Dover 1968, 260. Secondo Guidorizzi, *Del Corno* 1996, 344-355, le concezioni qui espresse da Fidippide risentirebbero del dibattito intellettuale del V secolo favorito dalle idee della Sofistica sul concetto di νόμος.

33. Offre a riguardo una interessante disamina Huss 1999, 221-222, secondo il quale "Xenophon ist hier von einer attischen Komödie abhangig".

34. Per un esauriente *status quaestionis* per le lotte tra uccelli in Grecia cfr. Muller 1998.

zione del IV secolo una prova indiscutibile del carattere ingiusto e irascibile di Conone sia ravvisata da Demostene nella *Contro Conone* (9, 4-6) nel fatto che l'Ateniense era in grado di imitare i combattimenti dei galli, ἦδε γὰρ τοὺς ἀλεκτρούνας μιμούμενος τοὺς νενικηκότας, οἱ δὲ κροτεῖν τοῖς ἀγκῶσιν αὐτὸν ἤξιουν ἀντὶ πτερύγων τὰς πλευράς.

La presenza del gallo nella *Archaia*, tuttavia, non è una novità, visto che molti elementi che ne distinguono il profilo tra i quali anche la sua innata litigiosità si ha l'impressione che siano qui derivati dalla tradizione precedente. Eschilo nelle *Eumenidi* (858-861), ad esempio, propone l'associazione tra la rissosità dei galli e le lotte intestine, mentre nella XII *Olimpica* di Pindaro (14), il vanto dei piedi di Ergotele avrebbe sparso foglie ingloriose sul focolare avito come un gallo domestico, ἄτ' ἀλέκτωρ, se le lotte intestine di Cnosso non lo avessero allontanato da Creta³⁵. Nel IV *Epinicio* di Bacchilide (8 Irigoín), invece, il canto del gallo coincide con la voce della sonora di Urania, dato che esplicita la comparazione tra gallo e poeta³⁶. Già in Teognide, infine, (861-864) la finta giovane etera propone di trasformarsi nel gallo della buona ora. Rilievo speciale nella creazione di un profilo letterario del gallo ha anche la favola esopica alla quale Aristofane allude negli *Acarnesi* (117-121) e nelle *Vespe* (1179-1185, 1236-1242 e 1444-1449), nella *Pace* (127-136), negli *Uccelli* (ad esempio 471-475 e 651-653), nonché nella *Lisistrata* (694-695)³⁷. La superiorità del gallo tra gli uccelli, invece, è un motivo centrale negli *Uccelli* nella ricostruzione storica delle origini proposta da Pisetero (483-488) che sembra aver influenzato, come vedremo, Luciano.³⁸

Il Gallo nel dialogo di Platone

Più volte Platone ricorre all'immagine del gallo nei suoi dialoghi. Nel *Cratilo*, ad esempio, è fatta allusione a coloro che imitano le pecore e i galli e ogni altra sorta di anima-

³⁵. In questa immagine così particolare Catenacci, Giannini, Lomiento 2013, 186-187, oltre alla metafora agonale, scorgono anche un valore etico, visto che a partire dal V secolo soprattutto nella monetazione imerse il gallo è simbolo civico. In questo modo "a Cnosso Ergotele sarebbe rimasto un galletto ἐνδομάχας ... ora invece è il gallo apprezzato a livello panellenico".

³⁶. Per la valenza poetologica del gallo di Urania in Bacchilide, cfr. Nünlist 1998, 115. Ascendenza epica assume nel contesto la voce del gallo ἠδυεπής secondo Machler 1982, 71.

³⁷. A riguardo, cfr. Schirru 2009, 120-128. Nella *Favola* XII di Esopo una donnola per divorare un gallo catturato espone tutte le negatività dell'uccello tra le quali il fatto che con il suo canto mattutino sveglia gli uomini impedendo loro di riposarsi e soprattutto ricordando che si unisce illecitamente con madri e sorelle.

³⁸. Cfr. Dunbar 1995, 330-331.

le (423b3) nell'esame del nome inteso come suono-imitazione di ciò che un uomo vuole indicare. Nel *Teeteto* (164c4-5), invece, Socrate afferma che come un gallo di cattiva razza ormai assieme a Teeteto rischia di cantare vittoria prima della conclusione del ragionamento, φαινόμεθά μοι ἀλεκτρυόνος ἀγεννοῦς δίκην πρὶν νενικηκέναι ἀποπηδήσαντες ἀπὸ τοῦ λόγου ἄδειν, mentre nel *Liside* (211c10), Socrate preferirebbe possedere un vero amico piuttosto che un gallo o una quaglia, animali addestrati per combattere, καὶ βουλοίμην ἂν μοι φίλον ἀγαθὸν γενέσθαι μᾶλλον ἢ τὸν ἄριστον ἐν ἀνθρώποις ὄρτυγα ἢ ἀλεκτρυόνα, visto che si sente φιλέταιρος. La stessa associazione tra gallo e quaglia, peraltro, torna anche nell'*Ippia maggiore* quando Socrate distingue la bellezza di un corpo a seconda delle sue abilità: un σώμα appare καλόν o per la corsa o per la lotta, così come un ἵππος, un ἀλέκτρων o una ὄρτυξ (295d). Il canto del gallo è poi evocato nel *Simposio* per indicare il sorgere del sole (223c2), quando Socrate, Agatone e Aristofane prendono parte alla discussione finale nel dialogo, atta a definire il profilo del migliore poeta che deve essere in grado di comporre tragedia e commedia allo stesso tempo. È molto presto, è quasi giunta la mattina, cantano i galli pronti ad annunciare il risveglio degli uomini, ἐξεγρέσθαι δὲ πρὸς ἡμέραν ἤδη ἀλεκτρυόνων ἀδόντων: mentre tutti i invitati rimasti nella ricca dimora di Agatone dormono, nella sala del banchetto, bevono ancora dalla grande coppa e continuano a discutere solo Socrate, Aristofane e il padrone di casa.³⁹

Di non poco rilievo appare, tuttavia, la presenza del gallo nel *Fedone*. Al termine del dialogo, ultima tappa del romanzo biografico su Socrate, il filosofo in punto di morte avverte i primi sintomi della pozione mortale da poco ingerita e, ormai infermo, rivolge agli amici parole di notevole peso, una sorta di testamento filosofico. Sdraiato sul letto a Critone chiede di sacrificare un gallo ad Asclepio (118a5-8). Molto la critica ha discusso sul finale allusivo e problematico del *Fedone* e sul significato che qui riveste la presenza del gallo, ravvisando a) un influsso pitagorico nella scelta di un sacrificio da parte di Socrate che tuttavia confligge con il divieto pitagorico ricordato da Diogene Laerzio (VIII 83) di uccidere e mangiare il gallo bianco, considerato sacro al Sole; b) la testimonianza della *pietas* socratica in antitesi ai

³⁹. Nel finale del *Simposio* ravvisa un rimando all'attività di Platone quale scrittore di una nuova forma poetica attraverso il dialogo Centrone 2009, XL-XLIV.

capi di accusa proposti da Meleto e da Anito⁴⁰. A ben vedere, tuttavia, la presenza di questa richiesta ben s' inserisce nelle caratteristiche del dialogo nel quale convergono e convivono gli aspetti tipici di una tragicommedia⁴¹. L'ultimo giorno di Socrate è descritto nel continuo segno del riso e delle lacrime versate dai φίλοι raccolti intorno all'uomo più giusto e assennato che sia mai esistito. La richiesta di un sacrificio da parte di Socrate, in questo modo, può essere interpretata come una significativa testimonianza del carattere nobilissimo del filosofo che, ancora in punto di morte, non rinuncia a lasciare una traccia della dedizione verso l'uomo ai posteri a garanzia del suo insegnamento nel canto dell'uccello che sveglia e tiene desti gli esseri umani giorno dopo giorno. Le allusioni al gallo in Platone, dunque, possono essere intese come un recupero di una figura di particolare peso sulla scena comica, a sua volta già presente nella tradizione letteraria con doti e funzioni canoniche. Platone riprende un motivo, lo adatta via via al tema del dialogo sino a rendere il gallo la tessera fondamentale nella consacrazione di Socrate in punto di morte nel *Fedone*.

Il Gallo o il Sogno di Luciano

Un discorso a parte può essere proposto per *Il Gallo o Il Sogno* di Luciano, un dialogo nel quale confluiscono molteplici suggestioni letterarie dalla commedia alla diatriba cinico-moraleggiante e numerosi influssi filosofici⁴². Ne *Il Gallo* articolato in tre parti (1-20, 21-27, 28-33) l'aspetto comico-burlesco è presente sin dall'inizio quando il povero ciabattino Micillo si sveglia all'improvviso a causa del canto del gallo di buon mattino e perde la ricchezza che aveva creduto di possedere in sogno⁴³. Il gallo a poco a poco dimostra di non essere un semplice uccello ma la reincarnazione di Pitagora e insegna al ciabattino attraverso una complessa dimostrazione che la ricchezza è la vera causa dei mali che affliggono gli uomini. Al termine del dialogo non a caso Micillo rinuncia al suo amore per il denaro e sembra accontentarsi di una successiva discussione con l'uccello. Tra gli elementi che hanno una

40. La complessa interpretazione del gallo nel *Fedone* è analizzata da Most 1993 al quale si oppone la tesi di Crooks 1998.

41. Cfr. a riguardo Trabattoni 2011, VII-XI.

42. Cfr. Bompaire 2003, 88-93. Sui meccanismi parodici in Luciano che sfociano in una programmatica *Kreuzung* stilistica si veda ora Camerotto 1998, 96-120.

43. Analizza la struttura del dialogo Bompaire 2003, 93-96.

probabile ascendenza comica in questo dialogo che influenzerà il *Cantico del gallo silvestre* di Leopardi – che non a caso inizia con l’invito del gallo rivolto agli uomini a riprendere la sofferenza della vita – è possibile evocare la lunga scena nella quale il gallo afferma di essere stato un re. Sotto questo aspetto Luciano sembra essere debitore degli *Uccelli* (483-484) anche se il modello comico è presto superato perché la primigenia superiorità degli uccelli ravvista da Aristofane per Luciano è un impressionante carico di impegni e di sofferenze. Quando il gallo fu re, infatti, non aveva una vita felice, come pensa Micillo, perché alla stre-gua di tutti i potenti e ricchi doveva pensare a risolvere questioni di complicata portata. Il gallo paragona la sua esistenza regale alle statue di Fidia e di Mirone che fuori rappresentano divinità costruite con oro e avorio ma all’interno sono piene di chiodi, di cunei e di pece, eco antifrastica della descrizione di Socrate offerta da Alcibiade nel *Simposio* di Platone (215a-218b).

Aneddoti sul gallo fagiano in Diogene Laerzio

Una plausibile influenza comica in merito alla figura del gallo deriva dall’aneddotica. Nelle *Vite dei Filosofi* di Diogene Laerzio, ad esempio, è possibile scorgere una serie di aneddoti che hanno quale protagonista il gallo fagiano. Forse è verosimile ravvisare nel tono e nell’ambientazione di questi aneddoti un’influenza comica soprattutto per il carattere etico del *plot* nonché per l’interesse che qui emerge nei confronti della figura dell’intellettuale preso di mira⁴⁴. Osserviamo nel dettaglio.

In D.L. I 51 è narrato l’arrivo di Solone presso Creso⁴⁵:

φασὶ δὲ τινες ὅτι κοσμήσας ἑαυτὸν ὁ Κροῖσος παντοδαπῶς καὶ καθίσας εἰς τὸν θρόνον ἤρετο αὐτὸν εἴ τι θέαμα κάλλιον τεθέαται· ὁ δὲ “ἀλεκτρούνας”, εἶπε, “<καὶ> φασιανούς καὶ ταῶς· φυσικῶ γὰρ ἄνθει κεκόσμηται καὶ μυρίῳ καλλίονι”.

«Dicono altri che Creso abbia indossato una varietà straordinaria di ornamenti e, sedutosi in trono, abbia chiesto se mai avesse visto spettacolo più bello e che Solone

⁴⁴. A riguardo rimando all’esame di Imperio 1998, 43-130.

⁴⁵. Il valore paradigmatico di questo incontro nell’ambito della letteratura aneddótica relativa ai rapporti tra saggi e politici è sottolineato da Gray 1986, 120.

abbia risposto: “i fagiani e i pavoni: la natura li ha adornati di un fiorente splendore, infinitamente più bello (trd. it. di M. Gigante)”».

Un Creso tutto imbellettato si mostra a Solone seduto sul trono e gli chiede se mai l’Ateniese abbia visto uno spettacolo più bello di quello. Solone risponde che più bella di quella visione è certamente la visione dei galli fagiani e dei pavoni perché sono adornati di un fiore naturale, di gran lunga più avvenente di quello artificiale che mostra Creso. La società degli uccelli ideale e idealizzata negli *Uccelli* di Aristofane sembra essere alla base del confronto tra una natura artificiale e una natura genuina e pura, priva di abbellimenti di sorta.

In D.L. II 30 è proposto un confronto fra Socrate e Ificrate:

ἐπήρε δὲ καὶ εἰς φρόνημα Ἴφικράτην τὸν στρατηγόν, δείξας αὐτῷ τοῦ κουρέως Μειδίου ἀλεκτρύονας ἀντίον τῶν Καλλίου πετερυξαμένους. καὶ αὐτὸν Γλαυκωνίδης ἤξιου τῆ πόλει περιποιεῖν καθάπερ φασιανὸν ὄρνιν ἢ ταῶ.

«Sollevò alla consapevolezza di se stesso lo stratego Ificrate mostrandogli che i galli del barbiere Midia battevano le ali sfidando quelli di Callia (trad. it. di M. Gigante)».

Socrate invita lo stratego Ificrate all’assennatezza e al coraggio e indica come paradigma palese i galli del barbiere Midia che sbattono le ali in un combattimento contro quelli di Callia. La scelta di Socrate ribalta un giudizio di Glauconide che aveva criticato Ificrate, dicendo che lo stratego non era utile alla città come il fagiano e il pavone.

In D.L. VI 40, nella Vita di Diogene, protagonista è Platone:

Πλάτωνος ὀρισσάμενος, Ἄνθρωπός ἐστι ζῶον δίπουν ἄπτερον, καὶ εὐδοκιμοῦντος, τίλας ἀλεκτρύονα εἰσήνεγκεν αὐτὸν εἰς τὴν σχολὴν καίφησιν, “οὗτός ἐστιν ὁ Πλάτωνος ἄνθρωπος.” ὅθεν τῷ ὄρω προσετέθη τὸ πλατυώνυχον.

«Platone aveva definito l’uomo un animale bipede, senza ali, ed aveva avuto successo. Diogene spennò un gallo e lo portò in aula esclamando. “Ecco l’uomo di Platone!” Perciò fu aggiunto alla definizione : “dalle unghie larghe” (trad. it. di M. Gigante)»

È qui presa di mira la definizione che Platone offre di uomo come essere vivente bipede e senza piume. Diogene avrebbe spellato un gallo e lo avrebbe gettato nell'Accademia, dicendo che si trattava dell'uomo di Platone. A quel punto Platone dovette aggiungere alla sua definizione di uomo anche l'aggettivo *πλατυώνυχον* «con l'unghia piatta». La patina comica può essere individuata nel tema generale dell'aneddoto simile per alcuni aspetti alla scena della *diairesis* sulla zucca ideata da Epicrate e ambientata in Accademia (fr. 10 K.-A.), nel gioco paretimologico tra il nome di Platone e l'essere vivente *πλατυώνυχον*, nella scena che l'aneddoto ambienta nella scuola di Platone, nonché in un generale interesse per la figura del filosofo deriso da un rivale in merito a problemi apparentemente seri e elevati ma facilmente attaccabili e paradossali⁴⁶.

[D. D. S.]

⁴⁶. Per la *diairesis* della zucca di Epicrate e in generale per la presenza della Accademia sulla scena comica soprattutto in rapporto alla *mese* cfr. ora Fermer 2017. Analizza gli aneddoti relativi al nome di Platone Swift Riginos 1976, 33-35.

Bibliografia

Bompaire, J. (2003) *Lucien. Oeuvres*. Vol. II, Paris: Les Belles Lettres.

Borthwick, E.K. (1966) *Death of a Fighting Cock*, CW 16 (1), 4-5.

Camerotto, A. (1998) *Metamorfosi della parola: studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Catenacci, C., Giannini, P., Lomiento, L. (2013) *Pindaro. Le Olimpiche*; introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili, Milano: Mondadori.

Centrone, B. (2009) *Platone. Il Simposio*, Torino: Einaudi.

Corradi, M. (2012) *Protagora tra filologia e filosofia: le testimonianze di Aristotele*, Pisa: Giardini.

Crooks, J. (1998) *Socrates' Last Words: Another Look at an Ancient Riddle*, CQ 48 (1), 117-125.

Csapo, E. (1993a) *Deep Ambivalence: Notes on a Greek Cockfight (Part I)*, Phoenix 47 (1), 1-28.

Id. (1993b) *Deep Ambivalence: Notes on a Greek Cockfight (Part II)*, Phoenix 47 (2), 115-124.

Dover, K.J. (1968) *Aristophanes. Clouds*, Oxford: Oxford University Press.

Id. (1985) *L'omosessualità nella Grecia antica*, [ed. inglese 1978], Torino: Einaudi.

- Dumont, J. (1988) *Les combats de coqs furent-ils un sport?*, in *Pallas* 34, 33-44.
- Dunbar, N. (1995) *Aristophanes. Birds*; edited with Introduction and Commentary, Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Farmer, M.C. (2017) *Playing the Philosopher: Plato in Fourth-Century Comedy*, *AJPH*, 138, 1-41.
- Fowler, D. (1989) *Taplin on Cocks*, *CQ* 39, 257-259.
- Gray, V.J. (1986) *Xenophon's Hiero and the Meaning of the Wise Man and Tyrant in Greek Literature*, *CQ*, 36, 115-123.
- Grilli, A. (2006) *Aristofane. Gli uccelli*; introduzione, traduzione e note, Milano: Bur.
- Guidorizzi G., Del Corno D. (1996) *Aristofane. Le Nuvole*, Milano: Mondadori.
- Hofmann, H. (1974) *Hahnenkampf in Athen: Zur Ikonologie einer attischen Bildformel*, *RA* 2, 195-220.
- Huss, B. (1999) *Xenophons Symposion : ein Kommentar*, Stuttgart : Teubner
- Imperio, O. (1998) *La fi ura dell'in tellettuale nella commedia greca*, in A.M. Belardinelli, O. Imperio, G. Mastromarco, M. Pellegrino, P. Totaro, *Tessere. Studi e commenti sulla commedia greca*, Bari: Adriatica editore.
- Maehler, H. (1982) *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil, Die Siegeslieder*, Leiden: Brill.
- Mastromarco, G. (1983) *Commedie di Aristofane*, I, Torino: UTET.
- Id. & Totaro, P. [edd.] (2006) *Commedie di Aristofane*, II, Torino: UTET.

- Most, G. (1993) *A Cock for Asclepius*, CQ, 43, 96-111.
- Müller, S. (1988) *Hahnenkampf*, Der Neue Pauly V, pp. 79-79.
- Nünlist, R. (1998) *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Leipzig: Teubner.
- Pollard, J. (1977) *Birds in Greek Life and Myth*, London : Thames and Hudson.
- Prandi, L. (2006) *Memorie storiche dei Greci in Claudio Eliano*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Schirru, S. (2009) *La favola in Aristofane*, Berlin: Verlag Antike.
- Swift Riginos, A. (1976) *Platonica: the Anecdotes Concerning the Life and Writings of Plato*, Leiden: Brill.
- Taillardat, J. (1962) *Les images d'Aristophane*, Paris: Les Belles Lettres.
- Taplin, O. (1987) *Phallogology, Phlyakes, Iconography and Aristophanes*, PCPS 213 (30), 92-104.
- Thompson, D.W. (1895) *A Glossary of Greek Birds*, Oxford: Clarendon Press.
- Trabattoni, F. (2011) *Platone. Il Fedone*, Torino: Einaudi.

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 *Tesmofoziause*, 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 γράες 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 *Tesmofoziause*, 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 *Tesmofoziause* 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 *Tesmofoziazuse 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 Alceste.

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.

Lessico del comico · II 2019-2020



ISBN 979-12-200-2749-6



9 791220 027496