



## **GRAECA TERGESTINA**

**Praelectiones Philologiae Tergestinae  
coordinate da  
Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier**

**6**

Comitato scientifico internazionale

Maria Grazia Bonanno (Università di Roma ‘Tor Vergata’),  
Antonietta Gostoli (Università di Perugia), Alessandra Lukinovich  
(Genève – Cesena), Enrico V. Maltese (Università di Torino),  
Glenn W. Most (Scuola Normale Superiore Pisa), Orlando Poltera  
(Université de Fribourg), Paolo Scarpi (Università di Padova),  
Renzo Tosi (Università di Bologna), Paola Volpe (Università  
di Salerno), Onofrio Vox (Università di Lecce), Bernhard  
Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

© Copyright 2015 EUT

EUT Edizioni Università di Trieste  
via E. Weiss, 21, 34128 Trieste  
email eut@units.it  
<http://eut.units.it>  
<https://www.facebook.com/EUTEditioniUniversitaTrieste>

Proprietà letteraria riservata.  
I diritti di traduzione, memorizzazione  
elettronica, di riproduzione  
e di adattamento totale e parziale  
di questa pubblicazione,  
con qualsiasi mezzo (compresi  
i microfilm, le fotocopie e altro)  
sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-8303-658-3 (print)

eISBN 978-88-8303-659-0 (online)

**UPI**  
UNIVERSITY  
PRESS ITALIANE

Passato e presente  
nei generi letterari  
'dionisiaci'  
del V sec. a. C.  
Bernhard Zimmermann

*(traduzione in italiano  
di Serena Pirrotta)*



In occasione delle Grandi Dionisie,<sup>1</sup> l'importante festa ateniese dedicata a Dioniso che si svolgeva nel mese di Elafebolione (marzo/aprile), gli Ateniesi potevano assistere per cinque giorni alla rappresentazione di quattro generi letterari<sup>2</sup>, ditirambo, tragedia, commedia e dramma satiresco, tutti dedicati a Dioniso in una sorta di offerta spirituale<sup>3</sup> dell'intera città al dio e strettamente uniti fra loro dalla presenza di un coro costituito da cittadini<sup>4</sup>. Nel contesto della festa i quattro generi 'dionisiaci' svolgevano funzioni politiche diverse e allo stesso tempo complementari. Per definire con più precisione le differenze di funzione di ciascun genere bisogna indagare il modo di rappresentare il passato nel ditirambo e nei generi drammatici.

Nel ditirambo, per quanto si riesce a dedurre dagli scarsi frammenti conservati, il passato mitico viene utilizzato come specchio dell'evento reale, la festa in onore di Dioniso, che è così proiettata in una dimensione mitica, non tanto del passato quanto atemporale.<sup>5</sup> Proprio attraverso l'uso del passato la comunità festante delle dieci *phylai*, rappresentate da dieci cori di uomini e dieci di efebi, viene messa in grado di prender parte a questo mondo del ricordo. Mediatore tra attualità e mondo del mito, è il poeta, da "indovino"<sup>6</sup> o "araldo delle Muse",<sup>7</sup> ad aprire alla comunità riunita in festa le porte della memoria.<sup>8</sup> Un esempio di questa interazione tra passato mitico e presente di festa è offerto dai frammenti dei ditirambi pindarici. Il fr. 70b Maehler,<sup>9</sup> parte di un ditirambo composto da Pindaro intorno al 470 per Tebe, la propria città di origine, si apre con alcune riflessioni poetologiche sulla forma coreografica del ditirambo e su problemi eufonici quali la pronuncia del sigma.<sup>10</sup> Nella lunga sezione successiva (6-21), l'attualità della festa di Dioniso a Tebe viene proiettata in uno scenario olimpico, la festa che gli dei olimpici organizzano in onore di Dioniso il

quale anche sull'Olimpo, come alla festa tebana, gioisce delle danze corali.

Dopo l'autoelogio iniziale con cui si dichiara "araldo delle Muse", Pindaro passa con un significativo *ποτε*, un "c'era una volta", al racconto del mito, iniziando con il padre fondatore di Tebe, Cadmo, continuando con Dioniso per arrivare poi all'oggetto vero e proprio della narrazione, la catabasi di Eracle.<sup>11</sup> Purtroppo dei racconti mitici dei ditirambi si è conservato troppo poco perché si possano trarre conclusioni sul loro contenuto. Sembra tuttavia che i miti raccontati nel ditirambo contenessero un riferimento diretto alla *polis* committente: alla comunità riunita in festa veniva raccontata la sua storia come atto di presa di coscienza di sé e della propria identità.

Dei ditirambi composti da Pindaro per Atene non ci è rimasto purtroppo alcun frammento delle parti mitologiche. Dai pochi versi conservati del terzo ditirambo per Atene si può evincere, tuttavia, che le *laudes Atheniensium* svolgessero un ruolo molto importante.<sup>12</sup>

fr. 76 Maehler:

ὦ τὰι λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀοίδιμοι,  
Ἑλλάδος ἔρρι-  
σμα, κλειναὶ Ἀθῆναι, δαιμόνιον πολίεθρον.

Splendida, coronata di viole e onorata nei canti, della  
Grecia,  
famosa Atene, divina città.

fr. 77 Maehler:

ὄθι παῖδες Ἀθηναίων ἐβάλοντο φαεινὰν  
κρηπῖδ' ἐλευθερίας

(presso Artemisio), dove i figli degli Ateniesi posero  
le splendide/fulgide fondamenta della libertà.

I frammenti del secondo ditirambo per Atene non contengono alcun riferimento alla politica contemporanea. Il coro tuttavia invita gli dèi olimpici ad assistere all'esecuzione del canto «nella sacra Atene», «nell'ombelico della città odoroso di incenso e pieno di persone, nella famosa Agorà, riccamente adorna di opere d'arte».

Considerando la struttura degli altri ditirambi pindarici e alla luce dei frammenti conservati dei ditirambi ateniesi, sembra possibile affermare con buona probabilità che anche in questi ultimi l'elogio della città e dei suoi successi nelle appena trascorse guerre persiane fosse proiettato in una dimensione mitica.

Come paradigma mitico delle guerre persiane potremmo immaginare, ad esempio, come negli epitafi, l'amazzonomachia, tanto più che è proprio Teseo, proto-

tipo dell'efebo, a rivestire un ruolo particolarmente importante nei ditirambi eseguiti dal coro di fanciulli.<sup>13</sup>

È invece più improbabile che al posto del mito venissero narrati eventi storici contemporanei, anche se ciò non è da escludere del tutto: basta pensare che la tragedia contemporanea portò sulla scena fatti di attualità e che ditirambo e tragedia, rappresentati nel medesimo contesto rituale, subirono sempre l'uno l'influenza dell'altra dal punto di vista sia formale sia contenutistico.<sup>14</sup>

L'effetto che i ditirambi avevano sul pubblico era simile a quello descritto all'inizio del *Menesseno* di Platone a proposito degli epitafi (234c-235c5): verso l'esterno, di fronte agli alleati presenti in città in occasione delle Grandi Dionisie, Atene viene presentata in tutto il suo splendore. Ogni singolo cittadino acquista così a sua volta, agli occhi degli stranieri, un'aura di prestigio e grandezza; al contempo, cosa altrettanto importante, attraverso il racconto delle proprie gesta passate e presenti viene rafforzato negli ateniesi il sentimento di coesione e di appartenenza e soprattutto viene promossa l'identità delle *phylai*. Il rafforzamento dell'identità delle *phylai* si era reso particolarmente urgente dopo la riforma di Clistene, poiché le dieci nuove tribù create a tavolino non avevano alle spalle una lunga tradizione cui fare riferimento come

invece le antiche quattro *phylai* spazzate via dal sistema clistenico. È significativo, dunque, che nell'agone ditirambico non il poeta bensì la tribù e il corego che aveva finanziato l'allestimento del coro fossero proclamati vincitori<sup>15</sup>.

### III

Mentre nella lirica corale il legame tra presente e passato è rotto dalla narrazione, confinato a una distanza epica,<sup>16</sup> esso viene reso nella tragedia diretto e immediato dalla rappresentazione drammatica, grazie all'interazione tra dimensione mitica, da cui, a eccezione dei *Persiani* di Eschilo (472 a.C.), della *Presa di Mileto* (*terminus p. q.* 492 a.C.) e delle *Fenicie* (476 a.C.) di Frinico,<sup>17</sup> è tratto l'argomento del dramma,<sup>18</sup> e la contemporanea situazione politica, sociale e culturale. Nella drammatizzazione del mito il passato mitico viene fatto rivivere nel presente della messa in scena.

La festa dionisiaca con le sue rappresentazioni corali e drammatiche svolgeva un ruolo fondamentale nella vita di ogni singolo cittadino dell'Attica del V sec. a.C.:<sup>19</sup> lo spettatore era portato a collegare ciò che accadeva sul palcoscenico con la propria vita reale. Quello che si vede in teatro viene vissuto come parte della propria vita, nonostante non abbia nulla a che vedere con l'esperienza quotidiana di ciascun singolo spettatore del teatro di Dioniso. Gli affetti e le emozioni suscitate nell'animo dal Logos, dalla forza delle parole, coinvolgono nell'azione scenica chiunque sia presen-

te in teatro. Quello che lo spettatore vede e ascolta lo tocca personalmente – così le riflessioni sul potere del logos del sofista Gorgia nell'*Encomio di Elena*.<sup>20</sup> Il contenuto di una tragedia diventa in tal modo un modello e funge da filtro attraverso cui si osserva il presente.

I due piani, quello del mito e quello dell'attualità con i suoi problemi, sono in continua tensione nello spettacolo tragico. Il passaggio dall'una all'altra dimensione può avvenire attraverso singoli elementi, soprattutto attraverso eziologie, con le quali un evento contemporaneo, un rito, un'usanza o altro fenomeno culturale della *polis* come ad esempio l'origine di generi letterari o l'invenzione di nuove forme musicali vengono ancorati alla dimensione mitica, ma anche attraverso singole parole che riportano il passato mitico al presente.<sup>21</sup> Sul piano dell'azione drammatica, i canti del coro aprono uno squarcio su un passato mitico anteriore al tempo della narrazione, e, come nella lirica corale, proiettano l'occasione reale, in questo caso ciò che accade sul palcoscenico, nella dimensione del mito.<sup>22</sup>

## Eschilo, *Eumenidi*

L'alternanza tra tempo del mito e tempo della storia emerge in tutta chiarezza nelle *Eumenidi*, l'ultima delle tre tragedie dell'*Oresteia* messa in scena nel 458 a.C.<sup>23</sup> Dopo essersi macchiato di matricidio Oreste si reca, su consiglio di Apollo, da Delfi ad Atene, dove, sottoposto ad un vero e proprio processo, viene proclamato innocente dall'Areopago, investito di questo compito dalla dea Atena in persona. Eschilo prende qui posizione su uno degli eventi politici più importanti dell'epoca, la riforma di Efialte dell'anno 462, che prevedeva la limitazione dei poteri dell'Areopago,<sup>24</sup> il tribunale aristocratico un tempo molto influente, cui ora veniva lasciata esclusivamente la competenza per i delitti di sangue, ovvero per quei delitti sui quali esso nella tragedia di Eschilo è chiamato a giudicare da Atena. Riconducendola direttamente al volere della dea, Eschilo rafforza ideologicamente la riforma democratica, la rende inattaccabile e incontrovertibile. L'Areopago stesso può richiamarsi alla volontà di Atena e vedere nella riforma non più una limitazione dei poteri, bensì un onore che giunge direttamente dagli dei. La tendenza ad appianare i contrasti, propria della tragedia eschilea, risulta particolarmente chiara nei discussi versi 690-698:<sup>25</sup>

ἐν δὲ τῷ σέβας  
ἀστῶν φόβος τε ξυγγενῆς τὸ μὴ ἀδικεῖν  
σχῆσει τὸ τ' ἡμᾶρ καὶ κατ' εὐφρόνην ὁμῶς,  
αὐτῶν πολιτῶν μὴ ἴπικαινούτων νόμουσ·  
κακαῖς ἐπιρροαῖσι βορβόρω θ' ὕδωρ  
λαμπρὸν μαιίνων οὔποθ' εὐρήσεις ποτόν.  
τὸ μὴτ' ἀναρχον μῆτε δεσποτούμενον  
ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλεύω σέβειν  
καὶ μὴ τὸ δεινὸν πᾶν πόλεως ἔξω βαλεῖν·  
τίς γὰρ δεδοικῶς μηδὲν ἔνδικος βροτῶν;

Su questo poggio (sc. l'Areopago),  
dunque, sacro Rispetto e Paura – rami di un unico ceppo –  
saranno, di giorno e di notte, freno del popolo  
contro un'iniqua condotta, purché la città non rivolti le leggi.  
Tu chiazza una tersa corrente con impuri sgorgi terrosi:  
non potrai dissetarti. Né senza una guida, né sotto un tiranno:  
questo, o cittadini rispettosi, lo stato che vi consiglio.  
Non abolite del tutto la paura dalla vostra cerchia:  
chi al mondo si mantiene probo se non l'invade la paura?

Per i filologi è aperta la questione se Eschilo con questi versi si esprima a favore o contro la riforma di Efialte. In questa sede non posso prendere posizione sul problema. Sono tuttavia dell'avviso, come Alan Sommerstein nel suo commento, che Eschilo utilizzi di proposito espressioni vaghe e oscure, «thus enabling both reformers and anti-reformers to feel that

he is someone on their side».<sup>26</sup> Così ai versi 516-530 e 696-698, viene evocato un βίος moderato che non sia né ἀναρχτος ο ἀναρχος, senza guida o governo, né δεσποτούμενος, tirannico, e nella quale il δεινόν, ciò che genera terrore, eserciti un effetto regolatore che conduca alla σωφροσύνη. Poiché queste dichiarazioni vengono fatte da due antagonisti, da Atena e dalle Erinni, la loro validità assume un carattere generale e assoluto. Sul piano mitico la realtà politica viene accettata alla fine da tutti i partiti e gli interessi di entrambe le parti vengono rispettati. Per gli aristocratici la democrazia radicale aveva un retrogusto di anarchia senza controllo, i democratici al contrario temevano continuamente un ritorno alla tirannide. Su questo sfondo politico Eschilo sviluppa il suo ideale di una città unita nella concordia (ὁμόνοια),<sup>27</sup> chiaro soprattutto alla fine del dramma, in cui le Eumenidi benedicono con i loro canti Atene e promettono di tenere lontano dalla città lo spettro della guerra civile (στάσις), il più grave di tutti i mali (976-987):<sup>28</sup>

τὰν δ' ἄπληστον κακῶν  
 μήποτ' ἐν πόλει στάσιν  
 τᾶδ' ἐπέυχομαι βρέμειν,  
 μηδὲ πούσα κόνις μέλαν αἶμα πολιτᾶν  
 δι' ὄργαν ποινᾶς

ἀντιφόνους ἄτας  
ἀρπαλίσαι πόλεως·  
χάρματα δ' ἀντιδιδοίεν  
κοινοφιλεῖ διανοίᾳ  
καὶ στυγεῖν μᾶ φρενί·  
πολλῶν γὰρ τόδ' ἐν βροτοῖς ἄκος.

Prego che in questo paese  
Non s'oda il fragore del Dissidio, goloso d'angoscia.  
Non s'imbeva la polvere  
Di bruno sangue: spasimo  
di perdizione – morte a saldo di morte –  
a desolare la terra<sup>29</sup>.  
Festosa corrispondenza d'affetti,  
in cara armonia d'intenti  
e, nell'odio, cuori che si fondono in uno.  
Così sia! Ecco il rimedio sovrano.

Questa breve panoramica sulle *Eumenidi* basta a mostrare come la struttura dell'intero dramma sia percorsa da una continua tensione tra mitologizzazione in senso eziologico da un lato e avvicinamento dell'azione drammatica al presente dall'altro. Il cambio di funzione dell'Areopago, le ambizioni espansionistiche ateniesi al Sigeo (399-402) o l'alleanza con Argo (762ss.), eventi contemporanei dunque, vengono trasportati in un passato mitico e resi così inattaccabili, assoluti ed eterni (cfr. 572, 708, 763). A ciò si af-

fiancano principi generali della convivenza civile, di particolare attualità nell'anno della rappresentazione, come ad esempio le riflessioni sulla funzione del δεινόν nella società o il monito a non precipitare la polis nella guerra civile (στάσις)<sup>30</sup>. Attraverso questa continua alternanza lo spettatore viene spinto a confrontare la realtà del proprio quotidiano con l'azione tragica e le immagini da essa evocate. Il poeta tragico, nell'uso del passato, prende una strada opposta a quella dei lirici corali. Mentre questi ultimi fanno riferimento a un'occasione ben definita, la vittoria di un aristocratico in uno degli agoni panellenici, e usano il mito per celebrare il vincitore e le sue gesta, il poeta tragico parte dal mito e, intrecciandolo sempre di più alla realtà attraverso parole chiave, fa dell'azione drammatica un modello per il presente.<sup>31</sup> A differenza che nell'epitafio, questo legame tra presente e passato non può essere solamente affermativo: la tragedia, infatti, grazie alla sua polifonia, al fatto che interlocutori diversi esprimano posizioni contrastanti, contiene un potenziale critico<sup>32</sup> che si manifesta in vari modi: lo spettatore può essere spinto a confrontare gli interrogativi messi in luce nel dramma con la realtà, a mettere alla prova l'esattezza delle argomentazioni e a giudicare se le dichiarazioni di determinati personaggi si addicano al loro carattere e al loro comporta-

mento nel corso del dramma. Se la funzione centrale del ditirambo era l'*affermazione*, quella della tragedia è l'*irritazione*.

### Sofocle, *Antigone*

L'*Antigone* di Sofocle offre un esempio perfetto di come il poeta crei un ponte tra passato mitico e presente attraverso l'uso di parole chiave in punti strategici del testo.

Il significato politico delle tragedie sofoclee è meno chiaro rispetto a quelle eschilee e di conseguenza molto dibattuto dalla critica. Il caso dell'*Antigone* è paradigmatico: sotto l'influsso di Hegel (*Estetica* 3, 3 c),<sup>33</sup> alcuni hanno interpretato e interpretano tuttora il confronto tra Creonte ed Antigone come uno scontro fra due posizioni contrarie ma in qualche modo parimenti giustificabili, un conflitto tra ragion di stato e diritto positivo difesi da Creonte, da un lato, e leggi non scritte onorate da Antigone dall'altro.<sup>34</sup> In questa sede non si potrà dare un giudizio sui personaggi sofoclei né discutere la loro tragicità. Tuttavia non bisogna trascurare di mettere in rilievo l'effetto di irritazione del pubblico voluto dal poeta proprio in una tragedia quale l'*Antigone* che, con la sua polifonia, ha

dato vita ad un coro dissonante di interpretazioni. Posizioni che a prima vista appaiono giustificate, nel corso dell'azione vengono via via messe in discussione a causa degli scatti d'ira, della testardaggine e della mancanza di giudizio di chi le difende.<sup>35</sup> L'editto di Creonte (162-210) potrebbe agli occhi degli spettatori sembrare giustificato, appropriato e motivato dalla crisi della *polis* lamentata dal coro con le penetranti immagini della parodo. Esso tuttavia viene messo in discussione attraverso parole chiave che fungono da ponte fra passato e presente, riallacciando al dibattito contemporaneo i due lunghi monologhi di Creonte: il discorso iniziale sulla ragion di Stato (162-210) e il discorso rivolto a suo figlio Emone sull'essenza del rapporto padre-figlio (638-680). Le parole d'ordine messe in bocca a Creonte suonano chiaramente antidemocratiche. Parole come πόλις (162, 167, 178, 191) e νόμος, che nella mente dello spettatore ateniese rimandano immediatamente alla *polis* democratica e alle leggi dell'assemblea popolare, sono abusate da un Creonte che si comporta da tiranno, convocando esclusivamente un gruppo scelto di cittadini a lui graditi (164), riunendo nella sua persona tutti i poteri statali (173) ed emanando da solo le leggi (191). Il suo invito a spiare i concittadini (180s.) appare in stridente contrasto con il comportamento democratico, for-

mulato in maniera esemplare da Pericle nell'*Epitafio* tucidideo (2, 37).

Avido di potere, Creonte sente ovunque puzza di tradimento; l'unico rimedio per la città è, secondo lui, stretta obbedienza e sottomissione (676),<sup>36</sup> altrimenti si rischia l'anarchia (672). Il suo fallimento personale alla fine della tragedia, l'isolamento dopo la perdita di moglie e figlio, non è altro che espressione del fallimento della sua politica. Nell'*Antigone* non si affronta direttamente un fatto di attualità come nelle *Eumenidi*, bensì ci si interroga su problemi fondamentali della convivenza civile attraverso lo specchio del mito. Anche in questo caso, però, come nelle *Eumenidi*, chiari segnali nel testo non lasciano dubbi sul riferimento preciso all'attualità.

### Euripide, *Oreste*

Come ultimo esempio si prenda l'*Oreste* di Euripide, messo in scena nel 408, quando l'egemonia ateniese era ormai prossima alla fine.<sup>37</sup> L'*Oreste* rappresenta il seguito dell'*Elettra*, messa in scena da Euripide pochi anni prima. L'azione si svolge sei giorni dopo l'uccisione di Clitemnestra ed Egisto. Elettra, Oreste e il suo fedele amico Pilade, per sfuggire alla condanna a morte

inflitta loro dall'assemblea dei cittadini di Argo, meditano il piano di prendere in ostaggio la figlia di Elena e Menelao, Ermione e di uccidere Elena per vendicarsi dell'odiato Menelao. Elena scampa all'attentato grazie all'intervento di Apollo che, per ordine di suo padre Zeus, la trasforma in una stella (1629-1642). Ermione, tuttavia, rimane ostaggio nelle mani dei rapitori. Oreste, nonostante abbia raggiunto il proprio obiettivo e abbia messo in ginocchio Menelao, che pure all'inizio gli aveva rifiutato ogni aiuto (1617), ordina senza apparente motivo di dar fuoco al palazzo (1618-1620)<sup>38</sup>, accettando così di morire e trascinare nel proprio destino l'incolpevole Ermione. Soltanto l'intervento di Apollo come *deus ex machina* (1625-1665) impedisce l'assassinio di Ermione e la morte dello stesso Oreste.

Il dio mette fine al caos provocato dagli uomini, ordinando – come prescritto dalla tradizione mitica – il matrimonio di Ermione e Oreste, della vittima e del suo aguzzino. Questo finale appare per così dire 'appiccicato' e così deve essere:<sup>39</sup> rappresenta, infatti, un chiaro segnale per l'interpretazione della tragedia. Euripide mostra agli spettatori che un simile lieto fine, come quello cui hanno appena assistito in teatro, è possibile solamente sul palcoscenico: nella vita reale nessun dio interviene come salvatore e tutto termina in brutalità e violenza come nel 411. L'incomprensibi-

le decisione di Oreste di dar fuoco al palazzo, che ha da sempre tormentato la critica, viene chiarita da alcune parole chiave in passaggi significativi del dramma. Oreste, Pilade ed Elettra si definiscono, con una parola tratta dal lessico politico contemporaneo, un' 'eteria', un' unione di interessi, una lobby (804, 1072, 1079)<sup>40</sup>. L'agire dei tre ἑταῖροι, che non arretrano di fronte a nulla pur di realizzare il proprio piano, corrisponde in tutto e per tutto all'analisi del concetto di eteria fornita da Tucidide nel passo del terzo libro (3, 82) in cui gli effetti della guerra civile a Corcira vengono analizzati come una malattia del corpo sociale, e nella descrizione del colpo di Stato oligarchico (8, 47ss.). Come durante la guerra civile a Corcira, la violenza assume una dinamica tutta propria e sfugge talmente al controllo di coloro che l'avevano provocata, che alla fine è più importante vendicarsi dell'altro e morire, che essere risparmiati e avere salva la vita (Thuc. 3, 82, 7).<sup>41</sup>

Nella commedia, infine, la costruzione del passato assume una valenza tanto letteraria (l'arcaico) quanto politica, laddove i due aspetti politico e letterario rappresentano in realtà le due facce di una stessa medaglia. Aristofane utilizza più volte l'aggettivo ἀρχαῖος come parola-chiave in riferimento a fenomeni letterari, contrapponendo la tragedia e il ditirambo moderni alla tragedia e al ditirambo 'tradizionali'. Il confronto con gli altri generi letterari dionisiaci, soprattutto in forma di parodia, e la distinzione 'giovane'/'vecchio' rappresentano alcuni dei motivi e delle tecniche più caratteristici della commedia di V secolo. Basti pensare all'agone tra il Discorso Giusto e il Discorso Ingiusto nelle *Nuvole*, in cui il conflitto antico-moderno, in questo caso nel campo della *paideia*, prende corpo attraverso i due protagonisti, l'uno, il Giusto, sostenitore del buon tempo antico, l'altro, l'Ingiusto, portavoce di modernità (889-1104).<sup>42</sup> Il conflitto vecchio/nuovo, questa volta in campo letterario, continua nel secondo agone, con lo scontro tra Strepsiade e suo figlio Fidippide. Quest'ultimo, ormai completamente imbevuto di sofistica, si era rifiutato, così racconta il vecchio al coro

di nuvole, di suonare sulla lira un pezzo di Simonide: suonare la cetra e cantare mentre si beve sarebbe roba antiquata e Simonide, per di più, è un cattivo poeta. Non viene risparmiato neppure Eschilo, accusato dal giovane di essere «pieno di chiasso, incoerente, maestro di vaniloquio, artefice di parole scoscese»<sup>43</sup> (1367). Fidippide, piuttosto, apprezza la poesia moderna e preferisce recitare una delle storielle sconce di Euripide.

Le *Rane*, rappresentate nel 405, sono forse una delle commedie più interessanti dal punto di vista della costruzione di categorie di giudizio letterarie: Aristofane guarda indietro alla storia dei generi letterari del V sec. e, ben consapevole dell'epoca di crisi in cui scrive, mette in scena la fine dei due generi 'politici' *par excellence*, la tragedia e la commedia. Dopo la morte di Sofocle ed Euripide e a 50 anni dalla morte di Eschilo non c'è più un solo poeta che sia degno di questo nome (v. 72, «poiché gli uni sono morti, e quelli che ancora vivono sono cattivi poeti»), non un solo poeta tragico 'capace di creare', di pronunciare una parola nobile (96s.). L'agone e l'analisi comparativa delle tragedie di Eschilo ed Euripide (799s.)<sup>44</sup> assumono la loro vera dimensione solo sullo sfondo della parabasi (674-737).

L'Oltretomba, proprio come l'Atene del 405, versa in condizioni di guerra civile. Il popolino dell'Ade (771 s., 779 s.) pretende una decisione: Eschilo, il gran-

de maestro della tragedia, deve o no lasciare il proprio posto al nuovo arrivato Euripide? Il duello che segue tra l'arte eschilea e quella di Euripide va letto contemporaneamente come confronto tra la vecchia Atene, capace di respingere l'offensiva persiana, e l'Atene del 405, prossima a un'umiliante sconfitta contro il nemico spartano. Le figure di Eschilo ed Euripide funzionano non tanto come individui in sé per sé, quanto come figure simbolo di un determinato *Zeitgeist*: Euripide rappresenta la modernità decadente influenzata da Socrate<sup>45</sup>, in cui individualismo ed egoismo sfrenati trionfano sugli interessi della collettività e sulle necessità del bene comune. Eschilo invece simboleggia la vecchia Atene: scoppia di forza indomabile (804 ἔβλεψε γοῦν ταυρηδόν, «gli lanciò uno sguardo di toro») e, pari al sommo degli dèi, (814 ἐριβρομέτας, «altisonante», è epiteto di Zeus) riesce a malapena a tenere a freno la propria ira, in preda a furore divino (816s. τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς ὄμματα / στροβήσεται). La forza primordiale e titanica di Eschilo viene espressa attraverso vivide metafore tratte dal mondo animale (cavallo) e naturale (822s. φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα χαίταν, 848 τυφῶς, «ciclone», 852 ἀπὸ τῶν χαλαζῶν, «grandine»)<sup>46</sup>. A queste caratteristiche si conformano anche le sue tragedie, almeno nel giudizio dell'Euripide aristofaneo.

A torto esse verrebbero definite ‘drammi’, giacché non presentano che un briciolo di azione, e lo stolto pubblico si lascia piuttosto abbindolare (908-910) da personaggi sublimi nel loro silenzio (911-913) e monotoni canti corali (914 s.).

Fine della poesia eschilea sarebbe semplicemente scuotere lo spettatore (962 ἐκπλήττειν) con parole-mostro (924s., 1004s.), neologismi (926) e volute oscurità (927). Una poesia come quella eschilea svolge di conseguenza una funzione pedagogica completamente diversa rispetto a quella euripidea: forma cittadini valorosi, tarchiati e di saldi principi, non contenendo messaggi sconvenienti come la tragedia di Euripide, bensì sviluppando in “drammi pieni di Ares” (1020) modelli di virtù civica e contribuendo contemporaneamente a rinsaldare l’autocoscienza e l’orgoglio dei cittadini (1025s.).

Il conflitto tra vecchio e nuovo non si limita tuttavia a questioni di critica letteraria, ma attraversa su piani diversi tutte le commedie di Aristofane. Il passato idealizzato dell’epoca delle guerre persiane e dei maratonomachi o degli albori della democrazia ateniese negli anni di Clistene (509) si contrappone al desolato presente cui il poeta rivolge le sue critiche e da cui trae ispirazione per le sue commedie. Abbiamo visto come, in un genere ‘mitologico’ quale la trage-

dia, i termini del dibattito politico contemporaneo, incastonati nel discorso tragico, fungano da ponte tra passato e presente, calando la realtà contemporanea nel mondo del mito e avvicinando a sua volta il passato al presente in una sorta di *zooming effect*.<sup>47</sup> In un genere letterario legato all'attualità quale la commedia, al contrario, è il passato a estendersi al presente e a rivivere nei 24 personaggi del coro, vitali relitti del buon tempo antico come in *Acarnesi*, *Vespe* e *Lisistrata*, o in *dramatis personae* come il Demos ringiovanito del finale dei *Cavalieri* o l'Eschilo delle *Rane*, degno rappresentante della generazione dei maratonomachi. Come negli epitafi, anche nella commedia Maratona è evocata come luogo della memoria.<sup>48</sup>

Colpisce che le immagini di Maratona e delle guerre persiane siano impiegate in particolare per caratterizzare quei cori che hanno un atteggiamento ostile nei confronti del protagonista e del suo progetto.<sup>49</sup> Per comprendere meglio la funzione di tale caratterizzazione del coro in senso positivo o negativo nei confronti dell'eroe protagonista, occorre dire due parole sulla struttura tipica dell'intreccio nelle commedie di Aristofane.<sup>50</sup> L'eroe comico, insoddisfatto delle condizioni politiche o sociali in cui versa la *polis*, medita un piano per rimediare alla situazione. Durante tutta la prima parte della commedia fino alla parabasi, l'eroe

comico cerca, tra mille difficoltà e resistenze, di realizzare il proprio piano, per poi godere del proprio successo e sbarazzarsi degli avversari nella seconda parte. Il coro partecipa attivamente allo sviluppo della trama, o appoggiando con entusiasmo il progetto del protagonista come in *Cavalieri e Pace*, o ostacolando con veemenza come in *Acarnesi*, *Vespe* e *Lisistrata* (coro di uomini). Nei casi in cui è ostile al protagonista, il coro è sempre presentato come rappresentante del buon tempo antico, dell'epoca delle guerre persiane e della fondazione della democrazia.<sup>51</sup>

Aristofane ha a disposizione due mezzi per delineare le caratteristiche del coro. Può affidarne la descrizione a uno dei personaggi prima del suo ingresso in scena nella parodo: gli spettatori attenderanno allora l'apparizione del coro con una certa *suspence*, chiedendosi se la descrizione fatta dal personaggio corrisponda alla realtà; oppure può lasciare che sia il coro stesso a presentarsi durante il suo primo ingresso in scena, dopo essere stato a sua volta annunciato nel prologo. La funzione del coro non presenta problemi in quelle commedie nelle quali esso prende da subito le parti del protagonista (*Tesmofozia*, *Ecclesia*, *Lisistrata* [coro di donne]) e viene chiamato in aiuto da quest'ultimo (*Cavalieri*, *Pace*, *Pluto*), oppure è costituito da un gruppo di persone estranee alla faccenda che fun-

ge quasi da pubblico per le imprese del protagonista (*Rane*). Più interessanti, invece, sono quei casi in cui il coro, dapprima ostile al protagonista, nel corso della trama, dopo discussioni e litigi, si lascia convincere a cambiare il proprio atteggiamento (*Acarnesi*, *Vespe*, *Lisistrata* [coro di uomini]).

### *Acarnesi*

Nel prologo degli *Acarnesi* (425 a. C.) ai vv. 178-181 fa il suo ingresso in scena Anfiteo,<sup>52</sup> tutto trafelato, inseguito da un coro di carbonai di Acarne, che vogliono impedire la conclusione della pace privata che egli ha appena trattato con gli Spartani per conto di Diceopoli:<sup>53</sup>

ἐγὼ μὲν δευρό σοι σπονδὰς φέρων  
ἔσπευον. οἱ δ' ὄσφροντο πρεσβυταί τινες  
Ἄχαρνικοί, στιπτοὶ γέροντες, πρίνινοι,  
ἀτεράμονες, Μαραθωνομάχαι, σφενδάμνιοι.

Venivo di corsa qui da te, con la tregua, quando della cosa ebbero sentore i vecchi abitanti di Acarne, vecchi robusti, duri come lecci, Marathonomachi, forti come l'acero.

Nelle parole di Anfiteo il coro viene presentato sotto una luce negativa come nemico dichiarato del protagonista: gli Acarnesi vogliono impedire l'attuazione del suo piano con brutale violenza, lanciando pietre contro il malcapitato (184). Al contempo, tuttavia, i vecchi di Acarne vengono descritti con una serie di epiteti positivi, che rimandano all'epoca di Maratona, del trionfo militare della giovane democrazia ateniese sulla superpotenza persiana, al buon tempo antico dell'ordine e della concordia nella *polis*, cui Aristofane getta uno sguardo nostalgico in tutte le sue commedie dagli *Acarnesi* (425) alle *Rane* (405).

Nella parodo e nella parabasi la duplice natura del coro, preannunciata nelle parole di Anfiteo, si manifesta in tutta chiarezza. Nella parodo e nel successivo confronto con Diceopoli, i vecchi di Acarne vengono sì presentati quali inesorabili nemici della pace con Sparta, la loro ostilità al piano di Diceopoli, tuttavia, non viene messa del tutto in cattiva luce: è l'amor di patria a impedire loro di rassegnarsi all'idea che un ateniese possa concludere una tregua con l'odiato nemico che aveva distrutto tutti i loro vitigni. Le loro parole parlano direttamente al cuore di quei contadini in mezzo al pubblico che, cacciati dalla terra natia, sono ora costretti a vivere stretti nelle mura della città, l'uno sull'altro come in una scatola di sardine.<sup>54</sup> I carat-

teri positivi, appena accennati nella parodo, vengono sviluppati e approfonditi nella parabasi, in cui il coro appare in una luce decisamente positiva.<sup>55</sup> I vecchi esprimono tutta la loro amarezza per le condizioni in cui versa la *polis*: nessuno sembra ricordarsi più della loro vittoria a Maratona e della gloria che questa aveva dato alla città; al contrario uomini di valore della vecchia generazione come Tucidide di Melesia vengono trascinati in tribunale e processati (699-701).

εἶτα Μαραθῶνι μὲν ὄτ' ἤμεν, ἐδιώκομεν,  
νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονηρῶν σφόδρα διωκόμεθα,  
καῖτα πρὸς ἀλισκόμεθα;

E poi: a Maratona eravamo noi a inseguire; ora, invece, senza tregua siamo ... perseguiti da disonesti, e, per giunta siamo condannati.

### *Vespe e Lisistrata*

Anche nelle *Vespe* e nella *Lisistrata* (coro di uomini) il coro svolge un ruolo simile a quello degli *Acarnesi*. In entrambe le commedie esso viene presentato all'inizio come nemico del protagonista. Alcuni segnali lasciano tuttavia intuire il giudizio favorevole di Aristofane e i tratti appena accennati si svilupperanno nel

corso dell'azione in un ritratto decisamente positivo del coro.

Nelle *Vespe*, già nella descrizione precedente all'ingresso in scena del coro, si allude ad una caratteristica che sarà poi sviluppata nella parodo e nella parabasi: Bdelicleone preannuncia l'arrivo degli anziani amici del padre Filocleone (217-221),<sup>56</sup> tenuto prigioniero in casa affinché non partecipi ai processi, descrivendoli come amanti di «vecchie care arie sidonie di Frinico, dolci come miele» (220 ἀρχαιομελισιδωνοφρουνιχῆρατα):

Bd. νῆ τὸν Δί', ὄψέ γ' ἄρ' ἀνεστήκασι νῦν.  
ὡς ἀπὸ μέσων νυκτῶν γε παρακαλοῦσ' αἰεί,  
λύχνους ἔχοντες καὶ μινυρίζοντες μέλη  
ἀρχαιομελισιδωνοφρουνιχῆρατα,  
οἷς ἐκκαλοῦνται τοῦτον.

Bd.: È vero, per Zeus! Ma, evidentemente, oggi si sono alzati tardi: perché son soliti passare di qua subito dopo mezzanotte. Hanno le lucerne e canticchiano vecchie care arie sidonie di Frinico, dolci come miele: così lo chiamano.

Il coro di giudici-vespe viene presentato come amante delle tragedie e della musica di Frinico, più anziano contemporaneo di Eschilo. Come l'allusione a Ma-

ratona negli *Acarnesi*, la menzione di Frinico e della vecchia tragedia è qui segnale di una caratterizzazione positiva del coro, in cui giudizio politico e giudizio poetologico, come accade spesso in Aristofane, si fondono. Nella parodo il coro intona dapprima dei dattilopitriti (273s.), metro tipico della lirica corale, per poi passare ai ritmi ionici (291) amati da Frinico, confermando così di avere un debole per le melodie antiquate esattamente come preannunciato da Bdelicleone nel prologo.<sup>57</sup> La parabasi riassume tutti i singoli tratti positivi del coro, accennati in precedenza, in un coerente ritratto. Nel primo verso dell'*odé* (1060) si allude ancora una volta ai gusti musicali antiquati; e l'intera parabasi mostra chiaramente che una educazione tradizionale (παιδεία) conduce a un comportamento coraggioso nella guerra e porta a comportamenti responsabili come cittadini (1060-1090):

ὄ πάλαι ποτ' ἡμεῖς ἄλκιμοι μὲν ἐν χοροῖς,  
 ἄλκιμοι δ' ἐν μάχαις,  
 καὶ κατ' αὐτὸ τοῦτον ἀλκιμώτατοι.

...

ἔσμεν ἡμεῖς, οἷς πρόσεστι τοῦτο τοῦροπούγιον,  
 Ἄττικοὶ μόνου δικαίως ἐγγενεῖς αὐτόχθονες,  
 ἀνδρικότατον γένος καὶ πλεῖστα τήνδε τὴν πόλιν  
 ὠφελῆσαν ἐν μάχαισιν, ἠνίκ' ἦλθ' ὁ βάρβαρος,  
 τῷ καπνῷ τύφων ἅπασαν τὴν πόλιν καὶ πυρπολῶν,

ἔξελεῖν ἡμῶν μενοιῶν πρὸς βίαν τάνθηρνια.  
εὐθέως γὰρ ἐκδραμόντες ξὺν δορὶ ξὺν ἀσπίδι  
ἐμαχόμεσθ' αὐτοῖσι, θυμὸν ὀξίνην πεπωκότες,  
στάς ἀνὴρ παρ' ἄνδρ', ὑπ' ὀργῆς τὴν χελύνην ἐσθίων.  
ὑπὸ δὲ τῶν τοξευμάτων οὐκ ἦν ἰδεῖν τὸν οὐρανόν.  
ἀλλ' ὁμῶς ἐωσάμεθα ξὺν θεοῖς πρὸς ἐσπέραν.  
γλαῦξ γὰρ ἡμῶν πρὶν μάχεσθαι τὸν στρατὸν διέπτατο.  
εἶτα δ' εἰλόμεσθα θυννάζοντες εἰς τοὺς θυλάκους,  
οἱ δ' ἔφευγον τὰς γνάθους καὶ τὰς ὀφρὺς κεντούμενοι.  
ὥστε παρὰ τοῖς βαρβάροις πανταχοῦ καὶ νῦν ἔτι  
μηδὲν Ἀττικοῦ καλεῖσθαι σφηκὸς ἀνδρικώτερον.

Una volta eravamo valorosi nei cori, valorosi nelle  
battaglie, e soprattutto con questo [*mostrano il pungi-  
glione*] valorosissimi.

...  
Noi, che portiamo a mo' di appendice questo pungi-  
glione, siamo, a buon diritto, i soli Attici veramente  
autoctoni, schiatta valorosissima che tanto giovò a  
questa città nelle battaglie, quando il barbaro venne  
ad affumicare ed incendiare tutta la nostra città, bra-  
mando di distruggere con la violenza i nostri vespai. E  
subito, usciti di corsa, «con lancia e scudo», combatte-  
vamo contro di loro, imbevuti di aspra collera, stretti  
gli uni agli altri, mordendoci le labbra per l'ira; ma, a  
causa delle frecce, non si poteva vedere il cielo. E tut-  
tavia, con l'aiuto divino, verso sera li cacciamo: prima  
della battaglia, una civetta passò in volo sul nostro  
esercito. E poi li inseguivamo infilzandoli nelle bra-  
che, quasi fossero tonni: ed essi fuggivano, punti sulle

gote e sulla ciglia. Ecco perché, dappertutto, presso i barbari, ancor oggi si dice che niente è più coraggioso di una vespa attica.

E nell'*antodé* (1091-1101):

ἄρα δεινὸς ἦ τόθ' , ὥστε ταῦτα μὴ δεδοικέναι,  
καὶ κατεστρεψάμην  
τοὺς ἐναντίους, πλέων ἐ-  
κείσε ταῖς τριήρεσιν;  
οὐ γὰρ ἦν ἡμῖν ὅπως  
ῥῆσιν εὖ λέγειν ἐμέλλο-  
μεν τότ' οὐδὲ συκοφαντήσιν τινὰ  
φροντίς, ἀλλ' ὅστις ἐρέτης ἔσοιτ' ἄριστος.  
τοιγαροῦν πολλὰς πόλεις Μήδων ἐλόντες  
αἰτιώτατοι φέρεσθαι τὸν φόρον δεῦρ'  
ἐσμέν, ὃν κλέπτουσιν οἱ νεώτεροι.

Ero terribile allora: non temevo nulla; e sottomisi i nemici, navigando colà con le trireme. Non ci si preoccupava allora di recitare un bel discorso, né di fare il sicofante ma di chi sarebbe stato più bravo a remare. E così, conquistate molte città dei Medi, abbiamo ottenuto che si riscuota il tributo che i giovani d'oggi rubano.

Il coro, nella sigizia epirrematica, fa menzione tanto delle battaglie terrestri quanto di quelle navali; nelle sue

parole opliti e teti vengono celebrati alla stessa maniera come artefici della gloria e della potenza ateniese<sup>58</sup>.

Per finire si getti un breve sguardo sulla *Lisistrata*. In questa commedia, al posto di un coro semplice, Aristofane utilizza due semicori, composti l'uno da vecchi, l'altro da vecchie ateniesi. Con questo espediente il poeta sembra quasi dar corpo, attraverso un'efficace immagine scenica, alla spaccatura che divide la *polis* nel 411, anno del colpo di stato oligarchico.<sup>59</sup> Sul piano drammatico, inoltre, la divisione in due semicori fa sì che l'azione si sviluppi su due livelli, quello del coro e quello dei personaggi, ciascuno con la propria trama e il proprio obiettivo. Le giovani donne, rappresentate da Lisistrata, vogliono indurre gli irriducibili mariti a concludere la pace con Sparta, rifiutandosi di adempiere ai propri doveri coniugali in una specie di sciopero del sesso, finché la propria richiesta non venga esaudita. L'obiettivo dei personaggi è dunque giungere alla pace tra Atene e Sparta. Perché questo scopo si realizzi è tuttavia necessario che avvenga prima la riconciliazione dei due semicori, ovvero, in termini politici, che i diversi gruppi di interessi in seno alla *polis* trovino un equilibrio. La riconciliazione dei due semicori viene preparata già nella parodo (271-285), in cui il semicoro maschile si presenta come antico difensore della democrazia dalla minaccia della tiran-

nide (274, 659ss.) e valoroso combattente a Maratona contro il nemico persiano (285):

οὐ γὰρ μὰ τὴν Δῆμητρο' ἐμοῦ ζῶντος ἐγγανοῦνται  
ἐπεὶ οὐδὲ Κλεομένης, ὃς αὐτὴν κατέσχε πρώτος,  
ἀπῆλθεν ἀψάλακτος, ἀλλ' ὅμως Λακωνικὸν πνέων  
ᾤχετο θῶπλα παραδοῦς ἐμοί

...

οὔτως ἐπολιόρησ' ἐγὼ τὸν ἄνδρ' ἐκείνον ὡμῶς  
ἐφ' ἑπτακαίδεκ' ἀσπίδων πρὸς ταῖς πύλαις  
καθεύδων.

No, per Demetra, sinché vivrò, non si faranno beffe di me. Nemmeno Cleomene, che fu il primo a occuparla [scil. l'Acropoli], se ne andò indenne, ma, nonostante la sua alterigia spartana, si ritirò dopo avermi consegnato le armi.

...

Così, con durezza, ho assediato quell'uomo, dormendo dinanzi alle porte su diciassette file di scudi.

Le guerre persiane fungono da punto di riferimento ideale in cui può avvenire l'incontro, la riconciliazione tra Atene e Sparta. Alla fine della commedia, dopo la conclusione della pace, lo Spartano intona un canto in cui le imprese di Atene e quelle di Sparta nella grande guerra trovano pari celebrazione (1247-1270). Egli invoca Mnemosyne, la Memoria, perché rammenti

ad Atene e Sparta gli splendori del buon tempo che fu, alla maniera in cui il lirico corale invocava la propria Musa, quando aveva bisogno di trarre ispirazione dal mondo del mito per illustrare le gesta di un vincitore.

ὄρμαόν τῷ κυρσανίῳ,  
Μναμόνα, τὰν τεὰν  
Μῶάν, ἅτις οἶδεν ἀμὲ τῷ Ἀσαναί-  
ως, ὅκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἄρταμιτίῳ  
πρῶκρόφον σιείκελοι  
ποττὰ κάλα  
τῷς Μήδως τ' ἐνίκων·  
ἀμὲ δ' αὖ Λεωνίδας  
ἄγεν ἄπερ τῷς κάπρωσ  
σάγοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ'  
ἀμφὶ τὰς γέννας ἀφρὸς ἦνσεεν,  
πολὺς δ' ἀμὰ καττῶν σκελῶν ἴετο.  
ἦν γὰρ τῶνδρες οὐκ ἐλάσσως  
τὰς ψάμμας τοὶ Πέρσαι.

Mnemosine, in via a questo giovane [indica se stesso] la Musa, tua figlia, che conosce la nostra storia e quella degli Ateniesi: quando all'Artemisio,<sup>60</sup> simili a dèi, essi si slanciarono all'attacco delle navi e sconfissero i Medi, mentre noi, guidati da Leonida, come cinghiali, credo, arrotavamo i denti; e molta schiuma fioriva sui menti, e molta ne scorreva giù per le gambe, ché i guerrieri persiani non erano meno numerosi dei granelli di sabbia.

Il coro presenta le stesse caratteristiche in tutte e tre le commedie in cui viene raffigurato come nemico del protagonista:

1. è composto di uomini anziani<sup>61</sup>
2. che, sotto ogni aspetto, sia militare sia culturale, hanno dato lustro alla *polis*,
3. sostenitori dei valori e delle norme di una volta (οἱ καθεστῶτες νόμοι), che resero grande Atene,
4. contro la decadenza presente e i suoi maggiori rappresentanti, i poeti e i pensatori influenzati dalla Sofistica: i tragici Agatone (*Tesmoforiazuse*), Euripide (soprattutto *Acarnesi*, *Tesmoforiazuse* e *Rane*), Carcino (esodo delle *Vespe*), il ditirambografo Cinesia (*Uccelli*), Socrate e i suoi discepoli (*Nuvole*).

Come spiegare dunque il paradosso per cui validi rappresentanti del buon tempo antico cercano di mandare in rovina il piano dell'eroe comico e soltanto dopo un lungo confronto cambiano idea e passano senza riserva dalla parte del protagonista?

La soluzione di questo problema potrebbe celarsi in uno stratagemma drammaturgico di Aristofane: quando il coro, che grazie alle sue caratteristiche attira su di sé gran parte delle simpatie del pubblico, do-

po le resistenze iniziali si lascia convincere dal protagonista e si unisce a lui nell'attuazione del suo piano, trascina con sé nel suo dietrofront anche lo spettatore. E questo è importante soprattutto quando l'eroe comico vuole realizzare un progetto 'fuori moda' rispetto al trend politico del momento.

Nelle commedie di Aristofane, come mostrano gli esempi fin qui addotti, Maratona e l'epoca delle guerre persiane non sono soltanto nostalgico ricordo del buon tempo antico, ma hanno tutto il significato di un programma politico riassumibile con lo slogan ὁμόνοια. Questo programma viene espresso a chiare lettere nella parabasi delle *Rane*, in cui il coro di iniziati esorta gli ateniesi alla concordia all'interno della città e, in maniera simile, già nella *Lisistrata*, in cui alla pace 'esterna' con Sparta deve necessariamente precedere la riconciliazione 'interna' tra i gruppi di interesse (i due semicori) in cui la *polis* è divisa.

Tuttavia, al tempo della rappresentazione delle *Rane* nel 405, poco prima del crollo della potenza ateniese, ma forse già nel 411, anno del putsch oligarchico, il programma politico che si rifà a Maratona è pura utopia. Alla fine delle *Rane* Eschilo torna ad Atene accompagnato dalle benedizioni del dio dell'Oltretomba e del coro, per portare aiuto e consiglio alla città, esposta alla più grave minaccia dopo le guerre persia-

ne (1530). Tutto questo però non è altro che illusione: solo nella dimensione irreali del teatro il poeta può resuscitare e tornare ad Atene, come simbolo di tutte le qualità positive connesse con l'epoca delle guerre persiane, soprattutto di quella *paideia* basata sulle virtù civiche che, come si dice nelle *Nuvole* (986), aveva nutrito i combattenti di Maratona. Nella realtà la vecchia *paideia*, le vecchie virtù che avevano reso nobile Atene sono scomparse per sempre.

### *Cavalieri*

Una ulteriore dimensione delle guerre persiane viene esplorata nei *Cavalieri* dell'anno 424. Il Salsicciaio, dopo aver sottratto il potere al demagogo Cleone con l'aiuto del coro, fa ringiovanire il vecchio Demos (1321-1325):

Αλ. τὸν Δῆμον ἀφεψήσας ὑμῖν καλὸν ἔξ αἰσχροῦ πεποίηκα.

Χο. καὶ ποῦ ἴσθιν νῦν, ὦ θαυμαστάς ἐξευρίσκων ἐπινοίας;

Αλ. ἐν ταῖσιν ἰοστεφάνοις οἰκεῖ ταῖς ἀρχαίαισιν Ἀθήναις.

Χο. πῶς ἂν ἴδοιμεν; ποῖαν <τιν'> ἔχει σκευήν; ποῖος γεγένηται;

Αλ. οἶός περ Ἀριστείδη πρότερον καὶ Μιλτιάδη  
ξυνεσίτει.

Salsicciaio: Vi ho bollito Demo e ve l'ho reso bello, da brutto che era.

Coro: E adesso dove si trova? Diccelo, inventore di meravigliose idee.

Salsicciaio: Abita nell'antica Atene, coronato di viole.

Coro: Potremmo vederlo? Come è vestito? Che tipo è, ora?

Salsicciaio: Esattamente quello di un tempo: quando sedeva a tavola con Aristide e Milziade.

La giovane democrazia di Aristide e Milziade, l'Atene del buon tempo antico, quando regnava l'armonia fra i vari ceti sociali – Demos che mangia con l'aristocratico Milziade – e la superpotenza persiana veniva sbaragliata per terra e per mare, viene qui evocata nostalgicamente in tono particolarmente ieratico e sublime.

Tuttavia, a vent'anni dal tramonto di Atene, Maratona è già un'utopia. Demos ringiovanito è di nuovo quello di una volta, dell'epoca delle guerre persiane, e il demagogo Cleone ha perso il suo potere, sostituito, però, da uno ancora peggio di lui. Il brillante finale, con l'epifania di Demos ringiovanito, fa dimenticare la profezia dell'oracolo iniziale, che Cleone, il conciatore, sarebbe stato sostituito da un individuo ancora

più abietto, un salsicciaio. Tuttavia, la critica aspra<sup>62</sup> di Aristofane all'atteggiamento del popolo, del sovrano della democrazia, nei confronti dei leader politici rimane immutata. I politici pensano soltanto al proprio tornaconto personale e mirano a entrare nelle grazie del popolo per poter continuare a godere dei propri privilegi. Il popolo, da parte sua, si lascia accecare dalle parole adulatrici e dagli inganni dei politici; ancora peggio: per il popolo l'assemblea non è altro che un teatro dove assistere con passione ai duelli dei suoi leader, un luogo dove realtà ed illusione si confondono, dove ci si può rifugiare in un mondo immaginario e perdere di vista i problemi imminenti. L'analisi del comportamento del popolo ateniese tracciata da Aristofane risponde in tutto e per tutto a quella fatta da Tucidide nel terzo libro e messa paradossalmente in bocca a Cleone nel suo discorso su Mitilene (3, 38, 7).<sup>63</sup>

Il signor Demos sta seduto e si gode le baruffe dei suoi schiavi, che si danno da fare per conquistare i suoi favori. La carica di capo-schiavo sarà di colui che porterà a Demos i maggiori benefici. Egli è ben consapevole che i politici lo menano per il naso, ma fa finta di niente e approfitta della situazione per trarne tutti i vantaggi di un'indisturbata bella vita (1111s.). Se i *Cavalieri* fossero finiti con questa dichiarazione di Demos, sarebbero stati una resa dei conti spietata

con il popolo ateniese e la sua classe politica. Aristofane, tuttavia, non poteva concludere così la commedia: dal giudizio del popolo ateniese dipendeva, infatti, la vittoria del commediografo nell'agone drammatico e, come afferma il Vecchio Oligarca (2,18), il popolo non poteva sopportare di essere preso in giro in commedia. Aristofane inserisce allora, nell'esodo, un colpo di scena inatteso per gli spettatori: facendo ringiovanire Demos, con un espediente preso in prestito dal mito di Medea, Aristofane lo riporta indietro al tempo della sua giovinezza, agli albori della democrazia, quando uomini di valore come Milziade e l'incorruttibile Aristide tenevano le redini della *polis*. Questo novello Demos rimarrà d'ora in poi freddo alle lusinghe dei politici e prenderà da solo le proprie decisioni, come nella sua gioventù, senza prestare ascolto alle insinuazioni dei demagoghi, esclusivamente per il bene della città. Il finale è dunque inaspettatamente positivo, nonostante tutte le critiche negative che Aristofane aveva concentrato sulla figura di Demos durante la commedia. Il demos gliene rese merito, conferendogli il primo premio. Tuttavia, se si mette a confronto il finale positivo della commedia con la vita politica reale – confronto cui lo spettatore viene in certo modo obbligato dalla continua alternanza delle due dimensioni, quella 'casalinga' in cui il signor Demos deve scegliere

il suo schiavo preferito, e quella ‘politica’ reale, di cui la precedente è metafora<sup>64</sup> – egli leggerà il finale dei *Cavalieri* o come un forte appello al popolo a tornare ad agire politicamente in maniera responsabile, oppure come una rassegnata presa di coscienza della fragilità del popolo ateniese, un tetro sguardo sulla facile influenzabilità del sovrano della democrazia attica. Il demos, ovvero i cittadini ateniesi riuniti in teatro, proprio come nel ritratto che di lui offre il poeta nel corso della commedia, si lascia abbindolare dallo splendore dell’esodo nella stessa maniera descritta da Aristofane negli *Acarnesi* (634-640): basta che uno straniero parli della «splendida Atene coronata di viole» e gli Ateniesi si lasciano incantare e nell’entusiasmo non si accorgono di come vengano adulati. Proprio questa citazione pindarica (fr. 76 Maehler), «coronata di viole» e «splendida» (1321, 1329), che nella parabasi degli *Acarnesi* Aristofane aveva stigmatizzato come malcelata lusinga, serve nei *Cavalieri* da esca per il pubblico che, abbagliato dal complimento, conferirà al suo più severo critico il primo premio, per poi nominare Cleone per la seconda volta stratego, dopo averlo visto, nel ruolo di capro espiatorio, ‘morire’ politicamente sulla scena nell’illusione della commedia.

‘Maratona’ e ‘maratonomaco’ sono dunque concetti complessi, espressione dell’utopia di un popolo

sovrano che, vivendo in armonia, secondo gli insegnamenti dell'antica *paideia* personificata da Eschilo, respinge i nemici esterni e seda i disordini interni. Maratona, come sottolineano i personaggi politici presi ad esempio, Milziade, Aristide (*Cavalieri* 1325)<sup>65</sup>, Tucidide (*Acarnesi* 703)<sup>66</sup> o Cimone (*Lisistrata* 1144)<sup>67</sup>, è il simbolo della democrazia moderata, della *πάτριος πολιτεία*. La parola Maratona è sufficiente per evocare un passato luminoso da contrapporre alla tristezza della situazione presente criticata nelle commedie.

Tuttavia, Aristofane confonde di continuo le carte e risolve in comicità il messaggio serio, implicitamente contenuto nel confronto tra il cupo presente e il luminoso passato del buon tempo antico.<sup>68</sup> E questa è anche la ragione per cui ancora oggi ci si rompe il capo sulla funzione politica della commedia di Aristofane.<sup>69</sup>

La costruzione del passato e il suo confronto con il presente avviene, come notavamo all'inizio, in maniera diversa in ciascuno dei tre generi dionisiaci, ditirambo, tragedia e commedia. Nel ditirambo è il poeta, attraverso il coro, a creare, dall'alto della sua autorità, un legame tra presente e passato storico o mitico. Il presente si apre al passato mitico o alla storia della città e l'occasione celebrata dal poeta, la festa in onore di Dioniso, viene proiettata in una dimensione mitica. La funzione del passato nel ditirambo è, per quanto si evince dallo scarso materiale conservatoci, quella di costruire e affermare l'identità dei cittadini. La memoria collettiva viene attivata dall'atto performativo, producendo esattamente l'effetto descritto da Platone nel *Menesseno*: ogni partecipante alla *performance* si sente più grande e importante di fronte agli stranieri presenti.

Nella tragedia, al contrario, il poeta non prescrive in che modo presente e passato devano essere messi in relazione tra loro: è lo spettatore che deve ricostruire la relazione nella polifonia della *performance*.<sup>70</sup> Il poeta dà, per così dire, un piccolo aiuto intessendo il testo

di rimandi eziologici e parole e concetti chiave tratti dall'attualità, anacronistici rispetto al tempo del *plot* tragico, che fungono da ponte tra presente e passato, collegando il presente con l'azione scenica e facendo di quest'ultima lo sfondo per capire il presente. L'intreccio tragico può inoltre contenere allusioni e rimandi a un passato ancora più lontano nel tempo rispetto a quello dell'azione scenica: è il caso dei canti corali o di scene come l'apparizione di Dario nei *Persiani*.<sup>71</sup>

Infine, la commedia s'incentra completamente sul presente, benché l'attualità che rappresenta sia quella distorta ed esagerata della fantasia comica. Il passato svolge tuttavia, anche nella commedia, un ruolo fondamentale. Il conflitto tra vecchio e nuovo, fra tradizione e modernità, è uno dei temi centrali dell'*archaia*: al triste presente si contrappone il 'buon tempo antico', l'epoca gloriosa delle guerre persiane o della fondazione della democrazia. Il ponte fra presente e passato non viene costruito sul piano discorsivo, quanto piuttosto trasformato in azione drammatica e fatto vivere nei personaggi sulla scena: nei cori di maratonomachi, in Eschilo o nel Demos dell'età delle guerre persiane. La funzione del passato nella commedia è dunque paragonabile a quella della tragedia, sua *Schwestergattung*: il passato detta il criterio con il quale giudicare e analizzare il presente.

## NOTE

1 La più antica festa delle Lenee, di minore entità e della quale era responsabile l'arconte re, aveva luogo tra gennaio e febbraio. Le Lenee non avevano lo stesso carattere rappresentativo delle Dionisie, dal momento che le condizioni atmosferiche non permettevano la navigazione e gli Ateniesi potevano starsene 'fra loro', senza la partecipazione degli alleati (cfr. Ar. Ach. 25-42); cfr. Pickard-Cambridge 1988, 25-42.

2 Sul contesto istituzionale cfr. Pickard-Cambridge 1988, 57-125; Csapo-Slater 1994, 103-165; Mastromarco-Totaro 2008, 1-25.

3 Questo spiega il fatto che ogni dramma poteva essere messo in scena una sola volta. Il divieto di una seconda rappresentazione fu abolito solo nel 386 a. C. da un decreto popolare. Già nel V sec., tuttavia, fu permessa la ripresa delle tragedie di Eschilo, come omaggio postumo al poeta: i *chorodidaskaloi* potevano cioè prendere parte regolarmente agli agoni rappresentando drammi eschilei. Anche alle *Rane* di Aristofane fu concesso l'onore di una seconda rappresentazione: la parabasi, nella quale il poeta inneggia alla concordia e alla riconciliazione in seno alla *polis*, fu talmente apprezzata che l'intera commedia (o forse solamente la parabasi) fu portata di nuovo in scena (*hypothesis* I).

4 L'importanza del coro nei generi drammatici si evince anche da alcune espressioni del linguaggio tecnico: il poeta veniva chiamato χοροδιδάσκαλος (*chorodidáskalos*, 'maestro del coro'); χορὸν αἰτεῖσθαι ('chiedere il coro per sé') veniva definita la richiesta all'arconte per partecipare alle rappresentazioni e χορὸν δίδοναι ('dare il coro') la concessione del diritto di messa in scena.

5 Si potrebbe parlare di un passato 'aperto', impossibile da fissare cronologicamente.

6 Pind. fr. 75,13 Maehler.

7 Pind. fr. 70b, 24s. Maehler.

8 Pind. fr. 70b, 4s. secondo una congettura di Grenfell e Hunt, cfr. la discussione in Lavecchia 2000, 132s.

9 Cfr. Zimmermann 2008, 44-50; Lavecchia 2000, 106-217.

10 Così Pindaro prende le distanze dal ditirambo senza *sigma* di Laso di Ermione.

11 Lavecchia 2000, 108 parla di un «catalogo delle glorie tebane».

12 Cfr. Zimmermann 2008, 53s.; Lavecchia 2000, 254-272, 279-282.

13 Così nel XVII e XVIII Ditirambo di Bacchilide, cfr. Zimmermann 2008, 76-99.

14 Questo è particolarmente evidente nel Ditirambo XVIII di Bacchilide, scritto per Atene nello stile drammatico: cfr. Zimmermann 2000, 29s.; Zimmermann 2008, 36-38.

15 Cfr. Zimmermann 2000, 29s.

16 Nella lirica corale, ad eccezione del Ditirambo XVIII di Bacchilide in forma drammatica, il punto di vista del coro coincide con quello dell'autore.

17 La questione sul perché argomenti storici non furono più messi in scena dopo i *Persiani* di Eschilo è destinata a rimanere oggetto di speculazione: mancavano forse grandi eventi storici? Oppure, come sembra più probabile, dopo la riforma di Efialte del 462 a. C. non era più opportuno mettere in scena

avvenimenti contemporanei, per evitare di porre in evidenza le azioni di singoli individui, di solito membri dell'aristocrazia. Molti aristocratici utilizzavano senza dubbio la coregia come trampolino di lancio per la propria carriera politica o come mezzo per conservare e rinsaldare il proprio potere: Temistocle fu corego di Frinico nel 476 e nel 492, quando probabilmente fu rappresentata la *Presa di Mileto*, ricopriva la carica di arconte (TrGF I 3 T 4; 3 F 4b con la nota), ed era quindi responsabile dell'allestimento delle Dionisie; Pericle fu nel 472 corego di Eschilo. Alcibiade sottolinea in Thuc. 6.16.4 che la coregia conferisce lustro (*λαμπρότης*) a chi la esercita; quanto più uno spettacolo è allestito con magnificenza tanto più risalta agli occhi degli stranieri presenti la potenza di Atene. I cittadini ateniesi, tuttavia, secondo Alcibiade, sarebbero portati per loro natura a un atteggiamento di invidia nei confronti dei coreghi. L'invidia (*φθόνος*) viene descritta anche dal 'Vecchio Oligarca' nel suo pamphlet *La costituzione degli Ateniesi* come sentimento caratteristico del Demos nei riguardi degli aristocratici (cfr. Zimmermann 2011, 490-499).

18 In periodo ellenistico si tornano a mettere in scena soggetti storici; cfr. il *Mausolo* di Teodette (TrGF I T 72 T 1), il *Temistocle* (TrGF I 97 F1) e *Gli uomini di Fere* (TrGF I 97 F 3) di Moschione, *Gli uomini di Cassandra* e *Gli uomini di Maratona* (TrGF I 100 1h e 1k) di Licofrone. A questi va aggiunto il dramma su Mosè di Ezechiele (TrGF I 128). Cfr. Scardino 2014, 917, 919s., 920-923.

19 I cittadini non erano semplicemente spettatori, ma partecipavano attivamente all'allestimento della festa: non si deve dimenticare, infatti, che solo per le Grandi Dionisie servivano 1000 cantanti negli agoni ditirambici, 120 nelle commedie e 60 nelle tragedie (sempre ammettendo che i coreuti fossero gli stessi per l'intera tetralogia).

20 82 B 11, 9 D.-K.: «Il pubblico della poesia è sopraffatto da un brivido pieno di terrore, da pietà colma di lacrime e da desiderio ardente di dolore, e assistendo alla fortuna e alla sfortuna degli altri prova nell'anima una sofferenza tutta personale attraverso la forza delle parole». Già nell'*Odissea* vengono descritte le due opposte reazioni nei confronti della poesia: da un lato il puro e distaccato godimento estetico (τέρψις), dall'altro la commozione suscitata nell'ascoltatore quando l'aedo recita qualcosa che lo riguarda personalmente (*Od.* 1, 328-344: viene risvegliato in Penelope il ricordo di Odisseo e del suo destino incerto; *Od.* 8, 83-95, 520-531: all'udire il racconto delle proprie gesta a Troia Odisseo si commuove). Inutile notare che qui è già presente in *nuce* quella che sarà la teoria della catarsi aristotelica.

21 Cfr. Sourvinou-Inwood 1989; Grethlein 2003 36-43; Zimmermann 2011, 497s.

22 I canti del coro possono contenere un messaggio che vada oltre l'azione drammatica e illuminare lo spettatore sul significato del dramma; cfr. Zimmermann 2005. Con Magny 1950 e Ricardou 1967, 173 tali cori possono essere considerati come una *mise en abyme* che, con impliciti commenti, offre segnali utili per l'interpretazione del dramma.

23 Sui problemi fondamentali cfr. le ancora valide osservazioni in Lesky 1972, 126-134.

24 Su questo evento epocale cfr. Meier 1987; sul retroscena culturale, storico ed istituzionale della tragedia cfr. Sommerstein 1989, 6-17, 25-32.

25 Traduzione di E. Savino: Eschilo, *Oresteia*, Milano 1989 (2014<sup>14</sup>); testo greco: Sommerstein 1989.

26 Sommerstein 1989, 218.

27 L'appello alla *ὁμόνοια* arriva in un momento di reale crisi per la *polis*, se si pensa alle conseguenze della riforma del 462: assassinio di Efialte, ostracismo di Cimone e forse il piano per una controffensiva oligarchica (Thuc. 1. 107. 4 con il commento di Gomme [1945, 313]: «a few desperate oligarchs», tra i quali non considera Cimone).

28 Cfr. n. 25.

29 Sommerstein 1989, 270: «The bloodied dust, and likewise the victim's kin, are so passionately bent on vengeance that for its sake they will gladly let their whole *πόλις* be ruined».

30 Questo tono conciliatorio delle tragedie eschilee verrà colto anche nel V secolo. Nelle *Rane* di Aristofane, messe in scena nel 405, l'anno di maggior crisi per la *polis*, poco prima della disfatta nella guerra del Peloponneso, il defunto Eschilo viene riportato sulla terra dal dio Dioniso per aiutare la città con il suo consiglio e guidarla alla salvezza (1500-1504). Si potrebbe quasi affermare che Aristofane abbia scritto la parabasi delle *Rane*, in cui invita insistentemente i cittadini alla concordia e al compromesso, avendo in mente i vv. 976-987 delle *Eumenidi*. Ciò non è affatto improbabile, dal momento che negli anni della guerra del Peloponneso era diffusa la pratica di rimettere in scena vecchie tragedie eschilee; cfr. Brockmann 2003, 18-26.

31 Sourvinou-Inwood 1989, 136 parla di «distancing devices» e «zooming devices»; cfr. anche Grethlein 2003, 36-41.

32 Cfr. Grethlein 2003, 232-247 sulle *Eumenidi*.

33 «Il conflitto principale, che dopo Eschilo soprattutto Sofocle ha trattato nella maniera migliore, è quello tra Stato inteso come vita morale nella sua spirituale universalità e famiglia

come morale naturale. [...] Antigone onora i legami di sangue, gli dèi dell'oltretomba; Creonte, invece, soltanto Zeus, la forza imperante della vita pubblica e del bene comune».

34 Cfr. da ultimo Griffith 1999, 34-38; Lefèvre 2001, 73-117.

35 Cfr. Griffith 1999, 28-34, soprattutto 33: «Thus the moral issues, of right and wrong, responsibility and blame, remain open to analysis and debate, both during the progress of the play and after it is over».

36 Il termine *πειθαρχία* suona particolarmente oligarchico, come testimoniato negli scritti di Senofonte. Nella *Ciropeia* (1, 2, 8) e nell' *Anabasi* (1, 9, 5) Senofonte individua la caratteristica di questa virtù nel binomio *ἄρχειν καὶ ἄρχεσθαι*, 'comandare e farsi comandare, sottomettersi': soltanto chi ha imparato a sottomettersi sarà in grado di detenere a sua volta il potere.

37 Per l'interpretazione dell'*Oreste* di seguito riportata devo molto ai lavori di Reinhardt 1960 e Burkert 1974.

38 Sulla problematica di questo passo e sui vari tentativi di soluzione cfr. Lesky 1972, 470s.; Willink 1986, 349, 363.

39 Aristotele (*Poet.* c. 15, 1454a, 37ss.) rimprovera le scene di *deus ex machina* come una *λύσις* malriuscita, in quanto la soluzione dell'intreccio, in quei casi, non scaturisce dalla trama né dallo sviluppo dell'azione, bensì grazie ad un intervento dall'esterno.

40 Il termine *φίλοι* utilizzato all'inizio (450, 454s., 665-667, 803), viene in seguito sostituito da *ἐταῖροι* e *ἐταιρία* (804, 1072, 1079).

41 Il binomio *τὸ συγγενές – ἐταῖροι* 'parentela – compagni politici' si ritrova tanto nell'*Oreste* (804), quanto in Thuc. 3,82,6: la sticomitia dei v. 1100-1130 dell'*Oreste* va letta alla luce della 'Patologia' tucididea e del 'sovertimento dei valori' ivi descritto.

42 Sul concetto di 'vecchio' cfr. v. 959, 961, 968, 986; caratteristiche del buon tempo antico sono σωφροσύνη (962, 1006) e ἀπραγμοσύνη (1007), valori tipicamente aristocratici, in opposizione alla democratica πολυπραγμοσύνη.

43 Trad. G. Guidorizzi: Aristofane, *Le Nuvole*, Fondazione Lorenzo Valla, 1996.

44 Il linguaggio tecnico a v. 797-802 sottolinea la pretesa scientificità del giudizio tra i due poeti che avrà luogo in seguito.

45 Cfr. *Rane* 1491-1499.

46 Cfr. Aristofane, *Cavalieri* 526-528 sulla 'forza' dionisiaca di Cratino.

47 Per questo concetto cfr. Sourvinou-Inwood 1989.

48 Cfr. Hölkeskamp 2001.

49 Cfr. Zimmermann 1999.

50 Sulla costruzione dell'intreccio e lo sviluppo dell'azione in Aristofane cfr. il fondamentale Koch 1968; cfr. anche Zimmermann 1998, 35-45.

51 Sui diversi modi di caratterizzare il coro e sugli ingressi in scena del coro cfr. Zimmermann 1996.

52 Il nome Anfiteo, 'colui che ha entrambi i genitori di origine divina', rimanda alle qualità sovrumane con cui è presentato questo personaggio nella commedia. La pratica di dotare i personaggi di nomi parlanti è molto comune: Diceopoli, ad es., è 'colui che si comporta con giustizia nei confronti della città'.

53 Tutte le traduzioni di Aristofane sono di G. Mastromarco; testo: Wilson (2002).

54 Cfr. la impressionante descrizione della cacciata dei contadini dalle campagne in Tucidide, 2,16s.

55 Il legame tra parodo e parabasi risulta evidente già sul piano metrico: le parti liriche sono composte in cretici e peoni, un tipo di metro particolarmente adatto all'aggressività dei vecchi di Acarne; cfr. Zimmermann 1985, 34-41.

56 Anche questi sono nomi parlanti: 'Odiacleone' e 'Amico di Cleone'.

57 Spesso non è facile trovare un collegamento tra contenuto di un passo e metro utilizzato. In commedia è possibile interpretare il significato dell'uso di determinati metri soprattutto quando si tratta di metri altrimenti estranei alla commedia come dattilo-epitriti o ionici; cfr. Zimmermann 1987.

58 Cfr. l'ode parabatica dei *Cavalieri* (551-564), nella quale Poseidone viene invocato contemporaneamente come patrono dei giovani nobili a cavallo e come dio del mare protettore delle triremi attiche 'portatrici di tributo', ovvero della flotta democratica.

59 Sulla tecnica di Aristofane di trasformare concetti astratti in concrete immagini sceniche cfr. Newiger 1957.

60 Sull'Artemisio come luogo della memoria cfr. Pindaro, fr. 77 Maehler.

61 Naturalmente, non è importante quanto siano vecchi i personaggi del coro. Essi svolgono in un certo senso la stessa funzione delle parole-chiave inserite nel discorso tragico: mentre nella tragedia, attraverso l'utilizzo di termini e concetti anacronistici rispetto al *plot* drammatico, si collega il presente al mondo del mito, nella commedia, al contrario, è il passato ad essere trasportato nel presente attraverso i cori.

62 Cfr. Reinders 2001, 168-203.

63 In riferimento alla natura degli Ateniesi: «Vi ammalia il musicale incanto della dialettica: vi si direbbe un pubblico intento ai duelli spettacolari dei Sofisti, più che un popolo di cittadini compresi del loro compito di provvedere al pubblico bene» (trad. E. Savino, *La guerra del Peloponneso*, Milano 1974).

64 Su questi facili passaggi tra 'Vordergrund' e 'Hintergrund' cfr. Newiger 1957, 11-49.

65 Cfr. Neil 1901, 173: «The military, not the political, heroes of the Persian War period».

66 Olson 2002, 252. Sul processo di Tucidide, cfr. anche *Vespe* 946-948.

67 Henderson 1987, 202.

68 Esemplare è l'agone tra i due Discorsi nelle *Nuvole*: alla fine è il Discorso giusto a dichiararsi sconfitto e a passare dalla parte del nemico, dalla parte degli εὐρύπρωκτοι (1088-1104).

69 Per una sintesi dell'attuale stato degli studi cfr. Ercolani 2002.

70 Il dramma satiresco è stato volutamente escluso dalla presente analisi poiché, in questo genere letterario dionisiaco, non vengono messe a confronto diverse dimensioni temporali (passato/mito-presente), bensì dimensioni spaziali (confronto città-campagna, mondo sublime del mito-mondo animalesco dei Satiri, mondo degli eroi-mondo di Dioniso).

71 Cfr. *supra* sulla *mise en abyme*. Dario rivelando le cause della sconfitta persiana, assume quasi la funzione di un *deus ex machina*: attraverso di lui Eschilo svela il significato teologico della tragedia.



## EDIZIONI CITATE

*Aristophanis fabulae*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit N.G. Wilson, 2 vol., Oxford 2002 («OCT»).

D.-K. = *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. 2. Hrsg. von H. Diels und W. Kranz, Berlin 1952<sup>6</sup>.

*Euripidis fabulae*. Edidit J. Diggle, tomus III, Oxford 1994.

*Pindarus*, Pars II: *Fragmenta, Indices*. Ed. H. Maehler, Leipzig 1989 («Bibliotheca Teubneriana»).

*Sophoclis fabulae*. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson, Oxford 1990 («OCT»).

TrGF = *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 1. Edd. B. Snell-R. Kannicht, Göttingen 1986<sup>2</sup>.

## TRADUZIONI USATE

E. Savino: *Eschilo, Oresteia*, Milano 1989 (2014<sup>14</sup>).

E. Savino: *Tucidide, La guerra del Peloponneso*, Milano 1974.

G. Mastromarco: *Commedie di Aristofane*, volume primo, Torino 1983.

G. Mastromarco-P. Totaro: *Commedie di Aristofane*, volume secondo, Torino 2006.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Brockmann 2003 = Brockmann, Chr.:  
*Aristophanes und die Freiheit der Komödie.*  
*Untersuchungen zu den frühen Stücken unter*  
*besonderer Berücksichtigung der Acharner,*  
München-Leipzig 2003.

Burkert 1974 = Burkert, W.: *Die Absurdität der*  
*Gewalt und das Ende der Tragödie,* in «Antike und

Abendland» 20 (1974), 97-110.

Csapo-Slater 1994 = Csapo, E. – Slater, W.J.: *The*  
*context of ancient drama,* Ann Arbor 1994.

Ercolani 2002 = Ercolani, A. (ed.):  
*Spoudaiogeloion. Form und Funktion der*  
*Verspottung in der aristophanischen Komödie,*  
Stuttgart-Weimar 2002.

Gomme 1945 = Gomme, A.W.: *A historical*  
*commentary on Thucydides. Vol. I,* Oxford 1945.

Grethlein 2003 = Grethlein, J.: *Asyl und Athen.*  
*Die Konstruktion kollektiver Identität in der*  
*griechischen Tragödie,* Stuttgart-Weimar 2003.

Grethlein 2010 = Grethlein, J.: *The Greeks and*  
*Their Past. Poetry, Oratory and History in the Fifth*  
*Century BCE,* Cambridge 2010.

Grethlein 2012 = Grethlein, J. (ed.): *Time and Narrative in Ancient Historiography: the 'Plupast' from Herodotus to Appian*, Cambridge 2012.

Griffith 1999 = Griffith, M.: *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999.

Henderson 1987 = Henderson, J.: *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford 1987.

Hölkeskamp 2001 = Hölkeskamp, K.-J.: *Marathon – vom Monument zum Mythos*, in: Papenfuß, D. – Strocka, V. M. (edd.): *Gab es das Griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz 2001, 329-353.

Koch 1968 = Koch, K.-D.: *Kritische Idee und komisches thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie*, Bremen 1968<sup>2</sup>.

Lavecchia 2000 = Lavecchia, S.: *Pindari Dithyramborum Fragmenta*, Roma-Pisa 2000 («Lyricorum Graecorum quae extant» 13).

Lefèvre 2001 = Lefèvre, E.: *Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' Tragödien*, Leiden 2001.

Lesky 1972 = Lesky, A. : *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972<sup>3</sup>.

Luppe 1972 = Luppe, W.: *Die Zahl der Konkurrenten an den komischen Agonen zur Zeit des Peloponnesischen Krieges*, in «Philologus» 116 (1972), 53-75.

Magny 1950 = Magny, C.-E.: *La mise en abyme*, in: Eiusd., *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris 1950, 269-278.

Mastromarco 1975 = Mastromarco, G.: *Guerra peloponnesiaca e agoni comici in Atene*, in «Belfagor» 30 (1975), 469-473.

Mastromarco 1994 = Mastromarco, G.: *Aristofane*, Roma-Bari 1994.

Mastromarco-Totaro 2008 = Mastromarco, G.-Totaro, P.: *Storia del teatro greco*, Milano 2008.

Meier 1987 = Meier, Chr.: *Der Umbruch zur Demokratie in Athen (462/1 v. Chr.) – Eine Epoche der Weltgeschichte und was die Zeitgenossen daran wahrnahmen*, in: Herzog, R.-Koselleck, R.: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München 1987, 353-380 («Poetik und Hermeneutik» XII).

Neil 1901 = Neil, R.A.: *The Knights of Aristophanes*, Cambridge 1901.

Newiger 1957 = Newiger, H.-J.: *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957 (Nachdruck Stuttgart-Weimar 2000).

Olson 2002 = Olson, S.D.: *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002.

Pickard-Cambridge 1988 = Pickard-Cambridge, A.: *The dramatic festivals of Athens*. Second ed. by J. Gould and D.M. Lewis with a new supplement, Oxford 1988.

Reinders 2001 = Reinders, P.: *Demos Pyknetes. Untersuchungen zur Darstellung des Demos in der Alten Komödie*, Stuttgart-Weimar 2001.

Reinhardt 1960 = Reinhardt, K.: *Die Sinneskrise bei Euripides*, in: Eiusd.: *Tradition und Geist*,

Göttingen 1960, 227-256 (= eiusd.: *Die Krise des Helden*, München 1962, 19-52).

Ricardou 1967 = Ricardou, J. : *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967.

Scardino 2014 = Scardino, C. : *Drama*, in : Zimmermann, B. – Rengakos, A. (edd.) : *Handbuch der griechischen Literatur*, vol. II, München 2014.

Sommerstein 1989 = Sommerstein, A.H.: *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989.

Sourvinou-Inwood 1989 = Sourvinou-Inwood, Chr.: *Assumptions and the creation of meaning. Reading Sophocles' Antigone*, in: «Journal of Hellenic Studies» 109 (1989), 134-148.

Willink 1986 = Willink, C.W.: *Euripides. Orestes*, Oxford 1986.

Zimmermann 1985 = Zimmermann, B.: *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Bd. 1: *Parodos und Amoibaion*. Königstein/Ts. <sup>2</sup>1985.

Zimmermann 1987 = Zimmermann, B.: *Ioniker in den Komödien des Aristophanes. Prolegomena zu einer interpretativen Metrik*, in: «Prometheus» 13 (1987), 124-132.

Zimmermann 1993 = Zimmermann, B.: *Das Lied der Polis. Zur Geschichte des Dithyrambos*, in: Sommerstein, A.H. et all. (edd.) : *Tragedy, Comedy, and the Polis*, Bari 1993, 39-54.

Zimmermann 1996 = Zimmermann, B.: *The parodoi of the Aristophanic comedies*, in: Segal,

E. (ed.): *Oxford readings in Aristophanes*, Oxford 1996, 182-193.

Zimmermann 1998 = Zimmermann, B.: *Die griechische Komödie*, Düsseldorf-Zürich 1998.

Zimmermann 1999 = Zimmermann, B.: *Chor und Handlung in der griechischen Komödie*, in: Riemer, P.-Zimmermann, B. (edd.): *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Stuttgart-Leipzig 1999, 49-59.

Zimmermann 2000 = Zimmermann, B.: *Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, Frankfurt/M. 2000.

Zimmermann 2005 = Zimmermann, B.: *Chorprobleme. Überlegungen zum Chor in den Sieben gegen Theben des Aischylos und der Antigone des Sophokles*, in: «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft» N.F. 29, 2005, 47-60.

Zimmermann 2008 = Zimmermann, B.: *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Berlin 2008<sup>2</sup>.

Zimmermann 2011 = Zimmermann, B. (ed.): *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, vol. I, München 2011.



## INDICE

5	I
6	II
11	III
13	Eschilo, <i>Eumenidi</i>
18	Sofocle, <i>Antigone</i>
20	Euripide, <i>Oreste</i>
23	IV
29	Aristofane, <i>Acarnesi</i>
31	<i>Vespe e Lisistrata</i>
41	<i>Cavalieri</i>
47	V
49	Note
59	Edizioni citate
60	Traduzioni usate
61	Riferimenti bibliografici

# Graeca Tergestina

Studi e testi di Filologia greca

coordinati da

Olimpia Imperio e Andrea Tessier

- 1 Dionigi di Alicarnasso, *La composizione stilistica* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων), a cura di F. Donadi e A. Marchiori, Trieste, EUT 2013, 425 pp. [ISBN 978-88-8303-473-2]
- 2 C. O. Pavese, *La metrica e l'esecuzione dei generi poetici tradizionali orali nell'Ellade antica*, Trieste, EUT 2014, 353 pp. [ISBN 978-88-8303-544-9]
- 3 A. Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Trieste, EUT 2012<sup>2</sup>, 157 pp. [ISBN 978-88-8303-386-5]

# Graeca Tergestina

Praelectiones Philologiae Tergestinae

coordinate da

Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier

- 1 L. Lomiento, *Antichi versi greci. Considerazioni sullo statuto documentario delle fonti metriche*, Trieste, EUT 2013, 66 pp. [ISBN 978-88-8303-523-4]
- 2 M. G. Bonanno, *La lettura del filologo*, Trieste, EUT 2014, 56 pp. [ISBN 978-88-8303-568-5]
- 3 O. Imperio, *Aristofane tra antiche e moderne teorie del comico*, Trieste, EUT 2014, 68 pp. [ISBN 978-88-8303-550-0]
- 4 A. Tessier, *Peani in dattili tra Ellade classica ed età imperiale*, Trieste, EUT 2014, 74 pp. [ISBN 978-88-8303-545-6]
- 5 P. Volpe, *Il dolore di Fedra tra passato e presente*, Trieste, EUT 2014, 90 pp. [ISBN 978-88-8303-579-1]
- 6 B. Zimmermann, *Passato e presente nei generi letterari 'dionisiaci' del V sec. a. C.*, Trieste, EUT 2015, 70 pp. [ISBN 978-88-8303-658-3]

Finito di stampare nel mese di luglio 2015  
presso EUT Edizioni Università di Trieste