

Empusa, nome parlante (Ar. *Ran.* 288ss.)?*

Angela M. Andrisano

1.

Il titolo di questo contributo si presenta in forma interrogativa: Empusa, infatti, non è un personaggio vero e proprio delle *Rane* aristofanee, ma l'apparizione nel buio di un qhr...on mšga, annunciato da un grande rumore, forse prodotto dal suono di uno strumento musicale. Si tratterà, quindi, nella migliore delle ipotesi, di un kwfŌn prŌswpon, atto a fare spettacolo mediante l'integrazione di codici non-verbali nella costruzione della scena.

L'articolato Prologo della commedia, sapientemente giocato su elementi metateatrali e secondo modalità ludiche e autoriflessive, prevede notoriamente il viaggio "trasgressivo" di Dioniso verso l'Ade in compagnia dello stralunato servo Santia. Sarà quest'ultimo a richiamare premurosamente quanto tempestivamente l'attenzione del padrone verso la nuova sollecitazione acustica, probabilmente evocatrice di discutibili sonorità ditirambiche (*Ran.* 285 ka[^] m³/4n a„sqEnomai yŌfou tinŌj)¹, verso

* L'edizione di riferimento per le citazioni del testo delle *Rane* è quella di Dover 1993.

¹ Il termine yŌfoj (cfr. LSJ s. v.), costruito sull'interiezione di timbro velare yŌ (per cui cfr. Chantraine, *DELG* s. v.), si oppone a fwn» e designa indistintamente rumori sordi e suoni (vento, pietre, passi, strumenti musicali, il bussare alla porta etc.): cfr. Plat. *Theaet.* 203b, *Leg.* 669d etc. Per la valenza retorica del termine in Ar. *Nub.* 1367 (utilizzato a proposito della tragedia eschilea), cfr. O'Sullivan 1992, 106s. e relativa bibliografia, il quale (p. 151) sottolinea opportunamente che, quando si parla di stile, bisogna abbandonare la distinzione tra prosa e poesia. Come Alcidamante aveva Omero a modello, così Aristofane si riferisce all'eloquio di Pericle, di Cleone e di Eschilo con le medesime definizioni. Ma cfr. già, a proposito di yŌfoj, Taillardat 1965, 288s., il quale citava Aristot. *Rhet.* 1406b 2, in cui yŌfedeij sono i ditirambo-grafi che abusano delle parole composte e altisonanti. In D.H. *Dem.* 970 yŌfoi è ancora usato in riferimento al lessico dei ditirambi, che, tuttavia, presentano noàn ... Ñl...gon.

il mostro che non parla, né emette alcun suono alternativo alla parola, a tal punto che i commentatori del passo in questione dubitano addirittura della sua presenza scenica². Empusa non pare nome greco³: l'accostamento a *katempEzw*, *™mpEzomai* rischia di essere secondo Chantraine (*DELG* s. v.)⁴ non più che una etimologia popolare funzionale ad evocare la rapacità del demone⁵. Tuttavia, se per noi questo nome

² Cfr. da ultimo Del Corno, Dover, Sommerstein *ad loc.* Dover sottolinea opportunamente, tuttavia, la funzionalità scenica di ogni particella ed avverbio di questo dialogo, osservando come, ad es., *ka^m»n* del v. 285 “often draws attention to a new sight or sound”, non escludendo, perciò, indirettamente la possibilità di una “new sight”. Con maggior cautela, però, di Blaydes 1889, 252, che scriveva: “*particulae ka^m»n novae rei aut personae introducendae inserviunt, ut in 288. Et alibi persaepe*”. Ma al contrario J. van Leeuwen 1896, 54s. ostentava sicurezza nell’escludere la visibilità del mostro, adottando, tuttavia, giustificazioni retoriche piuttosto che drammaturgiche: “Beck et Fritzsche putabant revera monstrum aliquod multiforme machinae ope in scena fuisse exhibitum; at – ut mittam rogare quomodo satis apte fieri id potuerit, – omnino sic periret lepor huius colloquii, quod festivissimum contra est et sale vere attico conditum si fingit haec omnia servus ad herum ludificandum”. La motivazione addotta è genericamente condivisibile in base alla considerazione che il teatro greco non ha vocazione illusionistica, ma può essere sconfessata, qualora si sia in grado di evidenziare la funzionalità drammaturgica del contrario. Sulla stessa linea Stanford 1963, 68 e Radermacher 1967, 177.

³ Cfr. Pape-Benseler (I 357). Beneauguranti appaiono gli omologhi (ampiamente attestati) *Empedoj*, *Empšdwn*, *Empedè* etc. (per cui cfr. *LGPN* I 151, II 142, IIIA, 142 etc.). Evocano sicurezza, certezza, secondo la valenza connessa ad *œmpedoj* (cfr. *LSJ* s. v., 2, che recitano “in the ground, firm-set”, most of qualities).

⁴ Cfr. anche Chantraine 1933, 269, che, riprendendo una tesi di Kretschmer 1926, 85, ipotizzava l’esistenza di un suffisso *-nt-* di derivazione indoeuropea, indipendente da quello del participio, che fornirebbe la spiegazione di qualche sostantivo e di qualche nome proprio, solo arbitrariamente riconducibili a un tema verbale.

⁵ Waser 1905, 2540-2543 rinviava alle spiegazioni paretimologiche ed autoschediastiche di scoli, lessici ed etimologici, che puntano l’attenzione sulla caratteristica saliente di un unico piede, eventualmente asinino, e/o sulla nozione di “impedimento”: *schol. ad Ran.* 293 *ka^ of mšn fasin aÛt³⁴n monòpoda eṛnai*, *ka^™tumologoàsìn ofone^ ñn...poda* (*di| tō ñ^ pod^ kecrÁsqai*); *œnioi dṛ Ōnou skšloj lšgousi. diŌ ka^ par£ tisi kale«sqai Ñnòkwlon. ka^ of mšn fasi monòpoun aÛtŌ eṛnai*, *ka^™tumologoàsìn aÛtŌ çpŌ toà »na œcein pòda*; Hesych. e 2507 L. “*Empousa: f£sma daimoniídej ØpŌ `Ek£thj™pipempòmenon ka..., éj tinej, ñ^ pod^ crèmenon* (Ar. *Ran.* 293) ‘*Aristof£nhj*; *Etym. M.* 336,39 “*Empousa: f£ntasma daimoniídej, ØpŌ táj `Ek£thj pempòmenon Ō doke« pollj morfj çll£sein*. “*Empousa dṛ, par| tŌ™mpod...zein*; *Etym. Gud.* 465,22 “*Empousa: f£sma `Ekát»sion:™k toà »na pòda œcein etc.* Menzionava, tuttavia, anche l’ipotesi trascurata, ma – vedremo – non priva di interesse, che stabilisce l’equazione **empontja* (cfr. *supra* n. 4 per il suffisso *-nt-*) = *™nod...a* (epiteto di divinità, le cui

rappresenta un'incognita, poteva parlare all'immaginario del pubblico ateniese, possedere una potenzialità espressiva attualizzata da una forzatura, dalla deformazione di cui si nutre il comico⁶. Se, come cercherò di dimostrare, il nome di Empusa può divenire "parlante" e perciò funzionare ad una tradizionale *Verspottung*⁷, si deve ipotizzare che la realizzazione di questo gioco comico sia avvenuta secondo modalità eminentemente spettacolari. La parola non era, d'altronde, sulla scena l'unico codice comunicativo: è il solo codice che ci è pervenuto. Va ricordato che la commedia vinse il primo premio alle Lennee del 405, ed è pertanto fa-

statue erano poste ai crocicchi delle strade). Il personaggio in questione verrebbe conseguentemente assimilato ad Ecate. In virtù della abilità metamorfica, le fonti in nostro possesso avvicinano, infatti, Empusa alle divinità acquatiche Proteo e Teti. Nel carme figurato *L'Altare*, confluito nella tradizione bucolica, ma attribuito a Dosia (= *Anth. Pal.* 15,26), va ricordato che Empusa è soprannome di Teti. Così recita, infatti, il relativo scolio (= *schol.* Theocr. *Dos. Bom.* 1-5a, 14ss. [= p. 347 Wendel]): $\delta \ \eta \nu \iota \ \kappa \alpha \ \delta \ \upsilon \phi \tilde{\omicron} \iota \ \tau \acute{\alpha} \iota \ \text{'Empoúshj} \ \frac{1}{2} \text{goun} \ \tau \acute{\alpha} \iota \ \text{Qštidoj.} \ \text{fēsma} \ \text{gēr} \ \text{ti} \ ^1 \text{'Empousa nukterinōn} \ \text{e,} \ \text{j} \ \text{mur...aj} \ \text{morf|j} \ \text{ēlloioúmenon,} \ \text{éj} \ \text{fhsi} \ \text{Filōstratoj} \ [\text{Vit. Apoll. II 4}], \ \text{metēlēlēto} \ \text{d} \ \eta \ \text{e,} \ \text{j} \ \text{mur...aj} \ \text{morf|j} \ \kappa \alpha \ ^1 \ \text{Qštij,} \ \text{óte} \ \text{migÁnai} \ \text{taÚtV} \ \delta \ \text{PhlēÝj} \ \text{œspeuden,} \ \text{î} \ \kappa \alpha \ ^{\text{TM}} \ \text{m...gh} \ ^{\text{TM}} \ \text{n} \ \text{shp...aj} \ \text{eþdei}$). Per la credenza popolare nei demoni maligni, cfr. Herter 1975, 50.

⁶ Per il determinismo della cultura greca che fin da Omero (e almeno fino all'epoca dei sofisti) si interrogava sull'aderenza del nome alla realtà e che considerava il nome quale conseguenza delle cose, cfr. le prime osservazioni di Marzullo 1956 sulle "stravaganze" etimologiche dei Greci. Da questo primo approccio alle problematiche dell'etimologia antica e contestualmente a quelle del "nome parlante" (Marzullo 1953) è scaturito un filone di ricerca che ha evidenziato in particolare l'intenzionale utilizzo a fini caricaturali di personaggi comici costruiti mediante nomi sapientemente forgiati o tradizionalmente "parlanti". Cfr., a proposito del nome di Odisseo, le osservazioni di Marzullo 1970a, 69ss., che metteva in luce come lo sforzo etimologico nasca dall'esigenza di interpretare e di rendere perspicuo alla maniera greca materiale che greco non è. Ma cfr. ancora, per l'analisi di casi esemplari, Marzullo 1970, Paganelli 1979, Bonanno 1980, Di Marco 1981, Andrisano 1985, Bonanno 1985, Funaioli 1985. Per altre preziose osservazioni su questo tema, cfr. Russo 1994, 34ss., che negava la casualità dei nomi parlanti o resi parlanti e osservava che quelli che cadono tardi, vale a dire quando il personaggio è già in scena da un certo tempo – sarebbe questo il caso di Empusa –, non sono abitualmente nomi storici. Per l'uso comico di non nominare immediatamente i personaggi che siano "products of pure imagination", ma solo quando ciò sia "dramatically appropriate or useful", cfr. Olson 1992, 306.

⁷ Per la tradizione dell'invettiva, entro cui si inserisce la commedia aristofanea, cfr. Degani 1991 e relativa bibliografia.

cilmente congetturabile che anche la messinscena di Filonide⁸ ne avesse decretato il successo, se teniamo presente che commedie aristofanee come *Rane* o *Geritade* – ma non sono naturalmente le sole – prospettavano la parodia di quelle tragedie dell’Ade⁹, giocate molto probabilmente sulla presenza di personaggi mostruosi e quindi su mezzi spettacolari ricercati¹⁰.

⁸ La *tšcnh* del regista doveva essere una professione in *progress* di tipo artigianale, ma non sappiamo se esistesse una pratica di scrittura per gli appunti di regia, a differenza di quel che possiamo ricostruire per le arti più nobili, architettura ed urbanistica, nonché ovviamente medicina, che forgiarono un proprio linguaggio tecnico, utile anche per la formulazione di un metodo d’indagine. Cfr., a questo proposito, Lanza 1979, 67ss. Del lessico “teatrale” è, tuttavia, testimone la commedia, in virtù della propria costante autoreferenzialità.

⁹ Le tragedie di cui si ha notizia sono *Psychagogoi* e *Sisyphus* (dramma satiresco) di Eschilo, *Peirithous* di Euripide o di Crizia. Di Euripide si conosce anche un dramma satiresco intitolato *Le Forcidi*, che doveva presumibilmente prospettare la lotta di Perseo con le figlie di Forci, esseri simili alle Gorgoni che vivevano nell’ombra. La parodia comica giocava probabilmente sul fatto che queste tragedie presentavano un’ipertrofia spettacolare a fronte di una storia semplice, costituendo una sorta di tipologia-limite nella graduatoria aristotelica (Dupont-Roc/Lallot 1980, 298), ma verosimilmente già nel giudizio aristofaneo.

¹⁰ Aristotele le classificava nella *Poetica* (1456a 2s.) come tipologia autonoma (*tō dē tštartōn ōyij, oēon a† te Fork...dej kaˆ Ð Promhqēŷj kaˆ Ōsa t̄m n* “Aidou”), evidentemente dotata di proprie peculiarità, se ancora Luciano si atteneva a tale classificazione nell’enumerare le storie mitiche oggetto di rappresentazione da parte del pantomimo (*de salt.* 60 *kaˆ tš4n t̄m n* “Aidou *mpasan tragjd...an kaˆ t̄j kolēseij kaˆ t̄j t̄m f* “kēstV a,t...aj *kaˆ tš4n Peir...qou kaˆ Qhsšwj ŷcri toà* “Aidou *taire...an*). Apprezzabile metodicamente la cautela di Lucas 1968, 187s. che, pur citando il suddetto passo luciano, non accetta l’emendamento *ōyij* di Bywater 1909, 250 al testo della *Poetica* in questione: un emendamento che, fondato su ragioni paleografiche convincenti (i codd. **A** e **B** presentano *ohj*), consente di classificare come spettacolari le tragedie nell’Ade. Le trame di queste tragedie si presterebbero, dunque, ad essere oggetto di mimesi per un teatro che presuppone una semplificazione della trama a vantaggio della visione. Che alla fine del V sec. questi “facili” ed esili soggetti dovessero essere comuni a tutti e tre i generi si può dedurre dalla metaforica definizione di *~dofotai* che Aristofane riserva nel *Geritade* (fr. 156,5 K.-A.) agli inconsistenti esponenti dei tre generi (Sannirione comico, Meleto tragico, Cinesia ditirambografo). Alla stessa stregua il Coro degli *Acarnesi* (vv. 389ss.) interpella Diceopoli, indirettamente canzonando la poca rilevanza del poeta tragico e melico Ieronimo, con un riferimento al famoso elmo di Ade, che aveva la proprietà di rendere invisibili (*skotodasupuknōtricē tin’ “Aidoj kunĀn*).

2.

Per realizzare una perfetta catabasi alla conquista del defunto Euripide, una “fatica” ricalcata sulle eroiche esperienze della tradizione lirica e tragica¹¹, Dioniso si traveste da Eracle e al fratello Eracle si rivolge per essere debitamente istruito¹². In poche battute, una sorta di didascalia che anticipa il reale svolgersi dell’azione scenica, il protagonista viene a conoscenza, insieme agli spettatori, delle tappe del suo “viaggio infernale” fino alla reggia di Plutone. Si tratta dell’attraversamento dell’immensa palude su una barchetta guidata da un vecchio barcaiolo (vv. 136-140):

HR.– ɕll' ɔ ploàj polÚj:
eÙqÝj g|r[™]p[^]l...mnhn megɛlhn ¼xeij pɛnu
¥busson.

DL.– eɔta pîj peraiwq»soma;
HR.–[™]n ploiar...J tunnoutJ... s' ɕn¾r gšrwn
naÚthj diɛxei dÚ' Ñbolë misqŒn labèn.

Quindi Eracle prospetta la visione successiva di moltissimi serpenti e mostri spaventosi (vv. 143s. met| toàt' Œfeij ka[^] qhr...' Œyei mur...a / deinŒtata), seguita da quella dei dannati immersi nel fango e nello sterco (vv. 146-151):

HR.– eɔta bŒrboron polÝn
ka[^] skîr ɕe...nwn[™]n dŒ toÚtJ keimšnouv,
eɕ pou xšnnon tij^ºd...khse pèpote,
À paɕda kinîn tɕrgÚrion Œfe...leto,
À mhtšr' ŒlŒhsen, À patrŒj gnɛqon
[™]pɛtaxen, À 'p...orkon Órkon êmosen 150
À Mors...mou tij ·Ásin[™]xegrɛyato.

Sono questi ultimi coloro che si sono macchiati delle colpe più odiose: offesa dell’ospite, sfruttamento sessuale a danno di ragazzi, violenza sui

¹¹ Basti rinviare a Bacch. *Epin.* 5 Maehl., Pind. *Dith.* II (= fr. 249a) Maehl. Per l’utilizzazione letteraria del motivo mitico della catabasi di Eracle, cfr. Lloyd-Jones 1967, 206-229, nonché Maehler 1982, II, 82 e relativa bibliografia.

¹² Per la costruzione drammaturgica dell’incontro tra Dioniso ed Eracle, e la relativa strategia di coinvolgimento del pubblico, cfr. da ultimo Slater 1999, 364.

genitori, spergiuro e per finire il pessimo gusto in fatto di poesia, esemplificato con il richiamo agli estimatori di Morsimo (v. 151 $\text{À Mors...mou tij} \cdot \text{Ásin}^{\text{™}} \text{xegrÉyato}$), che si affannano a copiarne le *rheseis*. Ma ben peggiore colpa andrebbe punita agli occhi di Dioniso, il quale si augura analoga feroce condanna per chi è specialista (v. 153 œmaqe) della pirrica cara a Cinesia (vv. 152s. $\text{DL- n}^{\frac{3}{4}} \text{toÝj qeoÝj}^{\text{™}} \text{crÁn ge prÕj toÚtoisi ke,, / t}^{\frac{3}{4}} \text{n purr...chn tij œmaqe t}^{\frac{3}{4}} \text{n Kinhs...ou}$)¹³, un probabile esperimento innovativo ad opera del ditirambografo, non alieno a cimentarsi oltre che nel campo della nuova musica anche in quello della nuova danza¹⁴. Un ditirambografo, potremmo aggiungere, condannato dal suo nome, che evoca un movimento agitato¹⁵, ad essere facilmente deriso per le proprie

¹³ Rispetto alla sistemazione di questi versi, che alcuni editori attribuiscono alla precedente battuta di Eracle, rimando all'equilibrato commento di Dover *ad loc.*, che ridimensiona l'eccessivo sospetto nato dalla presenza dei segni diacritici di Aristofane di Bisanzio. Per le innovazioni della pirrica di Cinesia, cfr. la convincente interpretazione di Borthwick 1968a, 75 a proposito di Pherecr. fr. 155,11 K.-A. $\text{™n taj} \text{œsp...sin}$. Egli intende "in his shields", *i. e.* "in the shield movements of his Pyrrhic dance", una interpretazione che avvalora e sostiene la lettura del passo delle *Rane* proposta nel presente contributo. Una esaustiva raccolta delle fonti, in merito alla danza armata, è ora offerta da Ceccarelli 1998, che riferisce anche sulle diverse, quanto generiche, proposte di interpretazione avanzate per la nuova pirrica di Cinesia (pp. 42-44). Le fonti relative alla pirrica funebre (pp. 53ss.), a partire da Aristot. fr. 519 R., nonché quelle iconografiche, a partire dalla coppa di Euphronios, relative a seppellimenti eroizzati, concorrono a meglio contestualizzare la battuta comica del nostro passo. A proposito della pirrica funebre, cfr. già Latte 1913, 39. Se la funzione della pirrica bellica consisteva presumibilmente nell'allontanamento della paura attraverso il rumore delle armi, quella funebre doveva tener lontani i morti, impedire che turbassero i vivi.

¹⁴ Cfr. Sommerstein *ad loc.*, che segnala l'importanza delle gare di pirrica alle Panatenee, una rilevanza paragonabile a quella degli agoni teatrali e ditirambici. Egli ipotizza convincentemente che "Cinesias had directed a notably innovative pyrrhic performance at the quadrennial Great Panathenaea in summer 406".

¹⁵ Cfr. *schol. Ran.* 153 $\text{t}^{\frac{3}{4}} \text{n Kinhs...ou}$: $\text{Kinhs...aj diqurambopoiÕj Õj}^{\text{™}} \text{po...hse purr...chn}$. $\text{À Óti}^{\text{™}} \text{n toj coroj pollÍ k i n š s e i}^{\text{™}} \text{crÁto}$, ma anche *schol. Av.* 1401, che inaugurano una tradizione interpretativa, che già coglieva le potenzialità del nome del ditirambografo, funzionale a "parlare" (in senso attivo e passivo) sulla scena comica. In questa direzione veniva, infatti, commentata anche la *captatio benevolentiae* di Cinesia ($\text{car...entÉ g', ð presbÚt',}^{\text{™}} \text{sof...sw}$) a favore del progetto di Pisetero, intenzionato in realtà a scacciare il poetaastro da Nubicuculia, percuotendolo con un fascio di ali: $\text{™peid}^{\frac{3}{4}} \text{k i n e < aÚtÕn æj „scnÕn Õnta tÙ sèmati. lšgei d}^{\text{™}} \text{Óti carišntwj}^{\text{™}} \text{sof...sw,}^{\text{™}} \text{tna tÙ k i n e < s q a i dokÍj œcein pterÉ}$.

novità coreografiche. La battuta di Dioniso consente ad Eracle di prospettare l'ultima tappa del viaggio infernale. Egli ne evoca, infatti, il felice approdo, menzionando le danze degli Iniziati: il richiamo all'atmosfera luminosa che li circonda, al suono del flauto e al copioso battere di mani, anticipa altresì l'entrata del Coro comico¹⁶, di cui si annunciano intenzionalmente e per contrasto evoluzioni rispettose dei canoni tradizionali, prive di concessioni ai "mostruosi" esperimenti in voga (vv. 154ss.):

™nteàqen aÛlîn t...j se per...eisin pno»,
 Ôyei te fîj kËlliston, éesper ™nq£de,
 ka^ murrinînaj ka^ qi£souj eÛda...monaj
 çndrîn gunaikîn ka^ krÒton ceirîn polÚn.

3.

Ci si deve, tuttavia, domandare quale sia la funzione della battuta di Dioniso ai danni di Cinesia. Sarà semplicemente una *pointe* comica la censura dei poetastri ateniesi del momento e la condanna dei loro seguaci ed estimatori al buio e al fango dell'Ade¹⁷, oppure la battuta anticipa qualcosa che si realizzerà scenicamente durante l'esilarante catabasi di Dioniso? E costituisce così un'ulteriore "indicazione di regia", in aggiunta a quelle già impartite da Eracle?

Se osserviamo ora come la rappresentazione della catabasi si realizza materialmente in scena, possiamo notare che alle istruzioni di Eracle corrisponde puntualmente l'attraversamento della palude sulla barca di Caronte¹⁸, come invece i dannati, in particolare quelli che scontano com-

¹⁶ Il Coro danzerà evidentemente alla luce del sole, ma l'atmosfera luminosa che lo circonda, contrastante con il buio infernale, sarà convenzionalmente segnalata dal ricorso alle fiaccole. Cfr., a proposito del "finto sole nel finto buio", le osservazioni di Funaioli 1993, 219-224.

¹⁷ Tale condanna di tipo "estetico" costituisce la *detorsio* comica di un motivo tradizionale, che ha già un antecedente perlomeno in Sapph. fr. 55 V., per cui cfr. Andrisano 1982.

¹⁸ La scena prevede notoriamente l'agone canoro tra Dioniso e il Coro delle Rane con la schiacciante supremazia del dio, che, pur condannato a remare, sgominerà e metterà a tacere a forza di *koax* (v. 266 Ømîn ™pikrat»sw tù koax) l'insistente gracidio degli animali (cfr., a proposito del suono onomatopeico, Baldwin 1988, 67s.), non senza un irridente attacco nei confronti dell'improvvisata esecuzione (di natura diti-rambica) di coreuti, interpellati antifrasticamente come filJdŌn gšnoj (v. 240). Un

portamenti etici disdicevoli, siano appena nominati da Santia, e come piuttosto abbia maggior rilevanza prima dell'entrata degli Iniziati la scena di Empusa. L'incontro con i mostri viene posticipato rispetto alla sequenza prospettata da Eracle, e non sembra esserci traccia concreta di chi ha peccato contro l'arte come gli amanti di Morsimo o – secondo l'auspicio di Dioniso – come chi ha imparato a danzare la nuova pirrica di Cinesia (vv. 152s.):

DI.– n¾ toÝj qeoÝj, ºcrÁn ge prŒj toÚtoisi ke,,
t¾n purr...chn tij œmaqe t¾n Kinhs...ou.

4.

Sarà necessario ora domandarsi quali siano le implicazioni comiche della scena di Empusa, una scena alla quale è stata dedicata poca attenzione, sembrando già estremamente comica la paura di Dioniso¹⁹ e le sue concrete conseguenze. Empusa rappresenta la materializzazione di uno degli innumerevoli mostri preannunciati da Eracle, già esperto di catabasi²⁰ per via della cattura di Cerbero, durante la quale si era imbattuto nell'*eidolon* di Medusa²¹. L'incontro con Empusa costituisce evidentemente la parodia sulla scena comica di tale mitico quanto illusorio scontro. Di qui il riferimento ad uno spauracchio domestico di origine popolare²², una sorta di demone femminile che nelle *Ecclesiazuse* (v. 1056) serve a designare

riferimento scoptico al decadimento dell'arte teatrale si potrebbe già intravedere proprio in questa urlata *performance*, che lascerà il posto, con un cambio di scena, alla Parodo degli Iniziati (cfr., al proposito, Wills 1969, 316s.). Alcuni commentatori sono generalmente scettici sulla visibilità di questo "coretto" secondario. Credo che si possa ipotizzarne, invece, la presenza e circoscriverne la funzione comica. Per le convincenti argomentazioni in questa direzione, cfr. Dover 1993, 56s. e relativa bibliografia.

¹⁹ Per i lati comici di Dioniso inscenati da Aristofane, ma anche per lo spirito civico di tragedia e commedia, che Dioniso rappresenta e che Eschilo (*Ran.* 832ss.) difenderà, cfr. Segal 1961, 218ss.

²⁰ Attestata a partire da Omero (*Il.* 8,362ss.; *Od.* 11,601-627).

²¹ Cfr. Apollod. 2,5,12, il quale ricorda come, prima della discesa all'Ade, Eracle fosse stato iniziato da Eumolpo ai Misteri Eleusini per purificarsi dell'uccisione dei Centauri.

²² Cfr. Plut. *Mor.* 1101c 3ss. aÙth d' ºst^n oÙ fober£ tij oÙd̄ skuqrwp», kaq£per oátoi pl£ttousi, diabellontej t¾n prŒnoian éesper pais^n "Empousan.

una delle vecchie libidinose, che, in virtù delle nuove leggi imposte dalle donne, pretendono i servigi di un giovane malcapitato²³. Non sorprende, dunque, che in un frammento aristofaneo (515 K.-A.) dei Taghnista... Empusa rappresenti la comica e domestica controfigura di Ecate, in bocca ad un *bwmolòcoj* che replica alla altisonante battuta di un personaggio A.:

(A.) *cqon...a q' `Ek£th*
spe...raj Ôfewn ™lelizomšnh
 (B.) ...t... *kale<j t¾n "Empousan*²⁴;

Che in seguito Demostene si serva del nome Empusa come scoptico soprannome per la madre del rivale Eschine, alludendo ai suoi discutibili costumi, rientra nel quadro di una tradizione misogina, incline a demonizzare il sesso femminile in quanto portatore dei vizi peggiori, a partire dalla lussuria²⁵. Così recita, infatti, il passo del *De corona* (130,3ss.): *t¾n d£ mhtšra semnîj p£nu Glaukoqšan, ¿n "Empousan ¢pantej ¢sasi kaloumšnhn, ™k toà p£nta poie<n ka^ p£scein dhlonÒti taÚthj tÁj ™pwnum...aj tucoàsan*. L'oratore fornisce una estemporanea quanto sarcastica paretimologia, atta a sottolineare i discutibili traffici e le inclinazioni ad una inequivocabile "passività" di questa madre non proprio irreprensibile.

5.

La scena di Empusa è già stata oggetto di alcune recenti analisi. Mi riferisco in particolare ai contributi di Borthwick 1968, che si sofferma a dettagliate considerazioni sulle superstizioni degli Ateniesi, e di Brown

²³ La Vecchia, cui si deve unire obbligatoriamente il giovane, ha una faccia sanguinante di pustole (v. 1057): *™x a†matoj flÚktainan ¢mfiesmšnh*. È da notare che il giovane stesso, all'apparizione di tale "mostro", se ne lamenta definendola una sciagura peggiore dell'incontro con la prima megera (v. 1070 *™ke...nou tÕ kakÕn ™xwlšsteron*), per poi disperarsi prima di essere definitivamente rapito (vv. 1103s. *¢n¾r ka^ dustuc»j, / Óstij toioÚtoij q h r ... o i j sune...rxomai*). Per l'equazione vecchia/Empusa, cfr. Taillardat 1965, 64s.

²⁴ È condivisibile l'opinione di chi (Henrichs 1991) crede che la seconda battuta sia ironica e implichi uno slittamento di tono, escludendo quindi una equivalenza Empusa-Ecate.

²⁵ Così recita, infatti, lo *schol. ad loc.*: *"Empousan: ™k toà p£nta a„scrîj ka^ ¢nos...wj poie<n: toiaÚth g'r ¹ p£lai "Empousa*.

1991, che, con grande dovizia di fonti, a partire da quelle platoniche²⁶, metteva in risalto come questo incontro nell'al di là tra Dioniso e il mostro avesse un diretto e chiaro riferimento ai rituali iniziatici, da cui hanno evidentemente tratto origine i relativi racconti mitici²⁷. L'iniziando (mÚsthj), e in qualche modo Dioniso lo è in virtù di un comico rovesciamento, doveva affrontare e superare la paura nella prima fase della propria esperienza iniziatica²⁸. Secondo Brown, dunque, l'arrivo di Empusa rinvierebbe all'esperienza dei fĕsmata terrificanti con cui l'iniziando doveva misurarsi²⁹.

²⁶ Significativo risulta Plat. *Phaedr.* 250c, che utilizza in senso metaforico la terminologia dei misteri per descrivere la visione dell'iperuranio da parte delle anime immortali (jpl© ka^ ¢tremÁ ka^ eÜda...mona fĕsmata muoŰmeno... te ka^ ¢popteŰontej ¢n aŰgí kaqar'), un'esperienza, tuttavia, di segno positivo.

²⁷ Il documentatissimo ed assai utile contributo di Brown 1991 si limita, tuttavia, a leggere il passo delle *Rane* in questione quale fonte per la ricostruzione dei rituali iniziatici, il cui schema sarebbe puntualmente osservato dal commediografo. Lo studioso conclude, infatti, che (p. 50) "this part of the play seems to preserve, albeit refracted through the lens of comedy, the general pattern of the initiation in the telestrion, a motion from darkness to light and from fear to hope ... terror followed immediately by images of special bliss is precisely the pattern that we find in *Frogs*". La interpretazione del passo aristofaneo risulta per lo meno parziale, se non univoca. Assente è qualsivoglia decodificazione del gioco comico, che non appare degno di approfondimenti se (p. 42) "the most pertinent question is whether this scene is anything more than a bit of comic business at the expense of Dionysus' heroic posturing".

²⁸ Alcuni riti preliminari (purificazione ed astinenza) non erano segreti. Segrete erano le fasi successive del rito, per il terrore delle divinità sotterranee che spingeva i devoti a non parlare dei riti che concernevano l'al di là e la vita al buio nascosta agli occhi degli uomini: la reticenza portava a non pronunciare neppure il nome della divinità. Per le fonti (Platone, Plutarco, Temistio, Elio Aristide etc.) relative alla paura degli iniziandi, derivante dalla visione di fĕsmata, cfr. Richardson 1974, 304-308 e relativa bibliografia. Per ulteriori approfondimenti, cfr. Seaford 1981, 255ss.

²⁹ Lo studioso cita a questo proposito anche un passo luciano (*Cat.* 22) che sarebbe costruito sulla falsariga del nostro, per concludere che ambedue le fonti, per il solo fatto di presentare due personaggi che nel buio dell'Ade incontrano un essere terrifico, alluderebbero allo stesso evento rituale dei Misteri Eleusini. Mi sembra, in realtà, che le due situazioni abbiano diversa funzione comica. Nel dialogo luciano il filosofo Cinisco, il cui nome parlante rinvia alla vita grama prescelta dall'etica cinica, crede di vedere nel buio dell'Ade un'Erinni („doÝ goàn prosšrcetai dvdoucoàsĕ tij foberŰn ti ka^ ¢peilhikŰn prosblšpousa. Á ¤ra pou 'ErinŰj ¢stin;), in realtà non riconosce Ecate nonostante l'inequivocabile attributo fisso delle fiaccole, con cui la dea sotterranea era tradizionalmente raffigurata. Cfr., al proposito, *LIMC* VI 1 (1992,

Ma problematica è apparsa l'entrata scenica di tale mostruoso spauracchio, per il fatto che Dioniso non vede Empusa e sono riservati al solo Santia la descrizione e il commento delle sue trasformazioni. A fugare questa perplessità basti la considerazione che Dioniso non solo non vede perché si trova già in pieno buio infernale, ma anche perché, una volta salito sulla barca di Caronte, egli gioca ormai la parte del mÚsthj, la cui metaforica cecità, superabile solo con il raggiungimento dell'™popte...a, viene comicamente reificata³⁰. Egli si concede, tuttavia, una prima fuga dal ruolo impostogli dalla trama, confermando a Santia di vedere parricidi e spergiuri, con una battuta che appare direttamente rivolta a colpire gli spettatori (v. 276 n¾ tŃn PoseidŃ 'gwge, ka^ nun... g' DrŃ). Diversa è la funzione di Santia, che, da personaggio subalterno, gioca per tutta la scena il doppio ruolo: oltre ad essere personaggio del *plot*, egli si riserva anche la possibilità di orientare l'azione – è a lui infatti che al v. 277 Dioniso chiede t... drŃmen; – nonché di commentare, da spettatore in scena, il procedere dello spettacolo. Egli, dunque, può vedere Empusa insieme agli spettatori, con i quali stabilisce una necessaria quanto abituale complicità: in base alla quale, pur essendo anch'egli immerso nel buio infernale, può tuttavia vedere e commentare. Eracle, d'altronde, aveva preannunciato serpenti e mostri terribili, una esperienza terrificante proprio perché alimentata da uno spettacolo tremendo (vv. 143s. Őfeij ka^ qhr...' Őyei mur...a / deinŐtata).

Se le cose stanno così, vedremo come la mostruosa Empusa possa concretamente fare spettacolo e come Aristofane abbia giocato sul suo nome anche in funzione di una comica *Verspottung*. Ma come? Non di-

985ss.), VI 2 (1992, 655ss.). A questa divinità infera egli deve, di fatto, la morte per averle sottratto il pasto sacro (par. 6 Őn œdei tÁj `EkŔthj tŐ deŔnon fagŐnta ka^ tŃ™k tŃn kaqars...wn ò! ka^ prŐj toŬtoij ge shp...an çm¾n çpoqaneŔn): un pasto che si dovrà intendere letale per la voracità del soggetto dettata dalla abituale astinenza, di cui la seppia cruda, solitamente immangiabile, costituisce simbolico quanto paradossale indicatore.

³⁰ Cfr., a proposito dei Misteri Eleusini e della loro celebrazione in epoca storica, l'ampia documentazione offerta da Richardson 1974, 12-30. Per la relazione tra Empusa ed i fŔsmata degli iniziandi, cfr., a proposito del soprannome Empusa attribuito alla madre di Eschine, *Anecd. Bekk.* (I, p. 249, 27). Il lessico retorico in questione, la cui fonte dichiarata sarebbe Idomeneo di Lampsaco (FGrHist 338F2), così recita: ™pe^ çpŐ skoteinŃn tŐpwn çnefa...neto toj muoumšnoj.

mentichiamo che i commenti tacciono al proposito, e che da ultimi Dover (1993, 229) e Sommerstein (1996, 180) sollevano la difficoltà che si potessero rappresentare in scena le sue trasformazioni.

Prima di analizzare velocemente il passo, ricorderemo che lo spauracchio in questione inviato da Ecate aveva, secondo le fonti scoliografiche, una zampa d'asino, di qui la definizione di $\tilde{\text{N}}\tilde{\text{n}}\tilde{\text{O}}\text{k}\tilde{\text{w}}\text{l}\tilde{\text{o}}\text{j}$ ³¹ oppure di $\tilde{\text{N}}\text{n}\text{o}\text{s}\text{k}\text{h}\text{l}...\text{j}$ ³². Non stupisce, tuttavia, la tradizionale disomogeneità delle gambe di Empusa su cui – vedremo – gioca Aristofane: una caratteristica tipica di esseri demoniaci, presente fin dall'antichità in tutta la cultura europea³³.

6.

Ma veniamo ora all'intera scena, corrispondente ai vv. 273-305:

DI.– t... $\text{t}^{\text{m}}\text{st}\text{i}\text{t}\text{t}\text{ntauqo}$;

XA.– $\text{sk}\tilde{\text{O}}\text{toj}\text{ka}^{\wedge}\text{b}\tilde{\text{O}}\text{rboroj}$.

DI.– $\text{kate}\langle\text{dej o}\tilde{\text{a}}\text{n pou to}\tilde{\text{Y}}\text{j patralo}...\text{aj a}\tilde{\text{U}}\text{t}\tilde{\text{O}}\text{qi}$

$\text{ka}^{\wedge}\text{to}\tilde{\text{Y}}\text{j}\text{t}^{\text{m}}\text{pi}\tilde{\text{O}}\text{rkouj}$, $\text{o}\tilde{\text{B}}\text{j o}\tilde{\text{e}}\text{legen}^1\text{m}\langle\text{n}$;

XA.– $\text{s}\tilde{\text{Y}}\text{d}'\text{o}\tilde{\text{U}}$;

275

DI.– $\text{n}^{\frac{3}{4}}\text{t}\tilde{\text{O}}\text{n Poseid}\tilde{\text{i}}'\text{gwge}$, $\text{ka}^{\wedge}\text{nun}...\text{g}'\tilde{\text{O}}\text{r}\tilde{\text{i}}$.

Yge d », t... $\text{dr}\tilde{\text{i}}\text{men}$;

XA.– $\text{proi}\tilde{\text{s}}\text{nai b}\tilde{\text{s}}\text{ltista n}\tilde{\text{u}}\text{n}$,

$\text{a}\tilde{\text{e}}\text{j o}\tilde{\text{a}}\text{toj}\tilde{\text{O}}\text{t}\tilde{\text{O}}\text{poj}\text{t}^{\text{m}}\text{st}^{\wedge}\text{n o}\tilde{\text{a}}\text{t}'\text{qhr}...a$

³¹ Cfr. *schol. ad loc.* e ulteriori fonti lessicografiche, citate *supra* n. 5.

³² Cfr. *schol. Ar. Eccl.* 1056 $\text{aempous}\tilde{\text{E}}\text{tij}$: $\zeta\text{n kalo}\tilde{\text{a}}\text{men n}\tilde{\text{a}}\text{n}\tilde{\text{N}}\text{n}\text{o}\text{s}\text{k}\text{el}...\text{da}$. $\text{q}\tilde{\text{s}}\text{lei o}\tilde{\text{a}}\text{n e},\text{pe}\langle\text{n da}...\text{mona}$. Il collega Mastrocinque mi segnala la raffigurazione in epoca imperiale – si tratta di due gemme – di una sorta di Empusa con l'aspetto di un'Ecate dotata di ali e coda di volatile, una gamba di asino e una di uccello. Egli si occupa anche di due testi magici, attribuiti a re Salomone, che citano un demone chiamato Onoskelis (Mastrocinque 2002, 119s.): a conferma di una lunga quanto sommersa tradizione popolare.

³³ Cfr., da ultimo, l'ampia e documentata trattazione di Beccaria 1995, 142ss. sul diavolo zoppo, sulle asimmetrie deambulatorie, sui percorsi deviati e le relative connessioni con l'oltretomba. Egli osserva come ogni trasformazione comica non sia altro che una rimotivazione recente, lo stadio ultimo di una storia lontanissima. Sulle stesse tematiche, in particolare sull'importanza transculturale della zoppia mitica, a partire da quella dello stesso Dioniso (cfr. il rituale *askoliasmos* praticato nelle feste di Dioniso Leneo), si è soffermato anche Ginzburg 1989, 206ss. Per il dato antropologico della difformità dei piedi nella mitologia greca, si rinvia almeno a Bettini 1986, 215ss.; Vernant/Vidal Naquet 1988, 54ss. e relative bibliografie.

t_i' de...n' æfask' TMke<noj.

DI.– æj o,,mèxetai.

ºlazoneÚeq' †na fobhqe...hn TMgè, 280

e,,dèj me mÆcimon Ônta, filotimoÚmenoj:

oÙdTMn g_ir oÚtw gaàrÒn TMsq' æj `HraklÁj.

TMgè dš g' eÙxa...mhn `n TMntuce<n tini

labe<n t' çgènisim' ¥xiÒn ti tÁj Ðdoà.

XA.– n³/₄ tÕn D...a: ka[^] m³/₄n a,,sqEnomai yÒfou tinÒj. 285

DI.– poà poà 'st';

XA.– Ôpisqen.

DI.– TMxÒpisqš nun †qi.

XA.– çll' æstin TMn tù prÒsqe.

DI.– prÒsqe nun †qi.

XA.– ka[^] m³/₄n Ðrî n³/₄ tÕn D...a qhr...on mšga.

DI.– po<Òn ti;

XA.– deinÒn. pantodapÕn goàn g...gnetai
totTM mšn ge boàj, nun[^] d' ÑreÚj, totTM d' aâ gun³/₄ 290
æraiot£th tij.

DI.– poà 'sti; fšr' TMp' aÙt³/₄n †w.

XA.– çll' oÙkšt' aâ gun» 'stin, çll' ¹/₂dh kÚwn.

DI.– "Empousa to...nun TMst....

XA.– pur[^] goàn l£mpetai

¤pan tÕ prÒswpon.

DI.– ka[^] skšloj calkoàn æcei;

XA.– n³/₄ tÕn Poseidî, ka[^] bol...tinon q¥teron, 295
s£f' †sqi.

DI.– po< dÁt' `n trapo...mhn;

XA.– po< d' TMgè;

DI.– fereà, diafÚlaxÒn m', †n' ð soi xumpÒthj.

XA.– çpoloÚmeq', ðnax `Hr£kleij.

DI.– oÙ m³/₄ kalej m',

ðnqrwf', fketeÚw, mhdTM katerej toÚnoma.

XA.– DiÒnuse to...nun.

DI.– toàt' æq' Átton qçtšrou. 300

XA.– †q' Íper ærcei. deàro deàr', ð dšspota.

DI.– t... d' TMst....;

XA.– q£rrei: p£nt' çgaq_i pepr£gamen,
æxest... q' éesper `Hgšlocoj ¹m<n lšgein
"™k kum£tw_n g_ir aâqij aâ galÁn Ðrî".

"Hmpousa froÚdh.

Con la battuta di Dioniso (v. 276) *ka^ nun... g' Ðrî*, la cui deissi conferma il riferimento al pubblico per quel che riguarda spergiuri e parricidi, vengono velocemente liquidati i peccatori. Santia incita il padrone a procedere (anche con lo spettacolo!)³⁴, convinto che il luogo in cui si sono venuti a trovare sia ora quello infestato dai mostri (vv. 278s.). Dioniso si mostra baldanzoso, è convinto di poter emulare Eracle e di poter compiere un analogo *εγένησιν* *ἔξι* *ὅν* *τι* *τά* *ἴ* *δο* *ῶ* (v. 284)³⁵.

In realtà appena Santia sente il rumore, ma non ne identifica con chiarezza la direzione di provenienza, Dioniso (o meglio dire Dioniso-Eracle in virtù del comico travestimento) si sente circondato e, già impaurito, chiede al servo di fargli da scudo (vv. 285ss.). A questi primi movimenti buffoneschi segue la visione dell' "enorme mostruosità" (v. 288). Traduco con l'espressione ambigua "enorme mostruosità" la battuta di Santia *qhr...on mšga*, richiamandone la potenziale valenza metaforica connessa alla messinscena, con il conforto di Anaxil. fr. 27 K.-A. ¹ *mousik*^{3/4} *d' é* *sper* *LibÚh* *prŎj* *tîn* *qeîn* / *ε*... *ti* *k* *a* *i* *n* *Ŏ* *n* *kat'* *ἔ* *niautŎn* *q* *h* *r* ... *o* *n*³⁶ / *t...ktei*, in cui il comico in questione se la prende con le novità in campo artistico.

Il portento che sbalordisce Santia consiste in una veloce metamorfosi animalesca: l'essere prodigioso da *vacca* diventa *mula*³⁷ (vv. 289s.): *deinŎn*. *pantodapŎn* *goân* *g...gnetai* / *tot* *ῥ* *mšn* *ge* *boàj*, *nun^* *d'* *ÑreÚj*. In questa esclamazione del servo, una sorta di didascalia illustrativa, il deitico *nun^*³⁸ lascerebbe supporre l'accento a una qualche presenza visibile,

³⁴ Per il contestuale valore metaforico di *proiŝnai*, cfr. LSJ s. v.

³⁵ Una impresa degna del fratello, che nominata in scena implicherà un doppio riferimento: alla trama prospettata dal copione e alla prova di attore necessaria ad inscenarla. Non sorprende che il termine *εγένησιν* compaia con questa valenza già nella *Poetica* aristotelica (1451b 37) e che abbia quindi valore autoreferenziale nel testo comico. La stessa cosa vale per *ἔδοξεν*, che in senso figurato indica la "maniera di fare qualcosa" (cfr. LSJ s. v., III).

³⁶ Per la valenza offensiva o genericamente negativa del termine, cfr. LSJ s. v., III.

³⁷ Concordo con le osservazioni di Sommerstein *ad loc.*, che ritiene "that in all her guises Empusa remains female (*oreus* 'mule' can denote a specimen of either sex, cfr. Aristot. *HA* 577b 22)".

³⁸ L'avverbio in questione rafforzato da -i dimostrativo (per cui cfr. LSJ s. v.) segnala sulla scena comica (ma risulta assente in tragedia) una urgenza, è funzionale ad atti-

se il precedente nun... pronunciato da Dioniso (v. 276) è concordemente riferito nei commenti ad un gesto in direzione degli spettatori³⁹. La mula si trasforma quindi in una donna, per giunta bellissima (290s.in. tot' d' aâ gun^{3/4} / æraiot'eth tij). Questa ulteriore metamorfosi consente la buffoneria di Dioniso, che brancolando nel buio (v. 291 poà 'sti) è già disposto a buttarsi su di lei, ma è costretto a indietreggiare intimorito questa volta di fronte alla trasformazione in cagna (v. 292 XA.– ell' oÛkšt' aâ gun» 'stin, ell' ½dh kÚwn)⁴⁰. È il dio stesso che a questo punto riconosce nell'ostacolo invisibile, ma che pure gli sta letteralmente tra i piedi, il fantasma di Empusa⁴¹. Il pronunciare in scena il nome di un personaggio costituisce un secondo argomento, oltre alla presenza del deittico sopra ricordato (v. 290 nun^ d' ÑreÚj), a sostegno dell'ipotesi della presenza scenica del personaggio stesso, il cui *ethos* si è andato nel frattempo costruendo progressivamente attraverso la prodigiosa quanto terrificata metamorfosi: un'azione di contrasto nei confronti dei due sprovveduti viaggiatori. Il nome Empusa, esclamato da Dioniso al momento della rivelazione, è, come ogni nome pronunciato in scena, un “designatore rigido”⁴², che interviene proprio quando il processo di identificazione tramite il costume non è sufficiente. Il nome dello spauracchio domestico diviene, dunque, parlante per paronomasia, nel momento in cui Dioniso lo identifica quale concreto impedimento che gli si è parato davanti, che gli sta “tra i piedi”. Di una situazione paratragica si tratta, perché nega-

rare l'attenzione sull'*hic et nunc* della *performance*, al suo relativo quanto immediato futuro (cfr., ad es., Ar. *Ach.* 325in.).

³⁹ Cfr. Stanford e Dover *ad loc.* La stessa funzione rivestono i due deittici tēntauqo (v. 273in.) e aÛtōqi (v. 274).

⁴⁰ La trasformazione in cagna preannuncia un'uscita veloce. Per la tradizionale velocità del cane, cfr. Hom. *Od.* 20,145 «ma tū ge kÚnej pōdaj tērgo^ »ponto.

⁴¹ Il nome pronunciato da Dioniso sembra giocato altresì per allitterazione sulle precedenti ansiose domande poà poà 'st(i) (v. 286in.) formulate in preda al terrore.

⁴² Per la designazione del personaggio attuata attraverso maschera e costume, cfr. Calame 1991, 162ss. Ma cfr. anche l'interessante analisi di Sommerstein 1980, 394ss., secondo cui in Aristofane il nome di una donna rispettabile non viene mai pronunciato in pubblico da un uomo, ma solo da un'altra donna. In questo caso la “trasgressione” riguarda, infatti, un demone femminile.

tivo e funesto può essere ciò che occorre τῆν pos...⁴³. L'*Etym. M.* (336,46) proporrà del nome tale paretimologia: "Empousa ... par| tō τῆνmpod...zein, offrendola in alternativa a quella privilegiata dalla tradizione lessicografica, che vede in Empusa il riferimento ad un solo anomalo quanto straordinario piede. Vedremo come Aristofane abbia giocato su ambedue le possibilità di far parlare il nome.

7.

Il nome di Empusa diviene, dunque, parlante, perché reificato sulla scena, attraverso l'oggettivo concreto impedimento che la apparizione costituisce con le sue prodigiose trasformazioni. Ma come realizzarle sulla scena? – si chiede Sommerstein *ad loc.*, certo che "the audience themselves do not see the monster, whose transformations no producer could have represented on stage". Credo, in realtà, che Empusa altro non sia che un danzatore capace di eseguire le metamorfosi che Santia di volta in volta decodifica per il pubblico. Si tratterà – come vedremo – della parodia di una danza. La mia ipotesi trova conforto nel fatto che non si tratterebbe di un caso isolato. Almeno per altre due scene aristofanee, quella della Parodo degli *Uccelli* e quella del finale delle *Vespe*, è stata proposta analoga interpretazione. Mi riferisco rispettivamente ai contributi di Lawler 1942 e di Rossi 1978⁴⁴.

⁴³ Le circostanze richiamate con il sintagma τῆν pos... (*quae sunt ante pedes, quae occurrunt, obvia quaeque, instantia, praesentia*), se nella tradizione aulica possono anche designare piacevoli casualità come in Pind. *Pyth.* 8,33, risultano, tuttavia, facilmente preoccupanti. Esempio il caso di Soph. *Ant.* 1327 (brῆcista g'r krētista tēn pos'n kakē), ma cfr., perlomeno, anche Eur. *Andr.* 398. Indiretta conferma ne offre Luciano (*Jupp. tr.* 31,12 κα' m³/₄n οὐ gelo<a τῆν pos...), che nello stesso testo (42,25) ribadisce con analoga espressione un pericolo incombente (τὸν τῆν pos' toàton k...ndunon). Ma, cfr. ancora Ar. *Pac.* 473s. ὁ Λεμακ', ἔδικε τῆν m p o d ē n ka»menoι / οὐδ' ἔν deōmeq', ὄνqrwpe, τᾶς σᾶς m o r m ὄ n o j.

⁴⁴ Mentre per la scena finale delle *Vespe*, il cui testo presenta precise indicazioni coreografiche, Rossi (pp. 1029-1044) ipotizza che i Carciniti non danzino, ma inscenino la parodia di una danza, la Lawler (pp. 58ss.) congettura che i quattro uccelli menzionati in *Av.* 266-293 siano quattro danzatori professionisti. La loro *performance* sarebbe stata – secondo la studiosa (p. 63) – "an incidental and brief one, with emphasis upon hilarious travesty rather than upon accuracy of steps". Cfr., per altre osservazioni sugli aspetti coreografici del teatro aristofaneo, anche Delavaud-Roux 1997, 305ss.

Ma c'è dell'altro. In un passo del *de saltatione* (par. 19) Luciano collega l'origine del mito di Proteo all'arte del danzatore-pantomimo, cui viene conseguentemente assegnata una remotissima origine. E a Proteo⁴⁵ accosta la più triviale Empusa:

... doke< gEr moi Ð palaiŎj màqoj ka^ Prwtša tŎn A„gŭption oŭk ŷllo ti À Ŋrchst»n tina genšsqai lšgein, mimhtikŎn ŷnqrwpon ka^ prŎj pEnta schmat...zesqai ka^ metabŎllesqai dunŎmenon, æj ka^ Ŭdatoj ØgrŎthta mime«sqai ka^ purŎj Ŋxŭthta ʹn tŭ tÁj kin»sewj sfodrŎthti ka^ lšontoj ¶griŎthta ka^ pardŎlewj qumŎn ka^ dšndrou dŎnhma, ka^ Ólwj Ó ti ka^ qel»seien. Ð dŭ màqoj paralabĕn prŎj tŎ paradoxŎteron t¼n fŭsin aŭtoà dihg»sato, æj gignomšnou taàta ʹper ʹmime«to. Óper d¼ ka^ to<j nān Ŋrcoumšnoj prŎsestin, ‡doij t' ʹn oān aŭtoŷj prŎj tŎn kairŎn ¶kšwj diallattomšnouj ka^ aŭtŎn mi-moumšnouj tŎn Prwtša. e„kŎzein dŭ cr¼ ka^ t¼n ʹEmpousan t¼n ʹmj mur...aj morf|j metaballomšnhn toiaŭthn tin| ŷnqrwpon ØpŎ toà mŭqou paradedŎsqai.

Di questo antico danzatore Luciano identifica alcune fondamentali qualità (abilità di imitare, velocità di movimenti), tali da saper suggerire, prima ancora delle caratteristiche salienti di animali e piante, la fluidità dell'acqua (Ŭdatoj ØgrŎthj) e la forza del fuoco (purŎj Ŋxŭthj). Resistenza e scioltezza⁴⁶ sono, d'altronde, costantemente indicate come le doti

⁴⁵ Il personaggio mitico in questione è definito pantodapŎj in Plat. *Ion* 541e, in cui Socrate assimila il comportamento del renitente rapsodo a quello di Proteo (¶ll| ¶tecnŭj éper Ð Prwteŷj pantodapŎj g...gnV strefŎmenoj ŷnw ka^ kŎtw), che si trasforma per sottrarsi. È interessante notare che lo stesso termine entra in gioco in *Resp.* 398a nella definizione di quel poeta (dunŎmenon ØpŎ sof...aj pantodapŎn g...gnesqai ka^ mime«sqai pEnta cr»mata) che, tuttavia, benché ammirato, non risponde alle esigenze della Città Ideale e conseguentemente non può avervi accesso.

⁴⁶ Luc. *de salt.* 67, nel sottolineare la provenienza italiota e la perspicuità del termine pantŎmimoj (of 'Italiŭtai tŎn Ŋrchst¼n pantŎmimon kaloāsīn, ¶pŎ toà drwmšnou sce-dŎn), osserva come per il pantomimo sia opportuna l'affermazione di Pindaro (fr. 43 Maehl.), presente anche in Teognide (vv. 215-218), relativa alla capacità dell'aristocratico di conformarsi alle situazioni contingenti alla stregua del polipo: kal¼ g|r ¹ poihtik¼ para...nesij ʹke...nh, tŎ, “ð pa<, pont...ou qhrŎj petra...ou nŎon œcwn pŎsaij pol...essin Ðm...lei”. Con sottile ironia Luciano trasferisce la “norma del polipo” (per cui cfr. Gentili 1995, 184ss. e relativa bibliografia) alla flessibilità e alla adattabilità del danzatore, alla sua necessaria adesione ai soggetti più svariati, alla concreta capacità di impersonare ora l'uno ora l'altro personaggio (ka^ de< prosfŭnta toj prŎgmasin sunoikeioān ʹautŎn ʹkŎstj tŭn drwmšnwn). Ancora in *de salt.* 73 Luciano osserva che nel pantomimo vanno elogiate forza („scŭj) e scioltezza (ØgrŎthj).

fondamentali di questa arte a partire almeno da Pindaro⁴⁷. Il passo di Luciano offre una lettura razionalistica del mito: si finì per favoleggiare che Proteo diventasse quello che semplicemente rappresentava attraverso la sua arte. Ma non c'è solo questo. Descrivendo le modalità espressive e l'abilità dell'originario danzatore, l'autore del *de saltatione* ne prospetta anche la capacità di improvvisazione (Óper d¾ ka^ to^j nàn Ñrcoumšnouj pròsestin, ‡doij t' "n oân aùtoÝj prŌj tŌn kairŌn çkšwj diallattomšnouj). L'arte del pantomimo risulta, nella teorizzazione dello scrittore di Samosata, un'arte autonoma, slegata da qualsiasi vincolo di verosimiglianza, tanto da contemplare la possibilità di mimare se stessa. Lo stesso Proteo, infatti, diviene un possibile oggetto di rappresentazione (ka^ aùtŌn mimoumšnouj tŌn Prwtša). Si tratta di un'arte, quindi, che comporta in via teorica anche la possibilità di una parodia. Che il personaggio di Empusa sia entrato nel mito in modo analogo a Proteo – come Luciano si affretta a commentare – pare proprio alludere alla contestuale presenza di una danza parodica, che la natura popolare e negativa ad un tempo di questa figura sembra confermare⁴⁸.

8.

Se, dunque, come lascia congetturare il nome scenicamente parlante, Empusa era vista dagli spettatori come reale impedimento al procedere di Dioniso, quale sarà stato il ventaglio delle implicazioni comiche connesse alla sua concreta presenza? Abbiamo visto come nel terrifico mostro si

Per le qualità di leggerezza e forza del danzatore, cfr. anche Polluce 4,96: per qualificarne il passaggio da una figura all'altra viene usato, come nel nostro passo, il termine pantodapŌj.

⁴⁷ Cfr. le indicazioni autoreferenziali degli iporchemi (frr. *107a,3, 107b,1 Maehl.= Sim. 29-31 Bgk.⁴).

⁴⁸ Gli scolî al *de saltatione* tacciono a questo proposito, ma non è da escludere un riferimento di Luciano al passo delle *Rane* di cui ci stiamo occupando. Potrebbe trattarsi di una sorta di ammiccante chiosa ad un ipotesto, in cui forse veniva letta la potenziale performatività del personaggio di Empusa e delle sue comiche trasformazioni. Per una puntuale descrizione di una danza parodica, cfr. Xen. *Symp.* 2,21, in cui a esibirsi è il buffone Filippo che ripropone con forzata accelerazione la mimesi di una danza precedentemente eseguita: "peid¾ d' çnšsth, diÁlqe mimoŰmenoj t>n te toà paidŌj ka^ t¾n tÁj paidŌj Ōrchsin. ka^ prŷton mŰn Óti "pÇnesan æj Ð paj sÝn toj sc»masin æti kall...wn "fa...neto, çntapšdeixen Ó t i k i n o ... h toà sèmatoj µpan tÁj fŰsewj g e l o i Ō t e r o n .

sia generalmente intravista sia l'allusione ai riti iniziatici (Brown 1991), sia il riferimento alle irrazionali paure degli Ateniesi per i fantasmi (Stanford 1963, 98). Sembra certo, tuttavia, che l'intenzione prima di Aristofane non dovesse essere una parodia dei misteri, blasfema e notoriamente perseguibile, anche se in scena veniva indirettamente svelato lo strumento delle paure connesse ad una fase del rito iniziatico, e veniva conseguentemente smascherato il nesso esistente tra rito iniziatico e mito della catabasi.

Il ruolo di Dioniso, infatti, è solo per metafora quello di un iniziando⁴⁹, ed Empusa costituisce, quindi, solo per metafora lo spauracchio attivo in una fase preliminare del rito iniziatico. Va tuttavia ricordata un'altra considerazione di Luciano (*de salt.* 15) che, nell'elogiare la danza pantomimica, si preoccupa di sottolineare come perfino chi rivela i misteri, realizzi ciò attraverso la danza:

... τῆς λῆγειν, ὅτι τελετῆν οὐδὲμ...αν ἐρκα...αν αἰστίν εὐρεῖν ἔνευ
 ἤνρ<sewj, ... ἐῖ τι κἔλλιστον καὶ τοῦτο νομοθετῆς ἐν τῷν, σὺν ὑμῶν καὶ
 ἤνρ<sei mue<sqai. ὅτι δ' οὐτῶν αἰεὶ, τῇ μῆν Ὀργία σιῶν ἐν ἔξιον τῇν
 ἐμῶν >neka, τῆς κε<no δὲ πᾶν ἐν τῇς ἐκκοῦουσιν, ὅτι τοῦτ' ἔστιν ἡ ἀγορεύουσα τῇ
 must>ria τῆς ὀρχήσεως λῆγουσιν ὅτι πόλιν....

Credo che si possa allora sostenere che, nel viaggio alla ricerca di un'arte perduta, la tappa di Dioniso tra i mostri dell'Ade si sia probabilmente realizzata scenicamente attraverso una *performance*, che possiamo immaginare molto simile a quelle danze mimetiche che Polluce menzionerà con il nome di *morfasmos* (4,103 δὲ δὲ morfasmōj p a n t o - d a p i n zōwn ἄν μ...mhsij), una danza peraltro comica, ricordata anche da Ateneo (14,27 καὶ γελῶναι δ' ἐστὶν ἤνρ<seij ἡ γδij καὶ μακτρίσμιος ἐπὶ κινῶν τε καὶ σὸς, αἰεὶ δὲ morfasmōj καὶ γλαῦξ καὶ λῶν ἐλφ...των τε οἰκισί).

⁴⁹ Per la lettura in questa chiave del personaggio di Dioniso, cfr. Bowie 1993, 237s., il quale osserva, infatti: "Dionysus comes on stage in a comic version of the kind of marginal attire which is associated with status-transition and initiation, and from which we expect him to change at the end of his 'initiation' ". Per l'uso aristofaneo di un lessico tecnico dei Misteri, cfr. Byl 1999.

La danza di Empusa sulla scena aristofanea, nel proporre le trasformazioni di innocui animali domestici di sesso femminile⁵⁰, avrà parodiato deformandoli gli scandalosi mimetismi proposti da Cinesia, degni solo del buio infernale secondo l'autorevole parere già espresso da Dioniso nel colloquio con Eracle. Un probabile accompagnamento musicale viene segnalato da Santia con l'allusione ad uno $\gamma\delta\phi\upsilon$ ⁵¹ non meglio identificato (una melodia ditirambica?): una battuta costruita alla stregua di una didascalia implicita per attirare l'attenzione del pubblico.

9.

Il richiamo alla pratica della nuova pirrica di Cinesia, quale peccato contro l'arte, da scontare, secondo Dioniso, nel fango dell'Ade, si concretizza evidentemente ora in una estemporanea *esibizione*, confermata dalla successiva battuta di Santia dei vv. 293*ex.*-294*in.* $\text{pur}^{\wedge} \text{go}\grave{\text{a}}\text{n} \text{l}\text{Empetai} / \text{p}\text{an} \text{t}\ddot{\text{o}} \text{pr}\ddot{\text{o}}\text{swpon}$. L'evocazione del volto infiammato – in realtà probabilmente coperto da una maschera⁵² – è un indicatore dello sforzo del danzatore (o danzatrice?), della sua resistenza, come Luciano sottolinea, ma anche del tipo di danza, di cui si deridono le nuove proposte, ma le cui lontane origini erano notoriamente assegnate al guerriero Pirro o Neottolema (*de salt.* 9): una danza di guerra ora evidentemente irriconoscibile.

Dioniso, da perfetto $\text{bwmol}\ddot{\text{o}}\text{coj}$, fraintende: l'aulica espressione $\text{pur}^{\wedge} \text{l}\text{Empetai}$ lo rinvia all' $\text{c}\text{g}\grave{\text{e}}\text{nisma}$ da affrontare, gli rammenta epici combat-

⁵⁰ La paura di Dioniso di fronte alla metamorfosi di Empusa costituisce comico espediente, anche perché Dioniso è per antonomasia dio della metamorfosi. Basti pensare al racconto di *H.Hom.* VII in cui il dio fronteggia i pirati trasformandosi in leone (v. 44), prodigiosamente fa comparire un'orsa (v. 46), ma può prendere anche aspetto di toro (*H.Hom.* I 1,17). Al mito delle metamorfosi di Dioniso potrebbe essere collegato un rito che prevedeva la danza del leone, una danza terrificata detta di Poll. 4,104 $\text{D d}\ddot{\text{u}} \text{l}\ddot{\text{s}}\text{wn} \text{Nrc}\rangle\text{sewj fober}\text{c}\text{j e}\ddot{\text{u}}\text{doj}$.

⁵¹ Cfr., a questo proposito, *supra* n. 1.

⁵² Non sappiamo quale potesse essere la maschera di un danzatore e se, soprattutto, questa rimanesse invariata nel tempo. Val la pena, tuttavia, di citare Luc. *de salt.* 29, in cui la maschera del pantomimo è contrapposta a quella tragica per grazia e bellezza e per l'assenza di quella bocca spalancata ($\text{o}\ddot{\text{u}} \text{kechn}\ddot{\text{O}}\text{j} \dots \text{c}\text{ll}\text{j} \text{summemuk}\ddot{\text{O}}\text{j}$), necessaria all'attore, ma inutile per il danzatore. Ma è anche vero che l'accento al fuoco potrebbe rinviare alla pirrica, per cui cfr. Ceccarelli 1998, 170, n. 19.

timenti⁵³, degni delle imprese del fratello Eracle. Chiede dunque con paradossale enfasi se il mostro, che egli stesso ha riconosciuto come Empusa, abbia addirittura una gamba di bronzo (v. 294^{ex}. ka[^] skšloy calkoàn œcei;), se dunque si tratti di una Erinni infernale con cui scontrarsi: Stanford rinviava opportunamente nel suo commento (p. 98) all'epiteto calkòpouj, attribuito dell'Erinni in Soph. *El.* 489ss. (¼xei ka[^] polÚpouj ka[^] polÚceir i dei- / noj kruptomšna lòcoij / calkòpouj 'ErinÚj)⁵⁴.

La domanda di Dioniso, che continua a brancolare nel buio, può fungere, in realtà, anche da ulteriore didascalia per attirare l'attenzione sulla tradizionale forza e velocità del danzatore, oltre che alludere alla nota velocità dell'Erinni, con una battuta di andamento paratragico. L'Erinni è d'altronde sempre raffigurata con chitone corto e stivaletti da corsa⁵⁵. In scena il demone infernale verrà nel frattempo mimato abilmente dalla domestica e forse goffa Empusa.

Santia replica al padrone in modo buffonesco, con un *aprosdoketon* riporta Dioniso alla bassa realtà stercoraria dell'Ade. L'altra gamba di Empusa – egli commenta – è di sterco puzzolente (v. 295 ka[^] bol...tinon q¥teron). Il servo sembra ora alludere parodicamente alla scioltezza del danzatore, ricorrendo non alla tradizionale Øgròthj⁵⁶, ma ai liquami

⁵³ Cfr. in Hom. *Il.* 15,623ss. l'assalto di Ettore che, quale leone che si avventa sulle vacche, si getta in mezzo ai guerrieri splendente come fiamma (l a m p ò m e n o j p u r ^ pEntoqen œnqor' ðm...l).

⁵⁴ Ma cfr. ancora fr. 1135 R. calkoskelej g'r [/]n[™] kpnšousi pleumònwn ¥po / flšgei d mukt»r, és[. L'aulico epiteto era già riferito ai due velocissimi cavalli di Zeus in Hom. *Il.* 8,41ss. ij e„pën Øp' ôcesfi titÚsketo c a l k ò p o d ' † p p w , / çkupšta crusšVsin[™] qe...rVsin komòwnte.

⁵⁵ Per le raffigurazioni tipiche dell'Erinni infernale, di cui Empusa costituirebbe la parodia, cfr. *LIMC* III 2, p. 596; III 3, p. 40. Basti citare un cratere a volute (Ruvo, Museo Jatta nr. 1094), databile al 350 a. C., in cui l'Erinni, che appare in un contesto infernale insieme ad Ade, Persefone, Teseo e Piritoo, indossa le tipiche *endromides* e un chitonisco ed è in atto di legare le mani dietro la schiena di un giovane nudo, inginocchiato davanti a lei. Più in basso un altro giovane seduto tiene le mani legate dietro la schiena. Da notare il seno scoperto, tratto iconografico da cui si può evincere la demonizzazione degli aspetti seduttivi femminili. Cfr. Pensa 1977, 29, tav. 13 per ulteriore documentazione sulle scene di catabasi nella ceramica apula (pp. 17ss.).

⁵⁶ Cfr., ad es., in riferimento ad Anfritre e alle Nereidi, Bacch. 17,101ss. Maehl. çpō g'r çglain / lfmpe gu...wn sšlaj / ite p u r ò j , çmf[^] ca...taij / d m cruseòplokoi / d...nhnto tain...ai corù / d' œterpon kšar Ø g r o < s i n[™] n p o s ... n .

dell'al di là⁵⁷, alla quasi invisibilità della seconda gamba che fa di Empusa un nome scenicamente reificato, doppiamente parlante come peraltro proponevano le paretimologie degli antichi, rinviando a una sola gamba (d'asino) e/o alla funzione di ostacolo, di impedimento, di spauracchio⁵⁸. In virtù della probabile comica velocità del danzatore, delle sue nuove e ricercate figure, il nome di Empusa *parla* sulla scena comica del protagonismo di una sola gamba, serve a deridere tale detestabile e mostruoso esibizionismo.

10.

Non dimentichiamo che in *Av.* 1376ss. Pisetero contestava a Cinesia il suo passo storto:

Kl.– cf0bj fren^ sèmat... te nšan (*scil.* Đd0n) [™]fšpwn.

Pl.– cspaz0mesqa filÚrinon Kinhs...an.

t... deàro p0da sÝ k u l l 0 n cñ kÚklon kukleç;

In questa battuta già Ruijgh 1960, 318-322⁵⁹ leggeva l'allusione all'anomalo trattamento della lunga di un primo *metron* in versi ad an-

⁵⁷ Eracle aveva preannunciato a Dioniso una palude fangosa ed escrementizia (vv. 145s.) e conseguentemente il termine bol...tinoj viene associato a b0litoj di *Ach.* 1026. Dover *ad loc.*, rinviando al relativo scolio, parla di “donkey’s dung”. Sommerstein *ad loc.* registra per questa “comic invention” l’ipotesi di Tucker, che pensava ad un gioco su mol0bdinoj, commentando “a leaden leg, therefore, might well make a demon more frightening – but a cowed leg could only frighten someone like this Dionysus!”. Credo, invece che, se gioco si vuol vedere, si possa semmai rinviare ai femminili bol...taina (Aristot. *HA* 525a 19; 621b 17), *alias* Ñzol...j / bolb...taina, bolbit...j, un polipo puzzolente, di cui abbiamo attestazione in Epich. fr. 54 K.-A.: pèlupo... te shp...ai te ka^ potana^ teuq...dej / cç dusèdhj bolbit^j graa... t' [™]riqakèdeej. Aristofane si riferirebbe, in questo caso, parodicamente, alla flessuosità del danzatore, alle sue capacità metamorfiche, miticamente simboleggiate dalle divinità acquatiche Proteo e Teti, capace quest'ultima – abbiamo visto – di trasformarsi in seppia (cfr. *supra* n. 5). Ma cfr., a questo proposito, anche il ritratto tragico dell'Erinni (Soph. *El.* 489ss. cit. *supra* p. 293), di cui Empusa costituisce comica controfigura.

⁵⁸ Cfr. n. 5.

⁵⁹ Lo studioso si chiede se il termine kull0j non possa avere il valore che presenta in Herod. 8,79, in cui viene riferito ai coliami di Ipponatte, insinuando che nel passo di Aristofane in questione l'uso di tale aggettivo potrebbe rinviare all'utilizzazione di una lunga nel primo metron (UU-UU) dei versi ad andamento coriambico (i quali

damento coriambico: con bizzarre conseguenze – aggiungeremmo – a livello orchestico⁶⁰.

Ma torniamo a Dioniso che fugge a gambe levate. Dimenticando di essere travestito da Eracle, chiede aiuto al proprio sacerdote (vv. 296s.): la paura non è solo quella del mostro infernale, tradotta in scena, come abbiamo ipotizzato, nella parodia della nuova danza⁶¹, ma anche la paura ostentata che lo spettacolo non funzioni, che la commedia non sia apprezzata tanto da poter aspirare alla vittoria, che autore e attori non possano partecipare ai festeggiamenti insieme al sacerdote del dio⁶².

È quindi Santia, nuovamente regista in scena, a determinare l'uscita di Empusa. La citazione della proverbiale battuta di Egeloco, volta a rassicurare il padrone che la bonaccia è tornata (vv. 302ss. q̄rrei p̄nt' t̄gaq| pepr̄gamen⁶³, / œxest... q' éesper `Hgšlocoj ¹m<n lšgein / “™k kum̄twn g|r

non presentano generalmente soluzioni ardite), intonati dal ditirambografo. La posizione anaclastica della sillaba lunga romperebbe l'equilibrio del coriambo, provocando le critiche di Pisetero. Cfr., al proposito, Zimmermann 1985, II, 58-60, ma anche, per importanti considerazioni di metodo, Zimmermann 1988, 45-47.

⁶⁰ La Lawler 1950, 82ss. ritiene che Cinesia non fosse zoppo, ma che Aristofane alludesse ai passi di danza dei suoi ditirambi. Le fonti parlano di danze estremamente movimentate: cfr. *schol.* Ar. Ran. 153, *Suda* p 3225 purr...ch:...oátoj ð Kinhs...aj diqurambopoiŌj Ān, ™po...hse d̄ p̄rricon. À Ōti ™n to<j coro<j pollí kin>sei ™crÁto. Le danze erano accompagnate da flauto, cetra, a volte timpani e anche altri strumenti. Estremamente mimetiche, si articolavano in gesti liberi (cfr. Plat. *Leg.* 816a, Athen. 14,628E).

⁶¹ Per la condanna aristotelica di ogni eccessivo mimetismo attoriale, anticipata burlescamente, come analoghi principi estetici, dalla commedia aristofanea, cfr. *Poet.* 1461b 26ss., che ricorda come Callippide per la mimica esagerata fosse soprannominato p...qhkon.

⁶² Anche Santia esclama t̄poloÚmeqa (v. 298in.) rivolgendosi in direzione degli spettatori: è un disastro se il protagonista esce di scena! Si appella ad Eracle, come ogni malcapitato che si trovi in pericolo, invocazione che sulla scena riveste comicamente un *double-entendre*. Il protagonista Dioniso è, infatti, travestito da Eracle. Egli rientra prontamente nella parte, e mostra conseguentemente il terrore di essere chiamato con il proprio nome, ossia con quello (Dioniso) del primo livello della finzione: gli spiriti dell'Ade potrebbero afferrarlo. Cfr. Borthwick 1968, 204, che rinvia al motivo folcloristico riguardante il potere acquisito su una vittima di cui si conosca il nome.

⁶³ La rassicurazione (p̄nt' t̄gaq| pepr̄gamen) presenza una doppia valenza. Funziona a livello della trama ad indicare la scomparsa del mostro, ma anche, sul piano autoreferenziale, a commento dell'ottima riuscita dell'intera scena. Cfr., a questo proposito, la ripresa nella *Poetica* aristotelica (1453b 30ss., 1459a 15, 1460a 14s. etc.)

aâqij aâ galân Ðrî”), sarà risultata comica perché ambigua, soprattutto se reificata contestualmente da un'ultima metamorfosi del danzatore⁶⁴. Anche se così non fosse, l'allusione alla donnola⁶⁵ rinvierebbe alle metamorfosi di Empusa, alla sua natura femminile infernale e seduttrice⁶⁶, costitutivamente animalesca⁶⁷. La scena finisce per riproporre, infatti, la tradizionale visione misogina di cui la commedia si nutre cospicuamente⁶⁸. La *Verspottung* risulta, dunque, articolata su più livelli: basti rammentare i tratti delle donne semonidee, qui riuniti insieme in un popolare spauracchio, comico rovesciamento di un'Erinni infernale, ma anche della mitica Pandora, di cui per un attimo sono apparse deformate le seducenti fattezze di donna bellissima.

Il fantasma sparisce, e non perché Dioniso abbia avuto la meglio. È piuttosto Santia, abbiamo visto, a intimarne la sparizione e a segnalarla (v. 305 “Hmpousa froÚdh) con un ultimo gioco di parole, una sorta di ossimoro costruito con un paratragico froÚdh⁶⁹. Solo sulla scena un most-

dell'uso tecnico di *préttein*, che indica sia l'azione del racconto, sia la composizione o rappresentazione drammatica. Per alcune utili osservazioni sul fatto che in Aristofane la cosiddetta “rottura dell'illusione scenica” sia la regola piuttosto che l'eccezione, cfr. Chapman 1983 e relativa bibliografia.

⁶⁴ Cfr. Del Corno 1985, 172.

⁶⁵ Cfr. Borthwick 1968, 202s. per i legami tra la donnola, la cui apparizione costituiva presagio funesto, la stregoneria, i fantasmi della notte ed Ecate. Lo studioso considera la scena di Empusa soprattutto come fonte per individuare gli aspetti di superstizione della cultura ateniese contemporanea e sottolinea come Dioniso, per essere rassicurato sulla sparizione del fantasma, chieda a Santia di giurare ben tre volte (vv. 305s.), secondo un rituale tradizionale, accompagnato anche da un triplice sputo o lancio di pietre.

⁶⁶ Per questo aspetto, cfr., oltre ai passi aristofanei di *Rane* e *Ecclesiazuse* citt., anche Philostr. *VA* 4,25, *schol.* Luc. *Icar.* 1, 12.

⁶⁷ Empusa riassume in sé difetti di natura etica ed estetica. La mostruosità consiste anche nel fatto che le manchi la parola. È una Pandora declassata, che probabilmente rinviava nell'immaginario dei Greci anche alla personificazione delle malattie che si aggirano *automatoi* di giorno e di notte portando le sofferenze ai mortali, in silenzio perché private della voce da Zeus (Hes. *Op.* 102ss.).

⁶⁸ Per una messa a punto del contesto culturale entro cui si origina l'invettiva contro le donne, cfr. Aloni 1993, XVI.

⁶⁹ Con questa espressione in Soph. *Ant.* 1244s. il Coro commenta la silenziosa uscita di scena di Euridice, che se ne va senza pronunciare parola (ma cfr. ancora *OT* 1075, *Tr.* 813). Frequente in Euripide, in contesti mortuari e luttuosi, si riferisce, ad es., in *Alc.* 820 ad una “dipartita”, ma cfr. ancora *Med.* 1110, *Tr.* 41, *Or.* 390 etc.

ro che sbarra concretamente la strada, rendendo parlante il proprio nome, può svanire così velocemente e con un piede solo. Ma perché si tratta – così abbiamo ipotizzato – di un danzatore professionista.

Il testo di questa scena, per concludere, si configura, secondo la lettura che ne abbiamo dato per via indiziaria, come una partitura di maggior spessore, strutturata più organicamente, ma integrabile da codici comunicativi non verbali. Si tratterà di un “copione” che consente altresì il concretizzarsi nello spazio del teatro, unico luogo deputato alla immediata realizzazione dei sogni, del desiderio di Dioniso-Aristofane: quello di vedere condannato chiunque straveda per la pirrica di Cinesia⁷⁰ ed impari a realizzarla. Se così non fosse, la successiva reazione del protagonista, che per la paura di un’invisibile Empusa imbratta le vesti, risulterebbe solo una *gag* da farsa megarese.

⁷⁰ Alla luce di questa interpretazione risulta più perspicua anche la successiva censura del Coro degli Iniziati ai danni di Cinesia nella successiva Parodo ad andamento parabolicò: una allusione alla scena di Empusa? Mi riferisco al v. 366 (À katatil' tîn `E-kate...wn kukl...oisi coro«sin Øp@dwn) da leggersi probabilmente in chiave estetica (cfr. Vaio 1985, 100) ancor prima che etica: il ditirambografo non deturperà – secondo una pungente *detorsio* – i soggetti di argomento infernale con la creazione sperimentale di ditirambi e/o pirriche, piuttosto che profanare le offerte sacre o le statue di Ecate, secondo l'interpretazione corrente? Per la raccolta completa delle fonti relative alle critiche dei contemporanei all'attività di Cinesia, cfr. Ieranò 1997, 365s.