

Ritmo, parola, immagine: termini chiave della ricerca teatrologica. A proposito dell'agone delle *Rane* aristofanee

1. Tra Aristofane e Aristotele

La commedia aristofanea, pur non esente, nei secoli successivi alla sua affermazione sulla scena ateniese, da valutazioni di inattualità a causa delle tematiche e delle situazioni proposte, riveste notoriamente un ruolo centrale nel corso della tradizione dei testi classici a partire dall'esperienza alessandrina¹. Se, ad esempio, sul versante della rappresentabilità (ma non della lettura) viene penalizzata dal noto confronto plutarco a favore del più universale Menandro², per molti altri aspetti, a partire da quelli strettamente linguistici, non cessa di essere oggetto di considerazione e di attenzione colta: basti pensare ancora in epoca imperiale al dissimulato, e non sufficientemente indagato, apprezzamento di un autore cosmopolita come Luciano, tra le cui fonti, non sempre esplicitamente dichiarate, i testi di Aristofane, nonché quelli

* Il testo delle *Rane* di Aristofane citato è quello di DOVER (1993).

¹ Già Aristotele nella *Poetica* sceglie Aristofane come autore esemplare del genere comico accanto a Sofocle. Per alcune importanti riflessioni su questo argomento si veda RIU (2002, 78-81). La commedia aristofanea è oggetto di attenzione continua a partire da Callimaco e dai suoi seguaci, per non parlare delle prime riflessioni di Licofrone sul lessico, dei commentari di Eufronio, degli scritti di Dionisiade, del più attento approccio al linguaggio comico di Eratostene, della critica testuale di Aristofane di Bisanzio, dei commenti alle commedie di Aristarco e Didimo e così via. Per i dettagli rinvio a PFEIFFER (1973, 202, 301-309, 348, 417); CANFORA (1995, 152-55), nonché a WILSON (2004, 122-24) e al più recente SOMMERSTEIN (2010, 406-409).

² Il testo della *Comparatio Aristophanis et Menandri* che possediamo è in realtà un'epitome, per giunta lacunosa, di uno dei saggi perduti (Plut. *Mor.* 853a-854b). L'impostazione del confronto, di natura linguistico-retorica per quel che è dato riscontrare, nonostante il riferimento al pubblico e dunque alla messinscena, tradisce una esperienza sostanzialmente libresca e la predilezione per una tradizione mimetica, ormai consolidatasi, soprattutto attenta alla pertinenza dei comportamenti linguistici dei personaggi. La tradizione di questa contrapposizione discende tuttavia – io credo – dal fraintendimento delle posizioni aristoteliche, solo apparentemente divergenti, tra *Poetica* ed *Etica a Nicomaco* (RIU 2002, 80-83).

della tradizione giambica e comica in generale, vanno certo iscritti³. Vorremmo in questa sede mettere in luce (per sottolineare ulteriormente l'importanza delle tematiche del Convegno di cui andiamo pubblicando gli Atti) come le partiture del nostro Comico, che ritroviamo in qualità di personaggio semiserio nel *Simposio* platonico, ammesso non a caso in una cerchia di filosofi e intellettuali, abbiano incisivamente condizionato le successive analisi critiche e le conseguenti valutazioni dei testi del teatro antico (non solo comico) sulla base di una imprescindibile implicita premessa, che i testi nascessero per la scena, intimamente ancorati a codici comunicativi non verbali.

Mi riferisco evidentemente alla costante autoreferenzialità⁴ della sua commedia, volta a enfatizzare anche la messinscena, a nominare e quindi a svelare i meccanismi dello spettacolo, a dichiarare intenzioni e obiettivi, specificamente attraverso le parabasi. Questa attenzione per gli aspetti comunicativi del fare teatro, se era utile in prima istanza ad attirare l'attenzione dello spettatore, ribadiva – anche se con vocazione innegabilmente ideologica – su quali cardini dovesse poggiare una commedia di qualità⁵, indirettamente sollecitandone una lettura funzionale ad una valutazione critica sul versante estetico e parallelamente su quello etico⁶.

³ La predilezione per la poesia giambica, nonché per la commedia di Aristofane e di Eupoli e per la satira menippea, è espressa in *adv. ind.* 26 (ANDRISANO 2007, 104 e n. 11). Cf. al proposito, in riferimento ad altri passi luciani, RUSSO (1995, 258ss.).

⁴ Per una riflessione sulla autoreferenzialità del coro, in merito alla realtà della *performance* e a partire dalla lirica corale, rinvio a CALAME (2004, 427-31) e (2006, 17). Per la danza del coro comico si veda BIERL (2001, 86-96) e relativa bibliografia. Analogamente per l'ampia trattazione *Applying Performance Criticism* si veda REVERMANN (2006, 107-75). Rinvio in generale, non in riferimento al coro, già a DOVER (1976, 369).

⁵ Oltre ai commenti specifici ai noti versi del coro degli Iniziati (*Ran.* 389s., per cui vedi *infra* n.6), si veda SILK (2000, 53-62).

⁶ Basti citare i versi esemplari di strofe e antistrofe (di ritmo giambico e probabilmente tesi a evocare un canto rituale, per cui cf. Dover *ad l.*) della preghiera a Demetra (vv. 387-93) da parte del coro degli Iniziati: *καί μ' ἀσφαλῶς πανήμερον / παῖσαι τε καὶ χορευσαί. / Καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἶ - / πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ / τῆς σῆς ἐορτῆς ἀξίως / παῖσαντα καὶ σκώψαντα νι- / κήσαντα ταινιοῦσθαι.* Fanno parte di una parodo di natura parabatrica (ma composta non solo di anapesti), in cui, all'invocazione per giocare (sulla scena, s'intende!) e danzare senza cedimenti (è alla riuscita della *performance* che fa riferimento l'avverbio *ἀσφαλῶς*, come ben puntualizza Dover *ad l.*), il coro affianca il noto "seriocomico" programma ("dire cose da ridere, ma anche cose serie"), elaborato con l'intenzione di coinvolgere e di vincere. Si veda, oltre a DOVER (1993, 57-59), da ultimo BOUVIER (2004) e relativa bibliografia.

L'agone delle *Rane* – in realtà l'intera commedia – è forse l'esempio più eclatante di questa vocazione riflessiva⁷ e non solo per l'esito premiale quanto surreale a favore di Eschilo o per la indiretta consacrazione dei tre grandi tragici. Per quanto attuata sulla scena comica, la scelta della triade costituì un innegabile punto di partenza nella storia della tradizione del genere nobile, nonché dei meccanismi selettivi di tale tradizione⁸. Non si può escludere che nella *Poetica* la predilezione dello Stagirita per l'autore dell'*Edipo re* e la menzione di Aristofane quale autore comico esemplare accanto a Sofocle (1448a 25-29) possano discendere anche dalle riflessioni metateatrali⁹ e critiche di Aristofane e in particolare da una commedia come le *Rane*, in cui a Sofocle viene risparmiata la deformazione comica che investe gli altri due grandi. E sulle scelte drammaturgiche di Eschilo ed Euripide (sono in realtà pochi nella *Poetica* i riferimenti qualitativi sulla drammaturgia eschilea¹⁰) Aristotele mostra di aver ereditato alcune posizioni già del Comico¹¹. O di aver per lo meno tenuto conto della sua metodologia d'analisi della tragedia, quale viene esplicitata nelle *Rane*, benché sottesa alle deformazioni comiche di rito. Almeno in due casi Euripide ed Eschilo si trovano affiancati o messi a confronto nella *Poetica*. Si pensi, ad esempio, alla menzione della *Niobe*¹² di Eschilo, già citata nell'agone delle *Rane* (vv. 911-20), in cui 'Euripide'¹³

⁷ Oltre a GELZER (1960), si vedano a partire da CANTARELLA (1943, 47) almeno anche STANFORD (1963², XXI-XXXI); DEL CORNO (1992², XXIV-XXVII); DOVER (1993, 15-24); SOMMERSTEIN (1999², 14-19); CAVALLI (1999, 85-92), in particolare in riferimento alla tradizione del *certamen*; TAMMARO (2006, 249-61).

⁸ Si veda da ultimo ZIMMERMANN (2010, 128).

⁹ Uso il termine secondo PAVIS (1998, 245a) soprattutto in riferimento all'attività autoriflessiva e ludica presente nella produzione del drammaturgo, per cui rinvio anche a SLATER (2002, 1-8).

¹⁰ Cf. per la struttura della tragedia (attori e ridimensionamento del coro a favore del dialogo) *Poet.* 1449a 16-18.

¹¹ Cf. SOMMERSTEIN (1999², 15 e n. 66). Si pensi anche, ad esempio, all'atteggiamento aristofaneo nei confronti del poeta tragico Agatone, un poeta raffinato a stare alle poche fonti in nostro possesso (LÉVÊQUE 1955, 13-15), tuttavia censurato da Aristotele per via degli *embolima* (*Poet.* 1456a 24-32), anche se citato estemporaneamente per l'originalità delle trame (1451b 22) e per la capacità di costruire personaggi dal carattere appropriato, come fanno i pittori, ed apparentato conseguentemente ad Omero per la spietatezza del suo Achille (1454b 35-39).

¹² Per alcune perplessità della tradizione in merito alla lettura di Niobe in *Poet.* 1456a 17 si veda Lucas *ad l.*, che tuttavia non menziona la citazione aristofanea: una coincidenza da non sottovalutare, anche se nell'un caso e nell'altro poco ci è dato sapere su questa tragedia e sulla trilogia di appartenenza. Cf. PENNESI (2008).

¹³ Adotto le virgolette semplici «per indicare i personaggi drammatici in quanto distinti dalle persone reali» secondo la felice opzione di TAMMARO (2006, 255-60: 249), cui rimando per una

censurava la scelta eschilea di proporre personaggi per troppo tempo silenziosi¹⁴: veniva imputato in questo caso ad 'Eschilo' il ritmo troppo lento di uno spettacolo, l'eccessivo spazio (e tempo) ancora concesso al coro. Aristotele ricorda la stessa tragedia (*Poet.* 1456a 16-19) – ma Eschilo ne aveva scritte molte altre! – per elogiarne invece il "taglio". Come Euripide, menzionato a proposito delle tragedie tratte dalle storie di Ilio, così anche Eschilo veniva elogiato per aver scelto di rappresentare una sola vicenda rispetto all'intera storia mitica. I due grandi vengono contrapposti in questo caso ad Agatone, già bersaglio aristofaneo, che ebbe un insuccesso proprio per non avere rispettato la giusta lunghezza di una tragedia e – conseguentemente – il giusto ritmo richiesto ad uno spettacolo agonale. Allo stesso modo la questione della *lexis* tragica messa sul tappeto nell'agone delle *Rane* viene esemplificata nella ripresa aristotelica (*Poet.* 1458b 19-24) proprio da un confronto tra Eschilo ed Euripide di cui parleremo più avanti¹⁵.

L'impostazione dell'agone delle *Rane* e le questioni messe scherzosamente sul tappeto sono certamente da rinviare alla dissimulata cultura sofistica di Aristofane¹⁶ e costituiscono una opportunità di riflessione per i pensatori coevi e successivi. Le osservazioni aristofanee sulla partitura di un testo per la scena, d'altronde, estrapolabili dal contesto di un dialogo o di un intervento corale comico, costituiscono di frequente un ipotesto non dichiarato di alcune analisi aristoteliche in riferimento alla *poietikè technè*¹⁷. Non è un caso che molta della terminologia tecnica, utilizzata da

recente articolata analisi delle due figure. Più scherzosamente HEIDEN (1991) li cita come Mr. Aeschylus e Mr. Euripides.

¹⁴ Rimando per l'analisi drammaturgica del passo ad un mio articolo (ANDRISANO 2004, 41s.). Intelligentemente Grilli in PADUANO (1996, 141) annotava come «la resa drammatica del dolore immane o dello sdegno», nell'analogo caso di Achille, fosse «del tutto antipodica al teatro di parola euripideo». Non va dimenticata – CATONI (2008, 127) ne dà opportuna segnalazione – l'abilità coreografica di Eschilo, testimoniata da una citazione aristofanea in Ateneo (Athen. I 21f 3ss. e Aristoph. fr. 696 K.-A.).

¹⁵ Vedi *infra* p. XXV.

¹⁶ Si vedano MARZULLO (1953); DE CARLI (1971); NUSSBAUM (1980); DE ROMILLY (1992); NIEDDU (2000), e a proposito della potenza della parola e della retorica dei sofisti BETA (2004, 112-47). In riferimento specifico alle *Rane*, ripetutamente citate, rinvio a MARZULLO (1993, 531ss. etc.) e ora anche a JEDRKEWICZ (2010) e relativa bibliografia.

¹⁷ Ovviamente senza confondere la diversa prospettiva di un testo per la scena e un'opera teorica (JUDET DE LA COMBE 2006, 51 n. 31). Concordo con FORD (2002, 189) quando afferma che non esiste una posizione critica aristofanea, «but the positions expressed [...] in Aristophanes can tell us much about the intellectual currents of the times». Ciò non toglie che la

Platone e quindi da Aristotele per parlare, anche se da posizioni divergenti¹⁸, della *mousikè* e della sua articolazione comunicativa, sia già pienamente e consapevolmente presente nel Nostro: a partire dalle nozioni di ritmo, di parola poetica differentemente versificata, di sonorità articolate, di accompagnamento musicale e orchestrale, di immagine visuale offerta dagli attori e dai coreuti attraverso gli *schemata* realizzati durante la recitazione o la danza¹⁹.

2. Come vagliare una scrittura drammaturgica

L'agone delle *Rane*²⁰ costituisce, come tutti gli agoni d'altronde, uno spettacolo nello spettacolo, in qualche modo preannunciato dal servo di Plutone che aveva già raccontato, non senza enfasi, ai nuovi arrivati Dioniso e Santia delle recenti esibizioni di 'Euripide' nel contesto dell'Ade, evidente rispecchiamento macabro dell'attualità ateniese. Si era trattato, come tutti sanno, di una dimostrazione "oratoria" di bravura (vv. 771-76), un'ostentazione di sofisticate capacità drammaturgiche che aveva letteralmente fatto impazzire il pubblico dei malfattori (τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν / ὑπερεμάνησαν), definiti in questo caso come οἱ ἀκροώμενοι (v. 774) per evidenziare le sottigliezze²¹ dei brani proposti, il messaggio verbale più delle capacità attoriali. Si era trattato di un successo che aveva permesso al tragediografo, ringalluzzito da tanto consenso, di contendere il trono al grande 'Eschilo'.

La lunga scena agonale (vv. 830-1117) del confronto tra i due contendenti che recitano e all'occasione intonano monodie è introdotta e commentata dal canto del coro, cui fanno eco le arie di Dioniso: si tratta del nucleo forte della commedia, cui il pubblico è stato preparato durante una lunga e funzionale attesa, una sezione variegata, in cui Aristofane si diverte a vagliare con lo strumento principe della

deformazione comica sia giocata sull'analisi delle forme drammaturgiche e su una relativa discussione in atto tra gli intellettuali e gli addetti ai lavori.

¹⁸ Cf. almeno HALLIWELL (1987, 70s.), di cui condivido la generale interpretazione di *mimesis* nella *Poetica* di Aristotele quale «representation» (p. 71).

¹⁹ Si veda al proposito l'ampia documentazione di CATONI (2008, 124-49).

²⁰ Da ultimo sull'agone, come gara sapienziale e momento di teorizzazione critica o gnomica, cf. CAVALLI (1999, 83-105).

²¹ A proposito della coppia λυγισμῶν καὶ στροφῶν si veda Totaro *ad l.*, il quale opportunamente fa notare come i termini in questione appartengano all'ambito della danza e della lotta. Si vedano le mie considerazioni *infra* (n. 35).

parodia le capacità performative (ma anche attoriali) dei due colossi, ridotti a personaggi di un teatro infernale, chiamati a deformare sulla scena, quindi anche visivamente, ogni tratto peculiare dell'avversario dal punto di vista performativo. Il poeta, maestro di *poietikè techne*, circoscrive indirettamente attraverso questa messinscena gli elementi fondamentali per analizzare e vagliare una scrittura teatrale, elementi che Aristotele erediterà quali capisaldi per un'analisi semiotica del testo per la scena. Sono quelli su cui andiamo riflettendo: il ritmo, la parola, l'immagine.

Nonostante la ineludibile supremazia della parola, è opportuno considerarli congiuntamente con uno sforzo di immaginazione, utile a comprendere e valutare più pienamente quel che ci è dato solo leggere secondo l'edizione degli alessandrini²². Va da ultimo sottolineato come la corretta considerazione di questi elementi non porti ad un'operazione semplicemente analitica o fenomenologica. Indagarne la qualità e la sostanza attraverso le spie presenti nella parola variamente versificata, e non limitarsi alla più semplice e tradizionale riflessione sul testo verbale, consente di intravedere un contesto di riferimento culturale, e quindi storico, più ampio²³. Ogni trasformazione di tipo estetico (in senso lato) modifica, infatti, il rapporto dialogico con lo spettatore, lo coinvolge in una comunicazione biunivoca che assume nel tempo modalità diverse²⁴.

²² Scrive TAVIANI (1997², 233): «il senso della 'presenza assente' è il limite e il fascino del teatro una volta che s'è fatto semplice scrittura [...], in realtà il teatro davvero effimero, che muta col mutare dei giorni, è il teatro scritto. L'altro, quando è ricordo degli attori che hanno scosso la nostra mente e il nostro cuore (per chi continua a far differenza tra i due), è ricordo solido e intemerato. È puro senso».

²³ Mi spiego meglio con un esempio: se si analizza un canto corale infraepisodico – un *ololugmos* – come quello delle *Trachinie* sofoclee (vv. 205-24), un'esplosione di gioia bacchica alla notizia del ritorno di Eracle, è meritorio che se ne indaghi la forma metrica (CENTANNI 1991, 37-39). Questo risultato è tuttavia parziale finché non si cerchi di circoscrivere la qualità del ritmo, e quindi quello del canto e della danza di accompagnamento (cui peraltro una serie di spie testuali fanno riferimento), ma anche la funzione dell'intermezzo all'interno dell'intera partitura e quindi il suo apporto all'intero ritmo dello spettacolo. Gli elementi ditirambici – intesi in senso ritmico e orchestico, e non solo in senso rituale –, presenti in questo tripudiare delle donne di Trachis, potrebbero condizionare l'ipotesi di datazione della tragedia, su cui ancora si discute.

²⁴ TAVIANI (1997², 236s.), a proposito della situazione teatrale di circa vent'anni fa, si esprimeva in modo profetico, quasi parafrasando inconsapevolmente Aristofane: «a differenza di ciò che pensano i moralisti, la corruzione culturale è la causa di quella morale e non viceversa [...]. È grave la corruzione dei sensi. C'è corruzione dei sensi quando lo spettatore non ha più modo di sperimentare la scossa profonda che gli attori possono imprimere al suo corpo-mente. Quella scossa mette in moto il distacco dal già noto, che ci obbliga a pensare con la nostra testa».

3. L'intreccio di parola, immagine e ritmo

Non solo costumi e maschere, che pensiamo convenzionali, ma gesti e movenze di un'arte attoriale e coreutica che sperimenta, come del resto già la musica, nuove soluzioni, avranno offerto nel tempo nuove immagini in movimento, in consonanza con i ritmi dello spettacolo, fatti anche di pause e di silenzi.

Basti riflettere sul vivace intervento corale (in sequenze trocaiche di dimetri chiuse da iecizi²⁵ o dimetri trocaici catalettici), cui Dioniso risponderà con analogo ritmo musicale (vv. 534-40):

Χο. ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστι
νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας
καὶ πολλὰ περιπεπλευκός,
μετακλίνδεν αὐτὸν ἀεὶ
πρὸς τὸν εὖ πράττοντα τοῖχον
μᾶλλον ἢ γεγραμμένην

εἰκόν' ἐστάναι, λαβόνθ' ἐν
σχῆμα· τὸ δὲ μεταστρέφεσθαι
πρὸς τὸ μαλθακώτερον
δεξιῶ πρὸς ἀνδρός ἐστι
καὶ φύσει Θηραμένους²⁶.

Sono versi frequentemente ricordati e commentati a proposito dell'attacco a Teramene. Siamo di fronte ad una rielaborazione della tradizionale immagine della nave dello stato, felice allegoria a partire dalla famosissima ode alcaica (fr. 208 Voigt), e all'utilizzazione di una metafora nautica cui davano rilievo già gli scolii *ad l.*, segnalandone l'andamento proverbiale²⁷. Per colpire l'uomo politico «navigato»²⁸ che trattò la capitolazione di Atene e collaborò attivamente alla creazione del governo dei Trenta, di cui fece parte²⁹, il coro scherza sul secondo cambiamento di costume e quindi

²⁵ Cf. DOVER (1993, 261) e già ZIMMERMANN (1984, 196-200). Si veda ora anche PARKER (1997, 478) che propone una colometria leggermente diversa (cf. v. 535).

²⁶ «Questo è tipico dell'uomo / che ha intelletto e immaginazione e / che ha molto navigato, / di pencolare sempre verso il / bordo più fortunato / invece che come un'immagine / dipinta di stare impalato in un'unica / posa. Fare una giravolta / dalla parte più comoda / è dell'uomo pronto, / del Teramene nato».

²⁷ Cf. già Blaydes *ad l.*

²⁸ Così DEL CORNO (1992², 63) traduce felicemente περιπεπλευκός.

²⁹ Per un ritratto esaustivo di Teramene si veda Sommerstein *ad l.*

di ruolo tra servo e padrone³⁰, elogiando la duttilità e la capacità dell'uomo di mondo di buttarsi dalla parte più sicura³¹. Si tratta del comportamento trasformista di Dioniso, cui allude il coro: un pretesto per l'attacco scoptico contro il discusso uomo politico.

Il μετακλίνδεν – felice neoconiazione aristofanea? – oltre ad attivare la parodia di un passo dell'*Alcmena* di Euripide³², e prima di indicare un trasformismo metaforico attraverso l'evocazione di un'esperienza nautica, fa riferimento innanzitutto al nuovo buffonesco travestimento³³, ad una immagine scenica in movimento cui gli spettatori hanno appena assistito.

Il μετακλίνδεν³⁴ e il μεταστρέφεισθαι³⁵, che indicano rispettivamente il 'pencolare rotolando da una parte' e il 'fare una giravolta', vengono ironicamente elogiati utilizzando in chiave negativa la similitudine dell'immagine dipinta (γεγραμμένην εικόνα) e quindi ferma (ἔστάναι). Queste due opzioni alternative di movimento e fissità saranno state molto probabilmente reificate sulla scena dalla danza del coro, da immagini in movimento fluide, e dalla contestuale mimesi della figura immobile, realizzata enfatizzando per un attimo un'unica posa (ἐν σχῆμα)³⁶: i versi suddetti sembrano, infatti, costituire ambigualmente anche una sorta di didascalia

³⁰ Cf. HABASH (2002, 1-17).

³¹ Cf. Eur. *Suppl.* 892, Or. 713, già citati opportunamente da Blaydes *ad l.* Per l'immagine si veda TAILLARDAT (1965², 46).

³² Cf. *schol. vet. ad l.* Per le parodie di tragedie euripidee nelle *Rane* cf. MAGNINI (1997). Ma cf. già il κλίνδεται di Alcae. fr. 208, 2 V.

³³ Il richiamo all'immagine scenica sarà nuovamente evocato dal canto del coro (vv. 590-97), in responsione con i versi di cui ci stiamo occupando (per cui cf. Dover *ad l.*), a proposito delle difficoltà dell'interpretazione attoriale conseguente al terzo cambio d'abito. Il coro degli Iniziati invita Santia a recitare bene la parte di Eracle, dandone un'immagine adeguata a partire dalla terribilità dello sguardo (vv. 592ss. καὶ βλέπειν αὐθις τὸ δεινόν, / τοῦ θεοῦ μεμνημένον / ᾗπερ εἰκάξεις σεαυτόν): la pratica attoriale necessitando di concentrazione nonché di buon uso della memoria.

³⁴ SLATER (2002, 189s.) segnala l'uso di questo termine «unusual» ed arriva ad ipotizzare «a reference to the *ekkyklema*», commentando che «Theramenes knows how to roll or shift himself into a new part». L'ipotesi risulta tuttavia antieconomica nella esegesi del passo, ma in ogni caso segnala un passaggio da leggere anche in chiave autoreferenziale.

³⁵ Per l'associazione del termine al «finding the most comfortable position in bed», cf. Dover *ad l.* Ma per la valenza primaria di movimento insita nello στρέφειν, utile a reificare sulla scena la metafora, cf. anche la relativa piroettante danza, lo στρόβιλος (Ar. *Vesp.* 1502, *Pax* 829, nonché Athen. XIV 630a 5 e Poll. IV 100, 7s.).

³⁶ «In one pose» secondo Dover *ad l.*, che dubita conseguentemente di un riferimento agli scritti retorici di Teramene di Ceo. Vedi anche Henderson *ad l.* «in one position».

implicita. La rappresentazione del trasformismo diventa così un'occasione per mostrare come le *immagini* dell'arte teatrale, la più completa delle arti visive, siano superiori alla immutabilità, alla fissità dell'immagine dipinta³⁷, dell'istantanea – diremmo oggi (cf. *schol. vet. ad Ran.* 538 Chantry ὅτι ἀκίνητον τὸ ἐπιγεγραμμένον τῇ εἰκόνι).

4. Funzioni del coro e del personaggio

Questo riferimento aristofaneo alle arti visive sarà, non a caso, ripreso nella *Poetica* aristotelica come un termine di confronto utile ad esplicitare sotto aspetti diversi le funzioni dell'arte teatrale: il piacere (1448b 10-13) e la conoscenza (1448b 15s.) ad un tempo³⁸. Anche se non viene direttamente affermato, è chiaro, tuttavia, che la similitudine delle immagini riprodotte fedelmente (1448b 11s. τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες) di cui godono i destinatari, non solo serve ad accreditare l'arte teatrale come arte anche visiva, ma a decretarne la superiorità (comunicativa e conoscitiva) per via dell'azione e del movimento attraverso il riferimento a musica e a danza (1448b 20s. κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ), in ultima analisi per la presenza del corpo vivo dell'attore (1448a 23s. ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοῦς μιμουμένους; 1450b 3s. ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων)³⁹ che parla, canta, danza all'occorrenza secondo una pluralità di *schemata* organizzati in discorso scenico.

Se prescindiamo dalla finalità ideologica, possiamo osservare come, sul versante puramente analitico, Platone (*Leg.* 665a-b) analizzi insieme, in quanto partecipi della

³⁷ Per l'espressione γεγραμμένην εἰκόνα è apprezzabile il riferimento colto di Blaydes *ad l.* che rinviava, oltre a una serie di passi paralleli aristofanei (tra cui significativi *Ach.* 992, *Lys.* 679) e di noti passi tragici a partire da Aesch. *Eum.* 50, anche a Shakespeare, *Hamlet* II 2 *so like a painted tyrant Pyrrhus stood, / and, like a neutral to his will and matter, / did nothing.*

³⁸ DUPONT-ROC – LALLOT (1980, 164) negano alla prospettiva aristotelica, in modo forse troppo reciso, un punto di vista estetico, nel senso moderno del termine, e ne sottolineano riduttivamente solo quello più propriamente cognitivo. Per una lettura più equilibrata del problematico passaggio rinvio piuttosto a Gallavotti *ad l.* e a HALLIWELL (1987, 79).

³⁹ Rinvio alla mia *Introduzione di Il corpo teatrale fra testi e messinscena*, ANDRISANO (2006, 16-19).

*mousikè*⁴⁰, di cui evidenzia gli elementi costitutivi di *armonia* e *ritmo*, sia la figura di danza (*schema*) che la composizione musicale (*melos*), ulteriormente distinguendole come diverse espressioni dell'animo o del corpo, capaci di produrre *immagini* artistiche diverse e di diversa qualità⁴¹.

Che il coro aristofaneo reificasse sulla scena la metafora nautica evocata attraverso *schemata* di danza, di cui è spia per lo meno l'uso del μεταστρέφεισθαι⁴², lo suggerisce indirettamente una nuova rielaborazione del *topos* messa in bocca da Menandro ad un personaggio non meglio identificato di una commedia altrettanto sconosciuta (fr. 420 K.-A.):

μὰ τὴν Ἀθηνᾶν, ἄνδρες, εἰκόν' οὐκ ἔχω
«εὐρεῖν» ὁμοίαν τῷ γεγονότι πράγματι,
ζητῶν πρὸς ἑμαυτὸν, τί ταχέως ἀπολλύει.
στρόβιλος; ἐν ὅσῳ συστρέφεται, προσέρχεται,
προσέβαλεν, ἐξέτριψεν, αἰὼν γίνεται.
ἀλλ' ἐν πελάγει συγκλυσμός; ἀναπνοὴν ἔχει
"Ζεῦ Σῶτερ" εἰπεῖν "ἀντέχου τῶν σχοινίων",
ἐτέραν περιμεῖναι χιῶν τρικυμῖαν
ναυαγίου δ' ἂν ἐπιλάβοι, ἐγὼ δ' ἅπαξ
ἀψάμενός εἰμι καὶ φιλήσας ἐν βυθῷ⁴³.

⁴⁰ Il coro degli Iniziati (vv. 727ss.) d'altronde lamenta nell'*antepirrhema* della parabasi che la città non tiene in dovuto conto i cittadini migliori, le persone "distinte" (cf. Dover *ad l.*), allevate nelle palestre, nei cori, educati alle arti: τῶν πολιτῶν θ' οὐδ' ἴσμεν εὐγενεῖς καὶ σόφρονες / ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλοὺς τε κάγαθοὺς / καὶ τραφέντας ἐν παλαιστραῖς καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ / προυσελοῦμεν.

⁴¹ Leg. 655b 2-5 ἀπλῶς ἔστω τὰ μὲν ἀρετῆς ἐχόμενα ψυχῆς ἢ σώματος, εἴτε αὐτῆς εἴτε τινὸς εἰκόνοσ, σύμπαντα σχήματά τε καὶ μέλη καλά, τὰ δὲ κακίας αὖ, τοῦναντίον ἅπαν.

⁴² Una serie di termini tecnici della danza, nonché della musica, derivano notoriamente dall'area semantica di στρέφω. Si veda *supra* n. 35.

⁴³ «Per Atena, amici, non riesco a trovare, cercando dentro di me, alcuna immagine che rifletta la mia situazione presente, che cosa mi distrugga così velocemente. Un ciclone? Travolge roteando, avanza, assale, scaraventa fuori: quel tempo diventa una vita! Il tumulto delle onde in mare? Hai per lo meno il fiato per gridare: "Zeus salvatore, tienti stretto alle cime", per resistere a un'ondata dopo l'altra, e potresti aggrapparti a un relitto. Ma io, se sfioro una sola volta il mio amore, (mi ritrovo) in un abisso». Il testimone è Alex. *De figuris* 1, 11 (III p. 18, 14 Sp.) a proposito della *leptologia*. Si veda FERRARI (2001, 1044s.), infatti, per cui la «gravità dei disastri atmosferici viene ridimensionata [...] in contrapposizione alla delusione amorosa». Per l'allusività del linguaggio menandro rinvio a DEL CORNO (2005, 305s.) e per un profilo generale del drammaturgo a LANZA (1993, 501-26).

Questa volta si tratta di un intervento in trimetri giambici in cui *la persona loquens* fa sfoggio di abilità retorica⁴⁴ – si tratterà di un attore consumato –, illustrando i propri tormenti amorosi con il ricorso alla metafora nautica della tromba d'aria (στρόβιλος), e dell'urto delle onde (συγκλυσμός)⁴⁵. Non solo, ma nel prospettare l'assalto dei marosi, dà voce ad un potenziale naufrago che si affida a Zeus salvatore, secondo il tipico andamento della *rhesis*, capace di evocare all'occorrenza una situazione extrascenica lasciando parlare direttamente i protagonisti. L'intervento di un personaggio ha evidentemente funzione drammaturgica diversa da quella di un coro. Nel passo menandro sono parole efficaci e retoricamente ben articolate a visualizzare con minuziosità di dettagli quello sconvolgimento dell'animo (un συστρέφεσθαι tutto interiore e indicibile), che si può rivelare solo col ricorso ad una efficace similitudine: questa volta con le parole prima che con i gesti.

5. La stasis tra i morti e la creatività verbale

Un nuovo e metaforico riferimento, questa volta diretto ed esplicito, alla lacerazione della città, alla *stasis* che travaglia Atene, viene attivato dalle parole del servo di Plutone in merito alla lite di 'Euripide' ed 'Eschilo', una guerra civile in mezzo ai morti, allusione alla contrapposizione terrena di due parti politiche di cui i due poeti sembrano essere rappresentanti esemplari (vv. 759s. πρᾶγμα, πρᾶγμα μέγα κελίηται, μέγα / ἐν τοῖς νεκροῖσι καὶ στάσις πολλὴ πάνυ). Anche nella città dei morti l'*aristos* di ogni *techne megale* e *dexià* mangia nel pritaneo e siede alla destra di Plutone, ma fino a quando non arrivi uno migliore di lui: è così che recita il servo di Plutone (vv. 761-67). 'Euripide', a differenza di Sofocle, appena giunto pretende il trono di 'Eschilo'⁴⁶. La gara indetta per risolvere la spinosa questione consiste, come è noto, nel pesare la *mousikè* (v. 797 καὶ γὰρ τάλαντῳ μουσικὴ σταθμῆσεται), misurando i versi (vv. 801s. καὶ διαμέτρους καὶ σφῆνας. Ὁ γὰρ Εὐριπίδης / κατ' ἔπος βασανιεῖν φησι τὰς τραγῳδίας).

È da questo momento che attraverso le battute dei due campioni si potrà evincere come, a partire dalla *mousikè*, le questioni relative alla componente verbale di una

⁴⁴ In riferimento all'immagine costruita dalla parola, cf. le osservazioni aristoteliche della *Retorica* (a partire da 1361a 36; 1397b 32; 1410b 16; 1411b 7; 1412b 34; 1413a 15).

⁴⁵ GOMME – SANDBACH (1973, 717) rinviavano per la rarità del sostantivo al solo ([Arist.] *mir.* 843a 15).

⁴⁶ Si veda al proposito FETTERS (1990).

tragedia, alla *poietikè techne* in senso stretto, siano al centro di una rappresentazione comica, che riflette le discussioni contemporanee sull'argomento, di cui, come di ogni altro elemento culturale di punta, Aristofane si prende gioco. Aristotele riprenderà in veste sistematica queste riflessioni, a partire da un approccio non troppo diverso alla composizione poetica per la scena. La componente verbale su cui si misurano i due campioni e su cui sferrano i reciproci attacchi riguarda, infatti, oltre alla presentazione dei personaggi, la modalità di utilizzazione dei metri e delle parti per musica (v. 862 τᾶπη, τὰ μέλη, τὰ νεῦρα τῆς τραγῳδίας)⁴⁷ e quindi i dialoghi, le monodie, i canti lirici, per approdare alla costruzione di discorsi più o meno sottili, allo stile e così via.

6. Il coro introduce l'agone con un preludio

Dopo l'uscita del servo di Plutone e del servo Santia l'intervento del coro degli Iniziati (vv. 814-28) anticipa le modalità dell'agone, comicamente sottolineando attraverso la scelta del ritmo dattilico e di un lessico inusuale un combattimento eroico (Dover *ad l.*).

Si tratta di quattro strofe in responsione, costruite di tre *cola* dattilici e un leccio finale, una clausola proposta in versione ritmicamente tradizionale nel canto degli Iniziati⁴⁸, che potrebbe anticipare il successivo famoso attacco eschileo ai danni dei trimetri giambici del rivale. Si tratta dell'insistente ripetizione della chiusa, questa volta recitata e ritmicamente più agile, per via della presenza del tribraco (v. 1208 ληκύθειον ἀπώλεσεν)⁴⁹, con cui 'Eschilo' svislisce la versificazione del rivale. I trimetri euripidei mostrerebbero, secondo le più recenti interpretazioni della clausola in questione, la perdita di ampollosità dei versi euripidei, versi, dunque, "dimagriti": un impoverimento – sottolineerei – attribuito da 'Eschilo' anche alle scelte lessicali del contendente, censurato quale amante di diminutivi, ma anche alla libertà

⁴⁷ A proposito di 'Eschilo' e 'Euripide' *melopoioi* rinvio a BÉLIS (1991).

⁴⁸ Anche altri canti successivi usano questa struttura lirica. Il leccio, tuttavia, nel canto degli Iniziati ha l'andamento ritmico tradizionale. In questo caso si tratta di un dimetro trocaico catalettico senza soluzioni che chiude una strofe ad andamento dattilico evocante un combattimento epico: si veda Dover *ad l.*

⁴⁹ Per la doviziosa bibliografia rinvio a Totaro in MASTROMARCO – TOTARO (2006, 674s.), che rileva «la fortuna goduta dalla metafora dell'ampolla nella critica letteraria antica, specie per significare l'ampollosità dello stile e del lessico tragico».

nell'adeguarsi alla tradizione dei metri utilizzati, semplificati da troppe soluzioni (vv. 1202s.)⁵⁰:

ποεῖς γὰρ οὕτως ὥστ' ἐναρμόττειν ἅπαν,
καὶ κφδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον

Il v. 1203 costituisce una chiara parodia della versificazione euripidea: tre diminutivi⁵¹ e un andamento del trimetro sempre più vicino al parlato⁵². Di 'Euripide' verrà comicamente enfatizzata, attraverso il frequente ricorso alla figura della iperbole per difetto, l'eccessiva sottigliezza, così come inversamente sarà quella per eccesso a tratteggiare i difetti del più antico drammaturgo.

È forse possibile immaginare che venisse enfatizzata sulla scena, al di là dei tratti convenzionali del costume, la corporeità antitetica dei due personaggi⁵³ e quindi anche la "pesantezza" di 'Eschilo'. L'evocazione altamente immaginifica del carattere e dello stile dei due poeti avrà comportato anche una mimesi gestuale, degli opportuni *schemata* per anticipare il loro fronteggiamento "epico" (v. 814 ἐριβρεμέτας, v. 818 ἔσται δ' ἱππολόφων τε λόγων κορυθαίοιλα νείκη⁵⁴, vv. 820s. φρενοτέκτονος ἀνδρὸς / ῥήμαθ' ἱπποβάμονα etc.) con armi potenti e diverse. E altresì la scomposta reazione di 'Eschilo' (vv. 816s. τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς / ὄμματα στροβήσεται) contro le sottigliezze, le audacie e le banalità del rivale (v. 815 ὀξύλαλον, v. 816 ἀντιτέχνου⁵⁵, v. 819 σμιλεύματα, vv. 826s. στοματουργὸς ἐπῶν βασανίστρια λίσπη / γλῶσσ' ἀνελισσομένη). Si tratta di un intervento corale altamente immaginifico che riesce a condensare ogni aspetto del successivo agone, a mostrare come il carattere dei due antitetici personaggi, di peso il primo, leggero e insidioso il secondo, ne condizionasse le scelte drammaturgiche a partire dal diverso stile poetico.

⁵⁰ «Tu componi in modo tale da riuscire ad infilare ogni cosa nei tuoi versi giambici: una pelliccetta, una bocchetta, una borsetta».

⁵¹ Si veda Sommerstein *ad l.*

⁵² Per la difficoltà presentata da *thylakion* (una licenza metrica!), unica occorrenza in Aristofane, cf. Dover *ad l.* che rinvia al contributo di HARRISON (1923) per la natura parodica del verso relativa all'alto grado di soluzioni della tarda produzione euripidea. Si vedano già sulla stessa linea Stanford e Del Corno e ora Sommerstein *ad l.*

⁵³ Cf. JUDET DE LA COMBE (2006, 51 e n. 33) per la visualizzazione scenica delle metafore nelle *Rane*.

⁵⁴ Si vedano a questo proposito le considerazioni di BORTHWICK (1999).

⁵⁵ Si veda in merito DOVER (1970, 19).

7. Eschilo ed Euripide nell'agone aristotelico

Non vogliamo in questa sede ripercorrere l'intera e complessa scena agonale, ma semplicemente evidenziare come, attraverso gli attacchi scottici che si lanciano i due 'tragediografi', emerge l'enfatizzazione di quegli elementi drammaturgici che saranno centrali nella analisi aristotelica sulla tragedia. Contestualmente Aristofane ci fornisce altresì un esempio illuminante di come si costruisca la deformazione⁵⁶ di una figura comica, proponendo la caricatura dei due grandi poeti, divenuti *cheirones* attraverso le rispettive impietose critiche. 'Eschilo' ed 'Euripide' apparivano in scena abbassati, se così si può dire, al livello di personaggi comuni, tuttavia capaci di parodiarsi vicendevolmente con grandissima raffinatezza. La successiva teorizzazione aristotelica⁵⁷, che sulla base della diversa qualità dei caratteri avrebbe differenziato commedia a tragedia⁵⁸, accomunate tuttavia dall'essere arti sceniche, doveva trovare esemplare un testo come le *Rane*. È possibile di conseguenza circoscrivere, sulla base di questa commedia (che ridicolizza non solo i due grandi tragediografi, ma perfino il dio

⁵⁶ Condivido l'osservazione di HALLIWELL (1987, 76), secondo cui nella dottrina aristotelica, contrariamente ai criteri utilizzati nella più tarda antichità e nel corso della tradizione (vedi ad es. il neoclassicismo), non ci sarebbe una distinzione sociale tra personaggi tragici e comici. Le *Rane* ne danno conferma.

⁵⁷ Cf. *Poet.* 1448a 16-18 ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν. Non è immediatamente perspicuo il raffronto con l'attualità espresso nel brachilogico testo da τῶν νῦν. Cf. la condivisibile traduzione di Paduano *ad l.* («la commedia vuole rappresentare gli uomini peggiori, la tragedia migliori che nella realtà attuale»), preferibile alle altre perché mantiene l'ambiguità del testo, ma cf. già Rostagni *ad l.* che istituiva l'equivalenza con ἡ καθ' ἡμᾶς, tuttavia in riferimento al solo "carattere morale". Diversamente Gallavotti *ad l.*: «peggiori di come esistono realmente»; Dupont-Roc – Lallot *ad l.*: «meilleurs que les hommes actuels»; Halliwell *ad l.*: «the latter tends to represent men worse than present humanity». Ritengo, tuttavia, che la valutazione aristotelica sia pertinente al livello estetico in senso lato (cf. per la modellizzazione dei personaggi 1454b 15s. ταῦτα δὲ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ) prima che al livello etico. L'attualità rappresenterebbe un grado zero rispetto al quale si ha abbassamento o innalzamento a seconda del genere. Pur senza intervenire sul testo, credo che sia doveroso liberare la *Poetica* da ipoteche moralistiche e non credo, dunque, con GUASTINI (2010, 126) che per il secondo capitolo si possa parlare di istanze «moralì».

⁵⁸ Cf. SILK (2000, 52s.) con cui concordo nel non considerare i due generi come opposti.

del teatro⁵⁹), anche la nozione di *phaulotes*, relativa alle modalità della rappresentazione piuttosto che alla identità del personaggio⁶⁰.

Conclusivamente credo che si possa intravedere una riflessione di Aristotele su questa commedia in particolare e su altri testi aristofanei. Argomento del contendere tra i due poeti sono, infatti, – abbiamo detto – le storie mitiche, i personaggi, la *lexis*, i dialoghi e le parti cantate e ancora il ritmo dello spettacolo. In riferimento a quest'ultimo sono oggetto di scontro i prologhi (vv. 914ss.), il cui andamento risultava fondamentale per avviare una tragedia (cf. Aristot. *Poet.* 1452b 15-20).

Anche il rapporto comunicativo col pubblico e quindi la funzione paideutica e l'affinamento del senso critico risultano argomenti centrali nell'agone tra 'Eschilo' e 'Euripide', e perciò motivo di contesa sono anche gli errori concettuali e le ripetizioni. Il coro inviterà addirittura i due personaggi ad usare argomenti più sofisticati con l'intenzione di elogiare ed accattivarsi il favore degli spettatori, quegli intellettuali che possono avere il libretto e capire ogni raffinatezza (vv. 1114-18).

Aristotele, a proposito dei rischi che gravano sullo stile tragico, sembra ricordarsi dell'agone aristofaneo e per esemplificare mette a confronto proprio i trimetri di Eschilo ed Euripide, a vantaggio di Eschilo naturalmente. A proposito di metafore, glosse e parole di uso comune (*Poet.* 1458b 19-21 οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἱαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἐν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέντος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλῶτταν), cita il diverso andamento stilistico di due versi: bello (*καλός*) quello del *Filottete* di Eschilo per via di una parola comune (= fr. 253 Radt φαγέδαιναν < . >, ἦ μου σάρκα εἰσθίει ποδός), mediocre (*εὐτελής*) quello di Euripide per via della sostituzione di una glossa (1458b 23s. ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θοιναταί μετέθηκεν).

E a proposito dell'anticipazione (in chiave comica, e non certo teorico-critica!) di quell'analisi della tragedia che si ritroverà riorganizzata nella *Poetica*, risultano significativi i versi del canto finale degli Iniziati, che costituiscono l'ultimo appello etico ed estetico insieme (vv. 1491-95):

χαρίεν οὖν μὴ Σωκράτει
παρακαθημένον λαλεῖν,

⁵⁹ Cf. SILK (2000, 56) e si veda CATONI (2008, 137) a proposito dell'«effetto straniante e comico creato dallo *schema* di Dioniso nelle *Rane*» o dallo «strano *schema* di Agatone nelle *Tesmoforiazuse*».

⁶⁰ Vedi per lo meno WARTELLE (1985, 160) che chiosava ancora *phaulos* semplicemente con «mauvais, défectueux, méchant, immoral».

ἀποβαλόντα μουσικὴν
τά τε μέγιστα παραλιπόντα
τῆς τραγωδικῆς τέχνης⁶¹.

Il coro intende rifuggire dal λαλεῖν⁶² e optare con convinzione per la *mousikè* e dunque per occuparsi delle arti della parola, della musica e della danza. Si tratta di un impegno che risulta pienamente in linea con l'obiettivo finale del venerato Dioniso-Iacco: dalla salvezza della città, che 'Eschilo' ha dimostrato di garantire con risposte più sagaci⁶³ del rivale, discende in prima istanza anche la salvezza degli agoni (v. 1419): ἴν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγη⁶⁴.

Parlare, quindi, solo e soltanto di critica "letteraria"⁶⁵, quale argomento principe di questa commedia, come hanno fatto e ancora fanno molti interpreti, risulta perlomeno riduttivo: la 'parola scenica' non si può separare dagli altri codici comunicativi, anche se per noi sono perduti.

Università di Ferrara

ANGELA MARIA ANDRISANO
ann@unife.it

⁶¹ «Un vero diletto non star seduti a ciarlare con Socrate, trascurando l'arte delle Muse e lasciando da parte i sommi principi dell'arte tragica». A proposito di χαρίεν Sommerstein *ad l.*, rinviando al riferimento al pubblico del v. 1475, sottolinea come il termine possa anche significare «evidencing possession of the social graces, witty, elegant»: una valenza appropriata in un contesto in cui sarebbe evidente l'ammiccamento alla predilezione degli spettatori per Eschilo. Per una approfondita e recente analisi del passo rinvio a JEDRKIEWICZ (2010, 348-50).

⁶² In merito alle ciarle, e dunque di Euripide, rinvio a NOVO TARAGNA (1999) e BETA (2004, 141 e 168). Del Corno *ad l.* osservava come la polemica fosse «gustosamente avvolta nella scenetta dei due (i.e. 'Euripide' e 'Socrate') che se ne stanno a chiacchierare, fondando una nuova estetica». Dover *ad l.* lapidariamente annota: «inevitably, Su. ε 3695 makes Euripides a 'pupil' of Socrates».

⁶³ Per il gioco relativo alla "sagacità", qualità vantata piuttosto da 'Euripide', si veda almeno SOMMERSTEIN (1999², 17).

⁶⁴ Rinvio alle osservazioni di HABASH (2002, 11-16).

⁶⁵ È più che giustificabile, tuttavia, che così si esprimano, ad esempio, RADERMACHER (1954², 257s., 304s.) o DOVER (1993, 24-28) nelle loro magistrali edizioni con commento.

riferimenti bibliografici

ANDRISANO 2004

A.M. Andrisano, *Il prologo delle Eumenidi eschilee. Clitemestra immagine di sogno* (vv. 104s.), «Dioniso» III 36-51.

ANDRISANO 2006

A.M. Andrisano, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 15-29.

ANDRISANO 2007

A.M. Andrisano, *Alceo, poeta giambico, nella biblioteca di Luciano* (Adv. ind. 11-12), in Ead. (a cura di), *Biblioteche del mondo antico. Dalla tradizione orale alla cultura dell'impero*, Roma, 101-26.

BÉLIS 1991

A. Bélis, *Aristophane, Grenouilles, v. 1249-1364: Eschyle et Euripide μελοποιοί*, «REG» CIV 31-51.

BETA 2004

S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma.

BIERL 2001

A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie: Ritual und Performativität (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG)*, München.

BLAYDES 1889

F.H.M. Blaydes (ed.), *Aristophanis Ranae*, ann. crit., comm. exeg. et scholiis graecis instr., Halis Saxonum.

BORTHWICK 1999

E.K. Borthwick, *Aeschylus vs. Euripides: a textual problem at Frogs 818-19*, «CQ» n.s. IL/2 623-24.

BOUVIER 2004

D. Bouvier, *'Rendre l'homme meilleur!' ou quand la comédie interroge la tragédie sur sa finalité*, in C. Calame (éd.), *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*, «Études de Lettres» CCLXIX/4 9-26.

CALAME 2004

C. Calame, *Deictic Ambiguity and Auto-Referentiality: Some Examples from Greek Poetics*, «Arethusa» XXXVII 415-43.

CALAME 2006

C. Calame, *Il gruppo corale tragico: ruoli drammatici e funzioni sociali*, «Dioniso» n.s. V 6-23.

CANFORA 1995

L. Canfora, *Le collezioni superstiti*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. II, Roma, 95-234.

CANTARELLA 1943

R. Cantarella, *Le Rane di Aristofane*, Como.

CATONI 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino.

CAVALLI 1999

M. Cavalli, *Le Rane di Aristofane: modelli tradizionali dell'agone fra Eschilo ed Euripide*, in F. Conca (a cura di), *Ricordando Raffaele Cantarella. Miscellanea di studi*, Milano, 83-105 (= «Quaderni di Acme» XXXVI).

CENTANNI 1991

M. Centanni, *I canti infraepisodici nella tragedia greca*, Roma.

DE CARLI 1971

E. De Carli, *Aristofane e la Sofistica*, Firenze.

DE ROMILLY 1992

J. de Romilly, *The Great Sophists in Periclean Athens*, Oxford.

DEL CORNO 1992²

D. Del Corno (a cura di), *Aristofane. Le Rane* (1985), Milano.

DEL CORNO 2005

D. Del Corno, *Alcuni aspetti del linguaggio di Menandro* (1975), in *Euripidaristofanizein. Scritti sul teatro greco*, Napoli, 297-332.

DOVER 1970

K.J. Dover, *Lo stile di Aristofane*, «QUCC» IX 7-23.

DOVER 1976

K.J. Dover, *Linguaggio e caratteri aristofanei*, «RCCM» XVIII 357-71.

DOVER 1993

K.J. Dover (ed.), *Aristophanes. Frogs*, ed. with intr. and comm., Oxford.

DUPONT-ROC – LALLOT 1980

R. Dupont-Roc – J. Lallot (éds.), *Aristote. La Poétique*, texte, trad., notes, Paris.

FERRARI 2001

F. Ferrari (a cura di), *Menandro e la commedia nuova*, Torino.

FETTERS 1990

J. Feters, *Aristophanes, Frogs 754-755 and 786-791*, «LCM» XV 132-38.

FORD 2002

A. Ford, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton-Oxford.

GALLAVOTTI 1974

C. Gallavotti (a cura di), *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano.

GELZER 1960

Th. Gelzer, *Der epirrematische Agon bei Aristophanes*, München.

GOMME – SANDBACH 1973

A.W. Gomme – F.H. Sandbach (eds.), *Menander. A Commentary*, Oxford.

GUASTINI 2010

D. Guastini (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Roma.

HABASH 2002

M. Habash, *Dionysos' Roles in Aristophanes' Frogs*, «Mnemosyne» LV/1 1-17.

HALLIWELL 1987

S. Halliwell (ed.), *The Poetics of Aristotle*, trans. and comm., London.

HARRISON 1923

E. Harrison, *Aristophanes, Frogs*, 1203, «CR» XXXVII 10-14

HEIDEN 1991

B. Heiden, *Tragedy and comedy in the Frogs of Aristophanes*, «Ramus» XX 95-111.

HEIDEN 1994

B. Heiden, *Two notes on the Frogs*: 1) *Who is «Aeschylus»?* 2) *Who played Xanthias?*, «LCM» XIX 8-12.

HENDERSON 2002

J. Henderson (ed.), *Aristophanes. Frogs, Assemblywomen, Wealth*, Cambridge Mass.-London.

JEDRKIEWICZ 2010

S. Jedrkiewicz, *Do Not Sit near Socrates (Aristophanes' Frogs, 1482-1499)*, in Ph. Mitsis – Chr. Tsagalis (eds.), *Allusion, Authority, and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, «Trends in Classics – Supplementary Volumes» VII, ed. by F. Montanari and A. Rengakos, Berlin-New-York, 339-58.

JUDET DE LA COMBE 2006

P. Judet de La Combe, *L'analyse comique de la tragédie dans les Grenouilles*, in P. Mureddu – G.F. Nieddu (a cura di), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam, 43-76.

LADA-RICHARDS 1999

I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford.

LANZA 1993

D. Lanza, *Menandro*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I/2, Roma, 501-26.

LÉVÊQUE 1955

P. Lévêque, *Agathon*, Paris.

LUCAS 1968

D.W. Lucas (ed.), *Aristotle. Poetics*, Oxford.

MAGNINI 1997

E. Magnini, *Alcune allusioni parodiche a passi di tragedie euripidee nelle Rane di Aristofane*, «Aevum(ant)» X 127-38.

MARZULLO 1953

B. Marzullo, *Strepsiade*, «Maia» VI 99-124.

MARZULLO 1993

B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze.

MASTROMARCO – TOTARO 2006

G. Mastromarco – P. Totaro (a cura di), *Commedie di Aristofane*, vol. II, Torino.

NIEDDU 2000

G.F. Nieddu, *La trappola delle parole: gioco verbale e pratica eristica nell'agone delle Nuvole*, in P. Mureddu – G.F. Nieddu, *Furfanterie sofistiche: omonimia e falsi ragionamenti tra Aristofane e Platone*, Bologna, 11-40.

NOVO TARAGNA 1999

S. Novo Taragna, *Sul linguaggio della critica letteraria nelle Rane: λαλιά e στρωμυλία*, «Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica Augusto Rostagni» 89-97.

NUSSBAUM 1980

M. Nussbaum, *Aristophanes and Socrates on Learning Practical Wisdom*, «YCS» XXVI 43-97.

PADUANO 1996

G. Paduano (a cura di), *Aristofane. Le Rane*, intr. e trad., note di A. Grilli, Milano.

PADUANO 1998

G. Paduano (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Bari.

PENNESI 2008

A. Pennesi, *I frammenti della Niobe di Eschilo*, Amsterdam.

PARKER 1997

L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford.

PAVIS 1998

P. Pavis, *Dizionario del teatro* (1980, 1996³), ed. it. a cura di P. Bosisio, Bologna.

PFEIFFER 1973

R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica* (1968), intr. a cura di M. Gigante, Napoli.

Ritmo, parola, immagine: termini chiave della ricerca teatro logica.
A proposito dell'agone delle Rane aristofanee

A.M. Andrisano

RADERMACHER 1954²

L. Radermacher, *Aristophanes' Froösche* (1921), rev. W. Kraus, Wien.

REVERMANN 2006

M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford.

RIU 2002

X. Riu, *Il concetto di verisimile nella Poetica di Aristotele*, «AUFL» n.s. III 71-91.

ROSTAGNI 1927

A. Rostagni, *La Poetica di Aristotele* (1945²), intr., comm. e app. crit., Torino.

RUSSO 1995

G. Russo, *La mediazione comica nelle citazioni tragiche in Luciano*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Bari» XXXVII-XXXVIII (1994-1995) 247-60.

SILK 2000

M.S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.

SLATER 2002

N.W. Slater, *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia.

SOMMERSTEIN 1999²

A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes. Frogs* (1996), ed. with trans. and notes (reprinted with corrections), vol. IX, Warminster.

SOMMERSTEIN 2010

A.H. Sommerstein, *The History of the Text of Aristophanes*, in G.W. Dobrov, *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden-Boston, 399-422.

STANFORD 1963²

W.B. Stanford (ed.), *Aristophanes. The Frogs* (1958), with intr., rev. text, comm. and index, London.

TAILLARDAT 1965²

J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style* (1962), Paris.

TAMMARO 2006

V. Tamarro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *Komoidotragoidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo*, Pisa, 249-61.

TAVIANI 1997²

F. Taviani, *Uomini di scena, Uomini di libro* (1995), Bologna.

WARTELLE 1985

A. Wartelle, *Lexique de la Poétique d'Aristote*, Paris.

WILSON 2004

N. Wilson, *La filologia greca nell'antichità*, in H.-G. Nesselrath (dir.), *Introduzione alla Filologia greca* (1997), ed. it. a cura di S. Fornaro, presentazione di L. Canfora, Roma, 111-45.

ZIMMERMANN 1984

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, I, Königstein im Taunus.

ZIMMERMANN 2010

B. Zimmermann, *La commedia greca. Dalle origini all'età ellenistica* (2006), ed. it. a cura di S. Fornaro, Roma.