

Leonardo Fiorentini

Appunti sugli Adulatori di Eupoli

Abstract

Starting from the edition of Michele Napolitano, critical and exegetical notes on T i and fr. 157; 161, 2; 174, 3 K.-A. of Eupolis' *Κόλακες*.

A partire dall'edizione di Michele Napolitano, note critiche ed esegetiche sul T i e sui fr. 157; 161, 2; 174, 3 K.-A dei *Κόλακες* di Eupoli.

Il completamento dell'edizione dei frammenti dei comici greci ad opera di Rudolf Kassel e di Colin Austin ha rinnovato l'interesse per la poesia comica, interesse che recentemente si è manifestato nella confezione di strumenti utili e talora indispensabili all'esegesi della produzione non integra della commedia greca. La monumentale edizione di Kassel e Austin è, di molti studi attuali, il retroterra e la premessa scientifica, ma essa costituisce anche il punto di conclusione, provvisorio beninteso, di un percorso intellettuale sulla commedia greca frammentaria, quello dedicato alla sistemazione del materiale superstite, percorso cominciato, in età moderna, da Canter. Contestualmente, l'edizione Kassel e Austin segna anche l'avvio di un diffuso sforzo di commento del materiale superstite, un lavoro che si annuncia come complessivo. Fra le indagini più recenti dedicate alla commedia greca anche attraverso la discussione dei frammenti pervenuti, spicca senz'altro il commento con traduzione¹ che Michele Napolitano ha dedicato ai *Κόλακες* di Eupoli. Il lavoro, di fatto, conclude gli interventi che N. ha consacrato a questa commedia, interventi apparsi in diverse sedi scientifiche e scaturiti prima dalla sua tesi di laurea (Roma) e poi da quella di dottorato (Urbino), come avverte lo studioso stesso nella *Premessa* (pp. 7-11: 8). Questi *Κόλακες* costituiscono il quarto volume della serie «Studia comica» curata da Bernhard Zimmermann, benemerito coordinatore, fra le altre cose, del progetto di ricerca internazionale e di lungo respiro *Kommentierung die Fragmente der griechischen Komödie*, con cui si intende produrre un commento coerente ed esaustivo a tutti i frammenti editati da Kassel e Austin.

Studi e indagini sulla poesia frammentaria costituiscono di per sé un progresso delle ricerche filologiche che consente di liberarci, una volta per tutte, della rassicurante – ma discutibile – idea che ciò che è pervenuto integralmente sia di per sé significativo e in definitiva rappresentativo di ciò che integro non è più da tempo. Si direbbe che la filologia applicata a frammenti teatrali necessita di cautele o almeno di consapevolezza

¹ M. Napolitano, *I Kolakes di Eupoli*, introduzione, traduzione commento, «Studia comica» IV, Verlag Antike, Göttingen 2012, pp. 342.

differenti rispetto alle indagini condotte su testi di altra natura, in quanto quello teatrale non era originariamente un testo letterario *tout court*. In assenza di una completa partitura drammaturgica, risulta irrecuperabile qualsiasi dimensione spettacolare complessiva – peraltro sovente trascurata dai testimoni stessi, anche qualora si sia in presenza di tradizione indiretta, interessati ad altri aspetti dei frammenti che ne trascendono la *Grundgestalt*. L'operazione esegetica di N. e di quanti si sono dedicati al commento dei frammenti comici risulta, pertanto, quanto mai utile perché, nel recuperare “tessere” della commedia greca antica, essa consente di rivedere alcune posizioni avanzate sui due autori meno colpiti da naufragio, Aristofane e Menandro, e contestualmente ammette di riconsiderare nozioni che sono senz'altro patrimonio comune nel lessico tecnico, ma che non appaiono condivise nel significato attribuito loro. Si può pensare, a mo' di esempio, al concetto di archetipo in riferimento a un testo teatrale classico: l'editore di un frammento teatrale quale archetipo sta recuperando e interrogando, e quale concetto di originale – concetto tanto più sfuggente nel caso del teatro – ha in mente quando si appresta a editare e poi a commentare un frammento comico?

Problemi così generali, assieme a questioni più di dettaglio, ma non di minor significato, sono tutte presenti all'attenzione di N. nel corso delle dense ed eleganti pagine di questo commento.

I *Kóλακες*, come avverte il test. i K.-A. (*Arg. 3 Ar. Pac.* p. 3, 37-39 Holwerda = *Arg. 3 Ar. Pac.* I p. 280, 47-50 Wilson)², andarono in scena alle Dionisie del 421 a.C. ed ebbero l'avventura di superare la superstita *Pace* aristofanea, giunta seconda. Il testo dell'*Argumentum* è problematico: ἐνίκησε δὲ τῷ δράματι ὁ ποιητής ἐπὶ ἄρχυτος Ἀλκαίου ἐν ἄστει. πρῶτος Εὐπόλις Κόλαξι, δεύτερος Ἀριστοφάνης Εἰρήνη, τρίτος Λεύκων Φράτορσιν. Si ritiene, non a torto, che l'espressione ἐνίκησε δὲ τῷ δράματι ὁ ποιητής indichi in Aristofane il soggetto: ma Aristofane, stando al resto dell'*Argumentum*, sarebbe giunto secondo con la *Pace*. N. segnala a tal proposito (p. 13, n. 1) le varie ipotesi messe in campo per sanare il passo o per spiegare l'errore generatosi, forse a monte – aggiungiamo – piuttosto che a valle della redazione della notizia. In particolare, sembra esser prediletta l'espunzione della pericope τῷ δράματι ὁ ποιητής avanzata da Olson nella propria edizione della *Pace*. Si potranno segnalare, a conforto, casi di confusione fra i due commediografi, come per i testimoni di Eup. fr. 60; 102, 5-7; 129 K.-A. In particolare, spicca il caso di Diod. XII 40,6 (che dipende da Eph. *FGrHist* 70 F 16 J.), testimone del fr. 102, 5-7 K.-A. Diodoro attribuisce a Εὐπόλις ὁ ποιητής *Ach.* 530s. di quell'Aristofane di cui proprio lo storiografo aveva appena citato i vv. 603-11 della *Pace*. In realtà di Eupoli sono i versi successivamente riportati,

² Coerente con questa notizia, sebbene meno dettagliato, è quanto sostiene Athen. V 218b (Herodic. p. 23, 5 Duer.), che costituisce il test. ii K.-A.

come è stato universalmente riconosciuto. Oltre alla esplicita menzione di una pericope di una commedia notissima come gli *Acarnesi*, si sarebbe comunque colta la confusione fra Eupoli ed Aristofane dall'espressione che precede la citazione degli *Acarnesi*, καὶ πόλις ἐν ἄλλοις normalmente impiegata a introdurre citazioni o parafrasi tratte da un autore ricordato immediatamente prima. Il Leopardus proponeva di spostare l'espressione Εὐπολις ὁ ποιητής subito prima della citazione di Eupoli, ma sarebbe sufficiente immaginare lo spostamento del solo nome del commediografo. Come che sia, alla base dell'*Argumentum*, si potrà supporre una situazione altrettanto confusa³.

La fortuita coincidenza agonale fra i *Κόλακες* e la *Pace* offre sicuramente lo spunto di una riflessione sulla natura della commedia eupolidea. Al giudizio secondo cui sarebbe, questa, un'opera poco *engagée*⁴, N. oppone una serrata analisi per dimostrare come esista un preciso contenuto politico che innerva la *pièce*. La vicenda metteva in scena, pare, il rovinoso banchetto offerto dal ricchissimo e dissoluto Callia III, privilegiato ma non unico bersaglio della commedia eupolidea. Innanzitutto, osserva N., proprio «la *kolakeia* riveste, nei *Cavalieri* di Aristofane», un ruolo rilevante, in quanto, «mettendo assieme strategie adulatorie e meccaniche seduttive in senso specificamente erotico, mira a presentare tali strategie come forme particolarmente aggressive di condizionamento, se non di vero e proprio inganno, e dunque come fatti di pervertimento e di distorsione del buon ordine democratico» (p. 33). Il meccanismo, che in Aristofane è all'opera anche nelle *Vespe* (cf. p. 34), varrebbe anche per la commedia eupolidea, per «l'eccezionalità dei personaggi coinvolti [...]: Callia non è un aristocratico qualunque e neanche un ricco come tanti altri» (*ibid.*). Del resto, che un *setting* più o meno pubblico possa realmente rivelare l'obiettivo politico o no di una commedia del V sec. a.C. è un fatto da considerare con grande cautela, perché anche i *Cavalieri* e le *Vespe* – commedie note e dal cui titolo non ricaveremmo nulla del contenuto se esso fosse naufragato – sono ambientate in luoghi domestici, ma hanno un intento decisamente politico. La differenza, dunque, tra la commedia eupolidea e le due aristofanee, secondo N., risiederebbe nello spostamento da parte di Eupoli «del fuoco polemico dalla prospettiva antidemagogica elaborata da Aristofane a una prospettiva che funzionalizza invece il tema del potenziale eversivo della *kolakeia* a un discorso di critica rivolto contro l'aristocrazia, o meglio contro i comportamenti degeneri di *chrestoi* eccezionalmente rappresentativi» (p. 36). In tal senso, si spiega bene l'attacco che sembra scorgersi al lusso privato nel corso dei frammenti, un attacco funzionale a ribadire e riabilitare quella visione di «condivisione allargata del lusso» (p. 44) che incardinava, pare, il programma pericleo, per lo meno nella lettura che ne dà Thuc. II

³ Da segnalare che, in modo molto più documentato dell'espressione ὁ ποιητής, quando si trova ὁ κωμικός non per forza si intende Aristofane come avviene di regola in Eustazio: in Olympiod. *in Plat. Alcib.* pr. p. 29, 8 l'espressione ὁ κωμικός rimanda infatti a Eupoli.

⁴ Così, di recente STOREY (2003, 196s. e soprattutto 340s.).

38,2, opportunamente richiamato da N. (*ibid.*). Un altro elemento che senz'altro accresce la densità politica dei *Kόλακες* è il valore che nella commedia rivestiva la figura di Alcibiade, come si ricava dal fr. 171 K.-A., dove Alcibiade è appunto nominato come esempio di lascivia (così anche il testimone, Athen. XIII 535b). Ne consegue che «la caratterizzazione di Alcibiade [...] sarà stata funzionale a suscitare nel pubblico le medesime reazioni di rigetto suscitate dalla ionica mollezza del sofista», vale a dire Protagora *persona* dei *Kόλακες* (cf. *infra*), e «dalla sfrenata *tryphé* del padrone di casa», vale a dire Callia (pp. 234s.).

Alla difficoltà nella ricostruzione dei bersagli politici della commedia corrisponde il non meno complesso tentativo di ricavare dai pochi lacerti superstiti elementi che illuminino la drammaturgia e lo spettacolo. Innanzitutto, e coerentemente col tentativo di fornire una lettura anche politica della *pièce*, N. rivede la disposizione dei frammenti dell'edizione di Kassel e Austin: al prologo recitato a due, «verosimilmente» da «due servi» (p. 15), apparterrebbero i frr. 160s. e 163-65 K.-A., nonché il fr. 156. Più difficile la definizione del fr. 167 K.-A., che N. tentativamente assegna sempre al prologo – magari alla parte finale di esso, quando un personaggio, forse Callia, il protagonista, irrompe in scena per impartire ordini ai due servi; e sempre alla sezione iniziale della commedia N. ascrive «anche il fr. 157 K.-A., che ha tutta l'aria di essere l'inizio di un elenco dei invitati di Callia», elenco per il quale N. individua una specifica funzione drammaturgica, «di presentazione» degli invitati stessi «al pubblico» (p. 15). A tal proposito si potrebbe tener presente Mnesim. fr. 4, 1-11 K.-A., dove un personaggio chiede a un altro di andare a chiamare alcuni commensali, ancorché generici. Alla «sezione finale» lo studioso assegna invece i frr. 162, 166 e 169 K.-A., dove si evocava, in una sorta di parodia di *rhexis* tragica, l'esito disastroso del banchetto (p. 15); lo studioso si dedica quindi a una serie di precisazioni sul coro e sulle *personae dramatis*. Agli adulatori che compongono il coro, N. riconduce, correttamente, una nutrita serie di frammenti: il 172 e il 175 K.-A. deriverebbero da sezioni epirrematiche della parabasi, che non sarà l'unica, bensì solo la principale, perché, come dimostra N., il fr. 173 K.-A. non può che derivare da un epirrema o da un'antepirrema di una parabasi secondaria, visto che, a differenza dei frr. 172 e 175 K.-A., è in tetrametri cretici, costruiti secondo lo schema che prevede tre peoni I e un cretico: la stessa struttura della parabasi secondaria di Ar. *Vesp.* 1275-91.

Quanto ai personaggi, oltre al già ricordato Callia, mette conto qui menzionare l'indagine condotta da N. sulla figura di Protagora (cf. anche *supra*). Che Protagora fosse personaggio della *pièce* non dimostra, come invece si è voluto credere, né il carattere dei due frammenti in cui è menzionato (157s. K.-A.), in quanto l'*allure* è diegetica, né Athen. V 218c che, a proposito del Protagora di Eupoli, impiega il verbo εἰσάγει (*scil.* Eupolis). Come dimostra N. sulla scorta di studi precedenti, ma con aggiornata sensibilità e più esaustiva documentazione, nei testi eruditi antichi nonché bizantini il verbo può ricorrere «in relazione a personaggi che erano con assoluta

certezza estranei alla lista delle *personae dramatis*», come lo studioso ricava dal rigoroso confronto con *schol. ad Ar. Vesp.* 1408b e *schol. ad Ar. Nub.* 812b (p. 111). Piuttosto, sono intrinseche ragioni di opportunità drammaturgica a rendere «perfettamente ragionevole» l'ipotesi «che Protagora dovesse comparire in scena come personaggio» (p. 109). La caratterizzazione di Protagora, fruitore del banchetto sontuoso di Callia, va solo per certi versi accostata a quella di Socrate, personaggio delle *Nuvole*: se infatti il fr. 157, 2s. K.-A. definisce Protagora per la funzione (dunque mobile e trasferibile, a differenza del ruolo) dell'ἀλαζών di tipo intellettuale, è pur vero che l'interesse molto terreno rivolto da Protagora ai cibi ammanniti da Callia mostra tratti lontani «da quelli che connotano il Socrate austero, frugale e straccione delle *Nuvole*» (p. 108). Nel corso dell'*Introduzione* e del commento N. torna sull'origine ionica di Protagora, definito ὁ Τήιος (cf. anche *infra*), secondo una prospettiva in base alla quale sembra ipotizzabile che «la riflessione sul mondo ionico proposta da Eupoli [...] fosse integralmente critica, che non ci fosse spazio, cioè, per quegli elementi di rivalutazione in chiave positiva che sono invece in gioco nella *Pace*» (p. 28). Una simile e condivisibile valutazione si segnala in quanto costituisce ulteriore sostegno alla lettura politica della commedia nel suo complesso. Rispetto al testo editato da Kassel e Austin, N. precisa di aver verificato una «sostanziale inutilità di un nuovo lavoro di edizione» (p. 61). Tale constatazione non può dirsi tuttavia una rinuncia a un impegno critico-testuale comunque diffuso, visto che lo studioso propone poi una serie di puntuali osservazioni su sei frammenti⁵. A tali e penetranti indagini aggiungiamo solo alcune osservazioni cursorie:

p. 80: come annunciato a p. 61, N. ritiene che nel fr. 161, 2 K.-A. παραπλησίως non sia parola di Eupoli, ma del testimone, Poll. X 10. Una simile ipotesi è quanto mai probabile anche per ragioni interne all'*Onomasticon*. Non si può parlare ovviamente di *usus scribendi* rispetto a un'opera del genere, ma è pur vero che l'avverbio o l'aggettivo si trova in Polluce, oltre che nel caso in esame, 13x: in nessuna di queste occorrenze, tuttavia, la parola è del frammento. Inoltre, si potrà considerare come in commedia esso sia rarissimo, in quanto appare senz'altro in Men. *Asp.* 3 (come *perinde ac*), mentre per Cratin. Iun. 1, 5 K.-A., tradito da Athen. XIV 661e, già Dobree aveva ipotizzato che l'intero verso fosse costituito da parole del testimone e non del poeta comico. In sostanza, per Cratino il Giovane, Dobree suggeriva una situazione non dissimile a quella che ora sostiene N. per il frammento di Eupoli. **pp. 100s.:** rispetto all'impiego di ὁ Τήιος, detto di Protagora nel fr. 157, 1 K.-A., N. ricorda l'ipotesi di Cassio (1985, 113s.) e già di Schmid (1946, 121 n. 13), secondo cui si potrebbe individuare nell'etnonimo un riferimento scommatico alla mollezza dei costumi ionici, tratto che sarebbe in generale sintonia con le pratiche omoerotiche di Callia stigmatizzate nel

⁵ Precisamente: 158; 161, 2 (su cui si veda a testo); 165, 2; 171; 172, 4; 174 K.-A.

corso della commedia. A tal proposito si potrebbe recuperare Ar. *Thesm.* 161s., non soltanto per il richiamo allo ionico Anacreonte cui la tradizione antica attribuiva inclinazioni pederastiche (cf. Cic. *Tusc.* IV 33, 71), quanto anche per il contesto stesso in cui appare il richiamo aristofaneo, la scena dell'effeminato Agatone. **pp. 155-61:** il richiamo alle γυναῖκες εἰλίποδες, nel fr. 174, 3 K.-A. è opportunamente ricondotto da N. alla presenza abituale di «ètere, danzatrici e flautiste a simposio» (p. 160). Sulla scorta della tradizione esegetica bizantina (cf. *Suda* μ 1470 A.), N. evoca il *Witz* osceno celato dietro questa espressione, che costituisce una forma di *aprodoketon*, visto che si pone a inizio verso⁶ dopo una serie di pietanze. Vorremmo suggerire che il *Witz* potrebbe esser stato preparato, per così dire, sin dalla fine del verso precedente, dove compare la parola λαγῶ. Le lepri erano infatti immagine di voracità e lascivia sessuale e del resto a una lepree si ispirava il soprannome (più che il nome) della παλλακή di Isocrate, tal Λαγίσκα, secondo quanto ricordano Ath. XIII 592d, Harp. 189, 5 Dind. (l 1 K.) e secondariamente Vit. Isocr. (NPSOTol) I p. 213 M. Per un valore osceno delle carni di lepree in commedia cf. Pl. com. 174, 10 K.-A.

Il volume offre una ricchissima bibliografia finale (pp. 265-324), in cui appaiono tutti i lavori moderni citati da N., indipendentemente dal numero delle occorrenze; a questa sezione fanno séguito tre utili indici: dei passi discussi (pp. 327-36), dei nomi e delle cose notevoli (pp. 337-39), delle parole greche (pp. 340-42).

In definitiva, il lavoro offerto da N. all'attenzione della comunità scientifica si presenta come un tassello di assoluto valore critico ed esegetico.

⁶ Quanto alla sistemazione del frammento, N. valuta l'opportunità di una successione di *cola* coriambici e giambo-coriambici, più economica sotto il profilo delle scelte testuali, rispetto alla sistemazione in eupolidei tendenzialmente prediletta dai vari editori (cf. p. 157). Come che sia, in entrambe le sistemazioni, l'espressione è a inizio verso o *colon*.

referimenti bibliografici

CASSIO 1985

A.C. Cassio, *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli.

SCHMID 1946

W. Schmid, *Die griechische Literatur zur Zeit der attischen Hegemonie nach dem Eingriffen der Sophistik* = S.-O. Stählin, *Geschichte der griechische Literatur*, I/4 München.

STOREY 2003

I.C. Storey, *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford.