

Massimo Di Marco

Brekekekex koax koax: *sull'esegesi di Ar. Ran. 209-68*

Abstract

The struggle between Dionysus and the frogs has been subject to multiple interpretations: how does the god manage to defeat the frogs and to reduce them to silence? Willy's explanation (already anticipated by B. Thiersch in 1830), although mostly neglected, is the only one able to provide an adequate answer to this question: Dionysus' repeated *brekekekex koax koax* are 'verbal' *pordai* that mimic and ridicule the unbearable croaking of the frogs and their singing ambitions. Other examples of the *prōktos lalētikos-topos* in the artistic-musical field support this interpretation.

La scena di contrasto tra Dioniso e le rane è stata oggetto di molteplici interpretazioni: in che modo il dio riesce a sconfiggere le rane e a ridurle al silenzio? L'esegesi di Willy (già anticipata da B. Thiersch nel 1830), benché per lo più trascurata, è l'unica in grado di fornire una risposta adeguata a questa domanda: i ripetuti *brekekekex koax koax* di Dioniso sono la mimesi verbale di *pordai* che scimmiettano e ridicolizzano l'insopportabile gracidio delle rane e le loro velleità canore. Altri esempi di impiego del motivo del *prōktos lalētikos* in ambito artistico-musicale suffragano questa interpretazione.

È ben noto come i testi teatrali d'età classica, destinati in primo luogo alla rappresentazione, omettano tutta una serie di indicazioni relative a situazioni, comportamenti, gesti che si realizzavano direttamente sotto gli occhi degli spettatori – indicazioni che, proprio per questa ragione, non avevano bisogno di essere esplicitate a livello verbale. Per lo studioso moderno ciò si traduce in un grave *deficit* informativo: ciò che era evidente nel corso della *performance* non lo è più a una semplice esperienza di lettura, e questo scarto costringe non di rado a interpretare la dinamica scenica e il significato stesso di pericopi più o meno estese di testo sulla base di ricostruzioni in larga misura congetturali. Questo problema si pone in modo particolarmente acuto per la commedia¹, ove ci si confronta con contesti del tutto surreali che il poeta inventa e governa con una fantasia capace di sfruttare in modo spesso imprevedibile tutte le risorse linguistiche e tecnico-strumentali a propria disposizione². Esempio di questa

¹ «We cannot witness with our own eyes all that went into making the first performances of Aristophanic comedies come alive. [...] All we can do is speculate about the experience, basing our conjectures on what we are able to glean from tantalizingly incomplete sources about the environment and conventions of comic performances in ancient Athens, and also relying (sometimes extensively) on our imaginations» (SCHAEFLENBERGER 2008, 428).

² Cf. REVERMANN (2006, 50): «during a performance everything matters: every sound, every movement, every spatial arrangement, every prop, everything a character says or does. Nothing is insignificant. Theatre audiences [...] are continually floating in a sea of meaning». Di qui l'infittirsi, soprattutto negli

difficoltà esegetica derivante dalla perdita di importanti elementi visivi e acustici che erano propri dello spettacolo in teatro mi sembra il caso della scena che vede protagonisti Dioniso e il coro delle rane nell'omonima commedia di Aristofane (vv. 209-68).

Dioniso si è messo al remo e Caronte dà il via all'attraversamento della palude infernale, non senza averlo prima assicurato: il dio, pur inesperto di voga³, non ha di che preoccuparsi, perché a scandire il ritmo delle sue palate provvederanno i bellissimi (κάλλιστα, v. 205) – anzi meravigliosi (θαυμαστά, v. 206) – μέλη dei βάτραχοι κύκνοι. Senonché ben presto il ritmo imposto dalle rane si rivela troppo veloce o tale comunque da frastornare Dioniso con le sue variazioni⁴. Le proteste del dio sono inutili: il coro non se ne dà per inteso e, insensibile allo stato di difficoltà e di sofferenza del malcapitato (v. 224 ὑμῖν δ' ἴσως οὐδὲν μέλει), continua pervicacemente il suo canto. Di qui la crescente irritazione di Dioniso e il suo ricorso al piano di porre fine al molesto concerto⁵ ingaggiando con le rane una sorta di agone che alla fine lo vedrà vincitore⁶: sarà proprio l'esito negativo di questa sfida a costringere le rane al silenzio⁷. Ma in che consiste e su quali basi si svolge la contesa? A questa domanda, stante l'apparentemente scarsa perspicuità del testo, sono state fornite risposte diverse.

Nel commentare la nostra scena gli studiosi hanno generalmente privilegiato due interpretazioni, entrambe riconducibili all'ipotesi di uno scontro vocale: secondo alcuni, Dioniso riuscirebbe a far tacere le rane gridando più forte di loro⁸; secondo altri, invece,

ultimi anni, degli studi sugli aspetti performativi delle rappresentazioni teatrali. Un'ottima rassegna critica della produzione più recente è in ZIMMERMANN (2014).

³ Il motivo di Dioniso rematore inetto ricorreva già nei *Tassiarchi* di Eupoli (427 a.C.): vd. WILSON (1974 e 1976).

⁴ Cf., tra gli altri, SOMMERSTEIN (1996, 55): «Their song cuts right across the rhythm set by Charon, and Dionysus has the utmost difficulty keeping in time with them»; ma si veda già WELCKER (1812, 126s.). Per l'interpretazione delle sezioni liriche dell'amebeo vd. ZIMMERMANN (1985², 155-63 e 1987, 80-82); DOVER (1993, 219-23); PARKER (1997, 466).

⁵ LADA-RICHARDS (1999, 118s.) ravvisa «the possibility that under Dionysus' sudden determination to silence his opponents lies the tenacity of any initiand undergoing a resistance test. [...] Dionysus' persistence resembles an initiand's ambition to outlast his fellow neophytes in the forbearance of a painful experience». È un approccio al nostro passo – come del resto quello della studiosa all'intera commedia – che non condivido.

⁶ Cf. vv. 261s. ΔΙ. τούτω γὰρ οὐ νικήσετε. / ΒΑ. οὐδὲ μὴν ἡμᾶς σὺ πάντως. Sono stati invocati quali termini di confronto l'alterco tra Paflagone e il Salsicciaio nei *Cavalieri* (vv. 284-302) o l'agone bucolico tra Lacone e Comata nell'*Idillio* V di Teocrito: cf. ZIMMERMANN (1985², 163); DOVER (1993, 222s.). Ma le modalità di svolgimento della contesa delle *Rane* sono, come vedremo, notevolmente diverse. Di «un contrasto di resistenza [...] su cui si innesta il motivo della competizione canora» parla Grilli in PADUANO (1996, 77 n. 50).

⁷ Singolare la posizione di DEL CORNO (1985, 170), che mette in dubbio che dalla contesa Dioniso esca davvero vincitore: «se si ritiene, con la maggior parte dei commentatori, che le rane tacciano perché realmente sopraffatte da lui, si perde la comicità della sua spaconeria [...]. In realtà [...] le rane non si fanno più sentire perché la barca è giunta a riva». Giusti rilievi critici in TAMMARO (1986-1987, 183s.).

⁸ Così ad es. DINDORF (1837, 221); PALEY (1877, 271); KOCK (1881³, 77); ROGERS (1919², 41).

le sconfiggerebbe in una gara di resistenza canora⁹. In realtà nessuna delle due chiavi di lettura può ritenersi pienamente soddisfacente.

Quanto alla prima, è facile osservare che l'idea di una sfida fondata sul volume della voce appare di per sé assai poco plausibile: non si vede infatti come la voce di un singolo attore potesse realisticamente risultare più forte di quella di un coro che dichiara esplicitamente di voler impegnare nella tenzone tutte le proprie potenzialità vocali¹⁰. Ma anche l'ipotesi di uno «shouting match» in cui a essere sconfitto è colui al quale la voce viene meno per primo si scontra con un'obiezione molto seria, direi forse insormontabile: come mai la gara cessa con l'ammutolirsi delle rane appena poco dopo che esse hanno manifestato precisamente l'intenzione contraria, quella cioè di voler prolungare il loro concerto per il giorno intero?¹¹

La difficoltà implicita nel dover postulare una così abrupta conclusione della contesa non è sfuggita a MacDowell, ma il suo tentativo di fornirne una spiegazione tradisce un non ingiustificato imbarazzo:

of course it is unrealistic that they should give up so quickly; but if the scene went on longer the audience might get bored with it, and Aristophanes regularly attaches more importance to keeping the audience entertained than to strict realism or logic¹².

Certo, da Aristofane non si può pretendere né realismo né coerenza logica; ma sarebbe fare un torto alla sua arte di drammaturgo – a me pare – se davvero gli addebitassimo una così improvvida e squilibrata costruzione dell'intera scena.

Se l'interpretazione corrente non soddisfa, ancor meno accettabile appare l'esegesi di alcuni commentatori del passato che giungevano addirittura a ipotizzare che Dioniso, nel riprendere il *refrain* delle rane, le zittisse colpendole con il remo. Il primo a formulare questa ipotesi fu Hermann¹³, che ne mise a parte Fritzsche *per litteras*; e Fritzsche, mostrandosene pienamente convinto, così ricostruiva la nostra scena: «Bacchi

⁹ MACDOWELL (1972, 4-5); ZIMMERMANN (1985², 161-63); DOVER (1993, 222s.); SOMMERSTEIN (1996, 176), che combina questa interpretazione con quella, risalente a Wilamowitz (vd. *infra*), di un Dioniso che, dopo aver cercato invano di mantenere «the increasingly impossible tempo demanded by the Frogs», finalmente, a partire dal v. 250, «sets his own tempo».

¹⁰ Vd. già FRITZSCHE (1845, 146), che fa proprio il rilievo critico comunicatogli da Hermann: «nihil magis absurde fieri posse, quam ut Dionysus clamoribus ranas vincat victasque cogat silere».

¹¹ Cf. vv. 258s. ἀλλὰ μὴν κεκραξόμεσθ' ἄ γ' / ὀπόσον ἢ φάρυξ ἂν ἡμῶν / χανδάνη δι' ἡμέρας. Proprio questo fiero annuncio di voler perseverare a oltranza nel canto rende molto improbabile l'assunzione che lo zittirsi finale del coro sia preparato, nel corso del confronto, dal fatto che «the volume of the Frogs' cries will fade relative to that of Dionysus, at first gradually and then sharply» (SOMMERSTEIN 1996, 178).

¹² MACDOWELL (1972, 5): «In the event, the Frogs give up remarkably soon».

¹³ Lo studioso proponeva addirittura di alterare il testo del v. 251 – τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω secondo la paradosi – in τουτὶ παρ' ἡμῶν λάμβανε, ove τουτὶ avrebbe dovuto avere il significato di *hasce remorum plagas*.

coax esse remorum plagas testificor, neque eum canendi causa, ut ranas, sed nimirum pulsandi easdem mittere voces contendo: qui quum ranas male mulcaverit pulsaveritque, inter pulsandum eos ipsos sonos de industria ore edat, ne punctum temporis dubitare ranunculi possint, cuiusnam maleficii causa a Baccho plectantur»¹⁴. Pur senza entrare nel merito della controversa questione se le rane fossero visibili o no¹⁵, è evidente il limite di una siffatta ricostruzione: non solo essa 'legge' nel testo più di quanto sia legittimo estrapolarne, ma non considera in alcun modo le difficoltà di realizzazione scenica cui il drammaturgo sarebbe andato incontro – tra le altre quella di un Dioniso di volta in volta costretto a sollevare il remo per colpire gli anfibii e poi a risistemarlo nello scalmio per proseguire la remata¹⁶.

Wilamowitz, dal canto suo, leggeva nella partitura metrico-ritmica dell'amebeo una sorta di «Kampf zwischen Trochäen und Iamben [...]: die τροχαῖοι zwingen den armen Gott so rasch zu rudern, dass er's kaum aushält; aber er schafft es, und sobald er sich in die Trochäen gefunden hat, verstummen die Frösche»¹⁷. Nel testo, tuttavia, dopo che Dioniso ha accennato almeno due volte alle sue difficoltà di voga (vv. 221s.; 236-38), non v'è alcun riferimento al fatto che egli abbia progressivamente assunto il controllo della remata¹⁸; ma soprattutto c'è da rilevare che, βρεκεκεκεξ κοῶξ κοῶξ a parte, il dio continua a esprimersi in metro giambico fin quasi verso la fine dell'amebeo¹⁹: vero è che l'intervento conclusivo è in ritmo trocaico (vv. 263-67), ma l'impiego dei trochei è in questo caso condizionato dal fatto che, adottando le modalità espressive tipiche di un agone, egli sceglie di replicare alle affermazioni delle rane riecheggiandone, con ostentato contrappunto formale, metro e fraseologia. Neppure questa interpretazione, dunque, ancorché suggestiva, regge a una verifica attenta del testo²⁰.

¹⁴ FRITZSCHE (1845, 145). Analogamente, a un Dioniso che cerca di scacciare le rane «remo [...] aquam pulsans» pensa anche VAN LEEUWEN (1896², 51).

¹⁵ Gli studiosi appaiono profondamente divisi al riguardo, e la bibliografia è vastissima: i due contributi più importanti sono probabilmente da un lato ALLISON (1983), che si esprime contro la visibilità delle rane, e MARSHALL (1996), che invece è a favore.

¹⁶ A questa difficoltà non fa cenno WILLS (1969, 310s.), che pure non lesina altre critiche alla 'soluzione' di Hermann e Fritzsche.

¹⁷ VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1921, 593).

¹⁸ Con vivace fantasia ZIELINSKI (1936, 107s.) supponeva che le rane cominciassero con un *allegro* e che dopo le proteste del dio, per ripicca, accelerassero il tempo del loro canto sino a una esecuzione in *presto furioso*; l'astuzia di Dioniso sarebbe consistita nell'anticiparne il *brekekekex*, sì da divenire «suus sibi [...] κελευστής» e poter così convertire il *refrain* in un *largo*: al che le rane si ammutolirebbero, «utpote quae canendo nihil amplius consequi potuerint et plane esse supervacaneum factum laborem suum videant».

¹⁹ Non è dunque esatto affermare, come fa STANFORD (1963², 92), che nei vv. 250ss. Dioniso «carries the battle into the enemies' camp by using their own trochees against them». Una dura critica dell'interpretazione di Stanford è in WILLS (1969, 309s.): «a philological disaster».

²⁰ La ripropone STRAUSS CLAY (2002), associandola all'assai discutibile tesi di un Dioniso che impara a remare e che – come era stato per gli schiavi che avendo partecipato come rematori alla battaglia delle Arginuse erano divenuti 'cittadini' – matura un patriottismo ateniese che lo porterà, nel finale della commedia, a rinunciare a Euripide, pur a lui così caro, e a decretare la vittoria di Eschilo nell'agone.

Una spiegazione diversa, a mio parere assai più convincente, era stata prospettata già, seppure cursoriamente, nel XIX secolo²¹; ma, pur essendo stata ripresa e lucidamente argomentata da Wills in un contributo del 1969, essa non ha riscosso molto consenso²². Proviamo a riassumerla, per ora, con le parole dello stesso Wills:

Dionysus overwhelms his adversaries in their own speciality, parodying and surpassing their croaking sound with the force of his own *crepitus ventris*²³.

Un agone, dunque, in cui al gracidio delle rane Dioniso contrappone il proprio ἀνταποπαροδεῖν? Proprio così. Le considerazioni che seguono sono volte a corroborare e a integrare questa linea esegetica e a dimostrare che essa è davvero l'unica capace di risolvere le aporie che il testo altrimenti presenterebbe.

Analizziamo dunque i punti salienti dell'amebeo. Dioniso, sovrappeso (v. 200 γάστρων) e provato da uno sforzo cui non è abituato (v. 221s. ἐγὼ δὲ γ' ἀλγεῖν ἄρχομαι / τὸν ὄρρον, ᾧ κοὰξ κοάξ), ha mostrato chiaramente la sua insofferenza nei confronti delle rane (vv. 226s. ἀλλ' ἐξόλοισθ' αὐτῷ κοάξ / οὐδὲν γὰρ ἔστ' ἀλλ' ἢ κοάξ), senza tuttavia riuscire a zittirle. Le rane, da parte loro, hanno reagito piccate alle imprecazioni del dio, invitandolo a non impiccarsi di loro (v. 228 ᾧ πολλὰ πράττων)²⁴: sappia piuttosto che esse sono care alle più alte divinità della musica e del canto (vv. 229-35)²⁵. Ci si attenderebbe che lo scontro si focalizzasse ora sulle effettive qualità canore delle rane, ma Dioniso non replica, come pure certamente potrebbe, alla loro smisurata e infondata ostentazione di vanto: egli infatti ci appare, a questo punto, tutto preso dai problemi fisici causati dallo sforzo della voga, mentre le rane continuano a imperversare con il loro *brekekekex* (vv. 236-39):

ΔΙ. Ἐγὼ δὲ φλυκταίνας γ' ἔχω,
χῶ προκτὸς ἰδίει πάλαι,
καῖτ' αὐτίκ' ἐρεῖ –

²¹ Essa si trova formulata per la prima volta, per quel che mi risulta, in THIERSCH (1830, 62s.). Erra WILLS (1969, 313) ad attribuirne la primogenitura a COSJIN (il cui opuscolo è del 1865 e non del 1685, come Wills riporta). Tra i commentatori ottocenteschi di Aristofane cf. anche BLAYDES (1889², 247).

²² Con qualche eccezione di rilievo: anche HENDERSON (1991², 198), infatti, si mostra convinto che i nostri versi mettano in scena un «extended contest between the frogs' croaks and Dionysus' antiphonal crepitations». Cf. anche IORDANOGLU (1999). Prima di Wills, peraltro, una siffatta lettura era stata accolta anche da van Daele nelle didascalie che accompagnano la sua traduzione della commedia in COULON (1928, 97s.).

²³ WILLS (1969, 313).

²⁴ Il rimprovero di πολυπραγμοσύνη rivolto a Dioniso si configura dunque non come un rimbrotto generico ma come un preciso ammonimento a non ergersi a giudice di cose in cui egli non avrebbe competenza: cf. WILLS (1969, 312).

²⁵ Le divinità menzionate sono le εὐλύροι Muse, Pan ὁ καλαμόφθογγα παίζων, Apollo ὁ φορμικτάς; ma – si badi bene – il 'diritto' delle rane a cantare si fonda esclusivamente sul fatto che esse abitano la palude, cioè un luogo ove crescono in abbondanza quelle canne che erano utilizzate per costruire strumenti musicali: cf. ROCCONI (2007, 140). Che il vanto del coro sia frutto di stoltezza, in quanto «die hohen Beziehungen, deren sich die Frösche rühmen, bestehen tatsächlich nicht», è ben messo in luce da RADERMACHER (1954², 172).

BA. Βρεκεκεκεξ κοὰξ κοάξ.

La prima impressione che questi versi inducono è quella di un inserto scatologico teso unicamente a strappare qualche facile risata. In realtà si tratta di tutt'altro che di una diversione dal tema avviato in precedenza. Come si vedrà, infatti, al di là della sua connotazione indubbiamente farsesca, la battuta di Dioniso ha una precisa funzionalità drammatica: pone le premesse perché, poco più avanti, il pubblico si renda prontamente conto di quale sia l'espedito in virtù del quale il dio riuscirà, nel corso della contesa, a smontare la *alazoneia* canora delle rane e, al tempo stesso, ridurle al silenzio.

Per comprendere a pieno la dinamica scenica occorre immaginare che al v. 239 all'avvertenza di Dioniso relativa all'assoluta urgenza di dar 'voce' al suo *προκτός*²⁶ il coro delle rane faccia seguire il proprio *βρεκεκεκεξ κοὰξ κοάξ* con una perfetta scelta di tempo volta a coprire l'atteso fragore dell'annunciata *πορδή*. Tale sincronismo non è certo casuale: intervenendo esattamente nel momento in cui le parole di Dioniso sembrano preludere a ben altro suono, il *βρεκεκεκεξ κοὰξ κοάξ* delle rane finisce inevitabilmente, nella ricezione del pubblico, per essere associato – anche se ancora a livello meramente percettivo – all'idea di un peto franto e prolungato²⁷. Questo effetto associativo prepara tutto il gioco scenico successivo: presupposto del quale, infatti, sarà proprio la similarità tra la poco urbana sonorità espressa dal fondo-schiena del dio e lo scoppiettante gracidare del coro degli anfibi. A rafforzare a livello acustico la suggestione di tale similarità doveva contribuire, per la sua parte, l'accompagnamento dell'*aulos*²⁸: le note dello strumento che al v. 239 marcavano il *coaxare* delle rane erano le stesse già udite ai vv. 208s., 220, 223, 225 e 235, ma questa volta il pubblico – complice l'orizzonte d'attesa sapientemente costruito dall'annuncio di Dioniso – doveva, seppure per un attimo, percepirle come altrettanto funzionali a simulare l'esplosione di una *πορδή*.

Al v. 239 questa suggestione è solo evocata; ma v'è un punto successivo del testo in cui il rapporto tra il *βρεκεκεκεξ κοὰξ κοάξ* delle rane e l'*ἀποπέρδεσθαι* di Dioniso è esplicitamente chiarito in termini di perfetta coincidenza di resa sonora (vv. 250-55):

ΔΙ. Βρεκεκεκεξ κοὰξ κοάξ.
 Τουτὶ παρ' ὕμῶν λαμβάνω.
 ΒΑ. Δεινὰ τάρῃα πεισόμεισθα.
 ΔΙ. Δεινότερα δ' ἔγωγ', ἐλαύνων

²⁶ Il motivo del *προκτός λαλητικός* conosce un'ampia fortuna, com'è noto, nella letteratura greco-latina: si vedano soprattutto RADERMACHER (1953) e HENDERSON (1991², 195-99). Per le parti del corpo parlanti in commedia, FRAENKEL (1922, 101 ss.).

²⁷ IORDANOGLU (1999, 65s.) propone di assegnare il *βρεκεκεκεξ κοὰξ κοάξ* del v. 239 allo stesso Dioniso (come è in tutti i MSS, tranne VSI; ma sull'attribuzione delle battute la loro attendibilità è assai dubbia: cf. *infra*, n. 45). Lo svolgimento della scena, tuttavia, è contro questa ipotesi: le rane cominciano a offendersi per l'impropria mutuazione del loro *refrain* solo dopo il v. 250.

²⁸ Una spia dell'accompagnamento aulico al canto delle rane è, nel testo, ai vv. 212s.: ξύναυλον ὕμνων βῶν / φθεγξόμεθα).

εἰ διαρραγήσομαι.

Siamo a un punto di svolta nel confronto con le poco gradite creature che popolano la palude Acherusia. Fino a questo momento il dio si è lamentato, ha protestato, ha scongiurato le rane di desistere dal loro canto (vv. 240s. ἀλλ' ὃ φιλοφδὸν γένος, / παύσασθε), ma invano, perché esse dichiarano di voler persistere con maggior lena (vv. 240ss. μᾶλλον μὲν οὔν φθεγγόμεσθ' κτλ.). Ora, però, egli assume l'iniziativa. A segnare l'epilogo del breve canto che le rane intonano ai vv. 242-49, non dissimilmente da quanto era già accaduto a conclusione dei loro interventi lirici precedenti (vv. 209-20 e 228-35), è ancora un βρεκεκεκεξ κοὰξ κοὰξ, ma questa volta esso risuona non sulla loro bocca, ma – sorprendentemente, almeno all'apparenza – a opera di Dioniso, che in tal modo sembra anticiparle²⁹. Ha inizio la vera e propria contesa³⁰.

La battuta che il dio pronuncia ai vv. 250s. è di capitale importanza per la comprensione dell'intero amebeo:

Βρεκεκεκεξ κοὰξ κοὰξ.
Τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω.

Per la maggior parte dei commentatori Dioniso espliciterebbe qui la sua intenzione di scendere in lizza con le rane sul loro stesso terreno: lo farebbe – così si suole argomentare – ripetendone il *refrain* (τουτί), fino a costringerle al silenzio. I versi che seguono, tuttavia, lasciano intravedere ben altre implicazioni di senso (253-55):

ΒΑ. Δεινὰ τᾶρα πεισόμεσθα.
ΔΙ. Δεινότερα δ' ἔγωγ', ἐλαύνων
εἰ διαρραγήσομαι.

Perché le rane reagiscono alla battuta di Dioniso con sdegno e risentimento, come se fosse stata gravemente lesa la loro dignità?³¹ Di quale offesa si dolgono? Sulla precisa natura del πάθος da esse subito i commentatori sono singolarmente reticenti o

²⁹ In alcune recenti edizioni si accoglie la proposta di ROGERS (1919²) di assegnare non solo il βρεκεκεκεξ κοὰξ κοὰξ del v. 250 ma anche quelli dei vv. 256 e 261 contestualmente sia al coro che a Dioniso: cf. SOMMERSTEIN (1996); HENDERSON (2002); WILSON (2008). Questa scelta, ovviamente, è del tutto incompatibile con il gioco comico da noi ricostruito. Sommerstein, in particolare, correda la sua traduzione di didascalie che fanno ben capire come egli interpreti la scena: dopo che le rane hanno cantato in maniera sempre più veloce e forte, Dioniso «unexpectedly joins powerfully in the refrain, but at his own, slower tempo, and simultaneously begins to row with a regular, purposeful beat» (SOMMERSTEIN 1996, 57).

³⁰ Essa comprende propriamente solo i vv. 250-67: cf. RADERMACHER (1954², 171); ZIMMERMANN (1985², 160).

³¹ Il δεινὰ τᾶρα πεισόμεσθα di v. 251 suona decisamente enfatico: cf. *Ach.* 323, *Av.* 1225, *Eccl.* 650. Alcuni editori (SOMMERSTEIN 1996, 56; WILSON 2008, 147) accolgono la variante γ' ᾶρα. Potrebbe essere risolutiva a favore di τᾶρα, ove cogliesse nel segno, l'osservazione di STANFORD (1963², 96): «D.'s δεινότερα mockingly echoes the Frog's δεινὰ τᾶρα».

tutt'al più si limitano a supporre che la loro irritazione derivi semplicemente dall'udire «den absonderlichen Klang ihres Liedes in menschlicher Zunge»³². In realtà le cose stanno diversamente, ed è proprio la 'premessa' dei vv. 239ss. a rendere perspicui i sottintesi di una così vibrata reazione: nel precedente sovrapporsi del βρεκεκεκεξ κοάξ del coro alla propria πορδή Dioniso ha scoperto inopinati elementi di affinità tra le due emissioni sonore, e ora – avendo intuito di poter contare su una formidabile 'arma di contrasto' per rintuzzare le velleità canore delle rane – ha appena 'modulato' un secondo «aposteriorischer Laut»³³, assimilandone virtuosisticamente il suono a quello prodotto dal gracidio degli anfibi, ai quali peraltro fa presente – in modo assolutamente provocatorio – di aver 'preso' (ovvero 'appreso') la produzione di quel suono da loro³⁴. In altri termini, il βρεκεκεκεξ κοάξ κοάξ del v. 250 altro non è se non la mimesi verbale del 'canto' emesso dal πρωκτός del dio³⁵: un 'canto' smaccatamente e beffardamente identico all'abborrito *refrain* delle rane³⁶.

La corretta interpretazione di questo punto rappresenta – giova ripeterlo – uno snodo essenziale nell'esegesi dell'intera scena. Non è un caso, infatti, che la maggior parte dei commentatori, non cogliendo la peculiarità del gioco comico, ometta di indicare qui l'occorrere di un nuovo ἀποπαρδεῖν da parte del dio³⁷. Ma che il βρεκεκεκεξ κοάξ κοάξ di v. 250 segnali – anzi, per così dire, renda onomatopeicamente – una nuova πορδή di Dioniso è dimostrato dagli sviluppi immediatamente successivi del confronto. Al δεινὰ τᾶρα πεισόμεσθα delle rane, infatti, il dio replica con irridente *souplesse*, adducendo a pretesto una sua personale 'causa di forza maggiore': δεινότερα δ' ἔγωγ' ἐλαύνων εἰ διαρραγήσομαι. L'opinione largamente prevalente è che egli si riferisca al rischio di collassare per lo sforzo della

³² KOCK (1881³, 77). BRUNCK (1783, 156), supponendo che sin d'ora le rane avessero colto nel brekekekex del dio l'intenzione di tacitarle, inseriva addirittura εἰ σιγήσομεν, sull'autorità del *Parisinus gr.* 2712. Bene invece BLAYDES (1889², 248): «Subaudiendum, εἰ λήψει τοῦτο παρ' ἡμῶν, i. e. si hoc nostrum bellum coax symphonicum [...] ita probrose et contumeliose isto tuo ventris crepitu admisto corrupturus et interrupturus sis».

³³ L'arguta definizione è di RADERMACHER (1953, 237), che spiritosamente la 'motiva' collegandola alla discussione di una testimonianza relativa a una poco onorevole *défaillance* di Metrocle (Diog.Laert. 6, 94): «so wollen wir es nennen mit Rücksicht auf den philosophischen Bereich, in dem wir uns bewegen».

³⁴ Cf. *schol.vet.* 251a (p. 45 Chantry) τὸ λέγειν βρεκεκεκεξ παρ' ὑμῶν ἔμαθον.

³⁵ Inevitabile citare il caso moderno di Joseph Pujol, il c.d. 'petomane', divenuto una *vedette* del *Moulin Rouge* proprio grazie alla sua capacità di controllare i muscoli dell'intestino e lo sfintere anale. Si veda anche, a testimonianza della produttività del motivo comico, la sua insospettabile presenza anche all'interno di un genere 'alto' nella figura del Barbariccia dantesco (*Inf.* XXI 139 «ed elli avea del cul fatto trombetta»), con il successivo commento del poeta nelle prime terzine del canto XXII.

³⁶ In *Nub.* 390 il rumore del peto è παπαπαππάξ. La struttura dell'onomatopoesi è assai simile a quella del βρεκεκεκεξ e tende evidentemente a mimare lo scoppietto, in progressione, della πορδή. Cf. del resto l'intero passo (*Nub.* 389-91): χῶσπερ βροντῆ τὸ ζωμίδιον παταγεῖ καὶ δεινὰ κέκραγεν, / ἀτρέμας πρῶτον, παππάξ παππάξ, κάπειτ' ἐπάγει παπαπαππάξ· / χῶταν χέζω, κομιδῆ βροντᾶ, παπαπαππάξ. La presenza di una vocale forte è, in questo caso, necessitata dalla comparazione che il testo instaura tra l'ἀποπέρδεσθαι e il fragore del tuono.

³⁷ Cf., per tutti, MACDOWELL (1972, 4): «the scene contains no clear reference to πορδαί after 238».

voga³⁸. In verità ci sarebbe da chiedersi come, nelle condizioni di spossatezza in cui lamenta di trovarsi, il dio possa proprio ora impegnare tutte le sue energie in uno *shouting match*; ma non è necessario. Se Dioniso teme di scoppiare è infatti per tutt'altro motivo, ovvero per la tensione intestinale da cui si sente afflitto, una tensione che il protrarsi dello sforzo che il remo gli impone spinge ormai al limite di guardia³⁹: hanno un bel lamentarsi le rane dell'onta subita – ben altre conseguenze soffrirebbe egli stesso se non riuscisse a liberarsi dei gas che gonfiano il suo ventre!⁴⁰

Ma come poteva il pubblico capire che il βρεκεκεκέξ κοάξ κοάξ di v. 250 era la mimesi verbale di una πορδή? È quanto obietta Mac Dowell all'interpretazione di Wills:

on the face of it, βρεκεκέξ κοάξ κοάξ is part of the words which Dionysus articulates orally. [...] how is the audience supposed to know that is a πορδή issuing from Dionysus' πρωκτός?

Wills, in realtà, riteneva essenziale che al βρεκεκεκέξ pronunciato da Dioniso si accompagnasse il suono dell'*aulos*: «the scene would not be instantly clear unless some more extensive sound effects were used»⁴¹. Credo anch'io ragionevole supporre che l'*aulos* contribuisse a rendere più chiaro, con il suo suono, il senso – ovvero la provenienza – del *coaxare* del dio⁴². Quello stesso suono aveva sin qui ripetutamente accompagnato il βρεκεκεκέξ delle rane (vv. 208s., 220, 223, 225 e 235); questa volta però, dopo che già al v. 239 gli spettatori avevano colto il suo equivoco sovrapporsi all'ἀποπαρδήσειν del dio, esso non interveniva a sottolineare il gracidio del coro, ma quella che, come opportunamente chiarivano i vv. 251 e 253-55, era una seconda πορδή emessa dallo stesso dio. Nessun fraintendimento, dunque, poteva esservi in proposito.

Ma l'evocativo suono dell'*aulos* poteva non essere l'unico 'sussidio' a disposizione degli spettatori per decodificare con immediatezza il gioco scenico. Ad aiutarli era forse anche un segnale non meno importante sul quale vorrei richiamare

³⁸ MURRAY (1912, 24) traduceva: «Would you have me row till my shoulder cracks?». Per l'uso colloquiale di διαρρήγνυσθαι = ἀποθνήσκειν cf. TAILLARDAT (1965², 57s.).

³⁹ Per il motivo comico del rapporto tra lo sforzo e la produzione di gas intestinali cf. *Ran.* 8s. τοσοῦτον ἄχθος ἐπ' ἐμαυτῷ φέρων, / εἰ μὴ καθαιρήσει τις, ἀποπαρδήσομαι (con HENDERSON 1991², 198s.: «Strain and effort produce crepitation»).

⁴⁰ Cf. Petron. 47 *ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere* (con il comm. di Schmeling *ad l.*); Nicarch. *AP XI 395, 1* πορδή ἀποκτείνει πολλοὺς ἀδιέξοδος οὔσα. Per la perfetta idoneità del verbo in questo contesto, si confronti l'uso di ῥήγνυσθαι e composti in riferimento al fragore prodotto dallo scoppio del tuono in *Ar. Nub.* 583 βροντὴ δ' ἐρράγη; *Eq.* 626 ἐλασίβροντ' ἀναρρηγνύς ἔπη; S. fr. 578 R. βροντὴ δ' ἐρράγη δι' ἀστραπῆς. Notevole, come possibile *locus parallelus*, *Teles 27, 5* Hense: οὐδ' εἰ κωπηλατοῦντα διαρρήγνυσθαι δέοι, ove tuttavia διαρρήγνυσθαι è correzione dell'editore (proprio sulla base del confronto con il passo aristofaneo) in luogo del trådito ἀπορρήγνυσθαι: se l'emendamento cogliesse nel segno, dovremmo intendere la battuta di Dioniso come una umoristica risemantizzazione in senso scatologico di un'espressione comune.

⁴¹ WILLS (1969, 315).

⁴² HENDERSON (1991², 198): «There can be no doubt that such effects were employed».

l'attenzione, un segnale racchiuso – a mio avviso con una precisa finalità ‘didascalica’ – in un particolare della battuta con cui per la prima volta Dioniso accenna alla sua insopprimibile esigenza di liberarsi dell'aria che gli opprime la pancia (vv. 236s.):

χὼ πρῶκτος ἰδίει πάλαι,
καῖτ' αὐτίκα ἐκκύψας ἐρεῖ -

Che cosa significa che il πρῶκτος sta per “fare capolino”? Il verbo ἐκκύπτω⁴³ è usato per lo sporgersi da una finestra o da una porta, e presuppone evidentemente uno spostamento dell'asse del corpo su un lato: per chi stia seduto – come è appunto il caso di Dioniso al remo – implica che si faccia peso su una delle due natiche e si sollevi l'altra, fino a scoprire almeno in parte un lato del posteriore. Un movimento – questo – che, effettuato subito dopo il colorito annuncio del v. 237, non poteva non essere interpretato come mimetico di un ἀποπέρδεσθαι. Non è irragionevole supporre – io credo – che Dioniso possa aver ripetuto, con grande enfasi, il medesimo movimento ai vv. 250, 260 e 267, contribuendo così a integrare un inequivocabile codice comunicativo a più livelli (preannuncio verbale-ἐκκύπτειν-suono dell'*aulos*) in grado di rendere immediatamente comprensibile al pubblico che i suoi βρεκεκεκὲξ κοᾶξ κοᾶξ andavano intesi come la traduzione verbale di un *crepitus ventris*.

Facendo ritorno al v. 250, possiamo ben comprendere l'irritazione delle rane: Dioniso si fa beffe del loro gracidare, dimostrando che non v'è differenza con il rumore prodotto dal suo πρῶκτος, e questo è per esse un grave motivo di umiliazione⁴⁴. Da questo punto in poi vi sarà un unico altro *brekekekex* del coro, al v. 256⁴⁵; ma Dioniso è implacabile (v. 256):

Οἰμῶζετ'· οὐ γάρ μοι μέλει.

⁴³ DEL CORNO (1985, 170) preferisce la variante ἐγκύψας = “piegandosi”: lezione che gli sembra «meglio connessa con l'idea dello sforzo, che è il *Leitmotiv* del lamento di Dioniso». Medesima opzione in MARZULLO (2008, 822). Coglie bene la connotazione comica del termine RADERMACHER (1954², 171): «der πρῶκτος wird bald gewissermassen aus dem Fenster schauen, um das Wort zu ergreifen». Immotivate le proposte di correzione in ἐκκυπῶν (IORDANOGLU 1999, 65-67) e in ἐκρήξας (WILSON 2007, 167).

⁴⁴ Per il καταπέρδεσθαι = *oppedere alicui* come espressione di disprezzo, cf. TAILLARDAT (1965², 332s.).

⁴⁵ Si può persino dubitare, forse, che questo βρεκεκεκὲξ κοᾶξ κοᾶξ spetti davvero al coro: potrebbe invece essere collegato a una nuova πορδή di Dioniso. Nell'attribuzione delle battute – non solo qui ma in molte altre scene aristofanee di interlocuzione – il referto della tradizione manoscritta è notoriamente inaffidabile. Nel nostro caso, l'errata ascrizione potrebbe essere stata determinata dall'οἰμῶζετ(ε) con cui inizia il v. 257, interpretato come una sprezzante replica a un precedente lamento degli anfibi. C'è da notare, tuttavia, che le rane altrove non usano il *refrain* se non come espressione del loro canto, e che οἰμῶζετ(ε) va certamente inteso nel significato – abituale in Aristofane – di “andate pure alla malora” (come traduce ad es., tra gli altri, Mastromarco in MASTROMARCO – TOTARO 2006, 589). Perciò οὐ γάρ μοι μέλει va riferito non a οἰμῶζετ(ε) ma a δεινὰ τᾶρα πεισόμεσθα di v. 252.

Inutilmente le rane si illudono di potere sfidare il dio, manifestando l'intenzione di non dismettere il loro canto e di prolungarlo anzi per l'intero giorno (vv. 257-59):

Ἄλλὰ μὴν κεκραξόμεσθ' ἄ γ'
 ὀπόσον ἢ φάρυξ ἄν ἡμῶν
 χανδάνη δι' ἡμέρας.

Dioniso le svillaneggia con l' 'arma' che ormai ha scoperto di avere a disposizione (vv. 260s.):

Βρεκεκεκέξ κοᾶξ κοᾶξ.
 Τούτῳ γὰρ οὐ νικήσετε.

L'ultima battuta del coro mostra ancora, nonostante tutto, una residua volontà di non arrendersi (v. 262):

Οὐδὲ μὴν ἡμᾶς σὺ πάντως.

Ma Dioniso è pronto, a questo punto, ad assestare il colpo finale. Facendo eco ai precedenti interventi delle rane, ribatte che la prospettiva di una tenzone che duri l'intero giorno non lo spaventa e che persisterà nel suo κοᾶξ finché non riuscirà a prevalere su di esse (vv. 262-67):

Οὐδὲ μὴν ὑμεῖς γ' ἐμὲ
 οὐδέποτε· κεκραξόμεσθαι γὰρ
 κᾶν με δῆ δι' ἡμέρας, ἔ-
 ως ἄν ὑμῶν ἐπικρατήσω τῷ κοᾶξ.
 Βρεκεκεκέξ κοᾶξ κοᾶξ.

Il parallelismo tra gli ultimi scambi di battute è di palmare evidenza: BA. 258s., 262 ἄλλὰ μὴν κεκραξόμεσθ' ἄ γ' ὀπόσον ἢ φάρυξ ἄν ἡμῶν / χανδάνη δι' ἡμέρας / ... οὐδὲ μὴν ἡμᾶς σὺ πάντως ~ ΔΙ. 263-65 οὐδὲ μὴν ὑμεῖς γ' ἐμὲ / οὐδέποτε· κεκραξόμεσθαι γὰρ / κᾶν με δῆ δι' ἡμέρας⁴⁶. Può essere tuttavia interessante notare 1) come l'espressione ὀπόσον ἢ φάρυξ ἄν ἡμῶν χανδάνη ricorra solo nell'intervento delle rane, mentre in quello di Dioniso il riferimento alla φάρυξ non compare⁴⁷: *pour cause* – possiamo ben dire – dal momento che non è certo la potenza o la resistenza della φάρυξ a essere in gioco nel caso del dio; 2) come la scelta del verbo, κρᾶζω,

⁴⁶ In queste «assonanze linguistiche che creano un effetto d'eco tra il canto delle rane e le risposte di Dioniso» ROCCONI (2007, 141) vede una forma di allusione a canti popolari e in particolare ai canti di voga. Direi piuttosto che esse sono un elemento caratteristico di scene di contrasto, che ritroviamo ad es. nella sticomitia tragica o nell'agone bucolico.

⁴⁷ In ogni caso Aristofane non rinuncia del tutto al parallelismo: come osserva SOMMERSTEIN (1996, 179), «the first three words are in Greek *kān me dēi*, phonetically a close echo of *khandanēi* [...] in the challenge to which Dionysus is responding».

risulti perfettamente idonea sia in relazione al gracidio delle rane sia in riferimento al πέρεσθαι del loro antagonista⁴⁸.

Le rane, ormai, non intendono prolungare uno scontro che si risolverebbe per esse solo in un ininterrotto dileggio, e tacciono. Dioniso può finalmente esultare (v. 268):

Ἔμελλον ἄρα παύσειν ποθ' ὑμᾶς τοῦ κοᾶξ.

Il compito di chiarire la dinamica scenica del passo mettendone in luce le implicazioni latenti o comunque sfuggite alla critica può dirsi esaurito. Rimarrebbe da chiedersi – e gli studiosi lo hanno già fatto, senza però riuscire neppure in questo caso a trovare una convergenza nei loro giudizi – se in questo tipo di contrasto tra Dioniso e le rane si celino eventuali finalità parodiche o comunque satiriche: una suggestione alla quale è difficile sottrarsi, in considerazione del fatto che proprio la critica letteraria e musicale, con la σύγκριστις tra le tragedie di Eschilo e quelle di Euripide, è il tema d'elezione della seconda metà della commedia. La risposta dipende in larga parte, com'è ovvio, dalla possibilità di identificare nel canto delle rane tratti di stile che mostrino significativi elementi di corrispondenza con la produzione di determinati autori o generi in voga all'epoca in cui il dramma fu composto. Se velleitario e senza fondamento è, in questa prospettiva, il tentativo di vedere adombrato nelle rane il comico Frinico⁴⁹, un qualche margine di plausibilità potrebbe avere invece l'ipotesi che Aristofane abbia inteso mettere alla berlina i modi del nuovo ditirambo⁵⁰: in tal senso sembrerebbe orientare la presenza nelle sezioni liriche che precedono l'agone di non pochi composti, alcuni dei quali d'impronta decisamente ditirambica, quali καλαμόφθογγα (v. 230), πολυκολύμβοισι (v. 245) e soprattutto πομφολυγοπαφλάσμασιν (v. 249). Tuttavia la perdita di un elemento di straordinaria importanza per la ricostruzione di un possibile contesto parodico come la musica (combinata, se il coro delle rane era visibile, con la perdita – non meno grave – anche della coreografia)⁵¹ ci obbliga, nel nostro caso specifico, a una doverosa cautela⁵².

Quello che qui, a corollario conclusivo della nostra analisi, si può semmai rilevare è che l'ipotesi che attraverso l'equiparazione del gracidio delle rane – e più in generale

⁴⁸ “Urlare” (su cui in commedia vd. BETA 2004, 62-68), in particolare «à propos de paroles humaines, qui sont alors marquées comme bavardages et jacassements, non sans nuance ironique» (PERPILLOU 1982, 245), ma anche “gracidare”, “gracchiare”, “crepitare” (di una zuppa nell'intestino, Ar. *Nub.* 389 χῶσπερ βροντῆ τὸ ζωμίδιον παταγεῖ καὶ δεινὰ κέκρωγεν), con evidente origine onomatopeica.

⁴⁹ DEMAND (1970); ma cf. già BOTHE (1828, 31): «malos poetas generatim ridet noster, tam imprimis Phrynichum atque Platonem».

⁵⁰ Cf. DEFRADAS (1969, spec. 31-34); WILLS (1969, 316s.); ZIMMERMANN (1985², 161); ANDRISANO (2010).

⁵¹ Su quest'aspetto vd. in particolare ANDRISANO (2010), che ipotizza una *performance* del coro caratterizzata appunto da mimetismi di natura ditirambica.

⁵² CAMPBELL (1984).

del loro canto (v. 227 οὐδὲν γὰρ ἐστ' ἀλλ' ἢ κοῶξ)⁵³ – allo scoppiettare di una πορδή Aristofane intendesse realizzare una parodia di natura ‘musicale’ non appare di per sé implausibile, ove si consideri che nella tradizione comico-burlesca il προκτός viene talora rappresentato non solo come λαλητικός ma anche capace di esprimersi musicalmente: cf. Ar. *Nub.* 165 σάλπιγξ ὁ προκτός ἐστὶν ἄρα τῶν ἐμπίδων; Eubul. 106, 3 K.-A. νόμον ἐκ νόμου ἔλκων; Nicarch. *AP XI* 395, 2 πορδή καὶ σφάζει τραυλὸν ἰεῖσα μέλος; probabilmente Eur. *Cycl.* 326-28 ἐντείνων τε γαστέρ' ὑπτίαν / ... πέπλον / κροῦω, Διὸς βρονταῖσιν εἰς ἔριν κτυπῶν⁵⁴.

Ancora più interessante è tuttavia il riscontro che ci viene forse da due passi – l'uno dello stesso Aristofane, l'altro di Sotade – la cui interpretazione può a mio avviso essere integrata e chiarita proprio alla luce dell'utilizzazione che del nostro motivo testimoniano le *Rane*: in essi, infatti, l'assimilazione tra musica/canto e πορδή – seppur solo allusa – si mostra precisamente finalizzata, come nel nostro amebeo, a qualificare sarcasticamente l'infimo livello di una esecuzione musicale.

Negli *Acarnesi* il Tebano che fa il suo ingresso al v. 860, dopo aver invitato il servo Ismenia a deporre il sacco di menta che ha con sé, si rivolge con tono brusco agli auleti che lo seguono facendo chiaramente capire di essere infastidito dalla melodia che essi intonano (v. 863):

τοῖς ὀστίνοις φουσεῖτε τὸν προκτὸν κυνός.

Il ‘culo del cane’ è espressione oscura. Essa ricorre in Ar. *Eccl.* 255 ἐς κυνὸς πυγὴν ὄρᾶν e in Luc. *De asin.* 56 οὐκ ἐκ κυνὸς προκτοῦ, τὸ δὴ τοῦ λόγου, ἀλλ' ἐξ ὄνου περιεργίας ... ἀνασθθείς. Gli scoli ad Aristofane (*ad Ach.* 863, p. 113 Wilson) la presentano come un κομμάτιον ἀπὸ παροιμίας ἣν τοῖς ὀφθαλμιῶσιν ἔλεγον, ἐς προκτὸν κυνὸς βλέπε: il che non ci dice molto sul suo significato, ma rende assai probabile, come sembra indicare anche la testimonianza di Luciano, l'ipotesi di una sua derivazione da una favola o comunque da un racconto popolare⁵⁵. In ogni caso, non c'è alcun dubbio sul fatto che la frase φουσεῖτε τὸν προκτὸν κυνός che il personaggio di Aristofane pronuncia, presa nel suo insieme, valga come «an insult intended to quite the pipers»⁵⁶. Certo, ci si può chiedere se davvero esistesse un'aria intitolata ὁ προκτὸς κυνός: secondo Sommerstein, l'espressione designerebbe «the tune of a vulgar song»⁵⁷;

⁵³ FORD (2011, 352) segnala i punti di contatto con Pherecr. 178 K.-A. οὐκ ἔστιν ἰχθὺς ἄλλος οὐδεὶς ἢ βοῶξ, e indica in βοῶξ, il nome di «a grunting fish» (anzi, l'unico pesce a emettere un rumore), «an important verbal inspiration for Aristophanes' *koax*».

⁵⁴ Per la correzione in ἐντείνων τε del corrotto ἐν στέγοντι di L e l'interpretazione in senso ‘musicale’ del passo vd. DIMARCO (1999).

⁵⁵ Cf., del resto, anche il riferimento alle tre volpi in Apost. VI 84 e *App. prov.* II 25 εἰς κυνὸς πυγὴν βλέπει καὶ τριῶν ἀλωπέκων· ἐπὶ τῶν ὀφθαλμιῶντων καὶ αἰσχρῶν.

⁵⁶ OLSON (2002, 288).

⁵⁷ SOMMERSTEIN (1996, 200).

secondo Olson, invece, si tratterebbe di «a parody of a well known first line or title»⁵⁸. Come che sia, non escluderei che al conio di un siffatto titolo abbia cooperato, forse in maniera addirittura preminente, l'intenzione di irridere a un certo tipo di μέλος auletico, verosimilmente caratterizzato da note assai stridule, suggerendone l'equiparazione a un ἀποπέρδεσθαι – con quest'ultimo che, nel nostro caso specifico, con l'arguto ricorso a un'espressione popolare già di per sé carica di una connotazione burlesca, ci verrebbe addirittura presentato come l'ἀποπέρδεσθαι di un cane.

A un meccanismo associativo μέλος auletico-πορδή, ma di tipo diverso, si può forse pensare anche per un discusso frammento di Sotade (2 Powell):

Ὅ δ' ἀποστεγάσας τὸ τρῆμα τῆς ὀπισθε λαύρης
διὰ δενδροφόρου φάραγγος ἐξέωσε βροντὴν
ἠλέματον, ὀκίην ἀροτῆρ γέρον χαλᾶ βοῦς.

Ateneo (XIV 621b), che ci tramanda il frammento, lo introduce nel modo che segue: Θεοδώρου τοῦ ἀλητοῦ Φιλῖνος ἦν πατήρ, εἰς ὃν ταῦτ' ἔγραψεν [*scil. Σωτάδης*]. Essendo sembrato strano che i versi di Sotade fossero diretti contro l'oscuro Filino piuttosto che contro il più famoso Teodoro, molti studiosi hanno pensato a un fraintendimento di Ateneo. In particolare, Magnelli ha formulato l'ipotesi che a essere presa di mira fosse la εὐρυπροκτία dell'auleta e che, dunque, l'attacco di Sotade si riferisse al profilo morale del personaggio⁵⁹. Di contro, appellandosi al dettato del testimone, Heather White ha interpretato i versi in questione come diretti effettivamente contro Filino, che verrebbe qui deriso – nella lettura che ella dà del frammento – per un banale episodio di incontinenza senile: «Philinus tried to defecated but [...] he merely managed to emit a vain πορδή»⁶⁰. Un'interpretazione che, tuttavia, non soddisfa, dovendosi motivatamente presumere – l'obiezione è espressa con icastica efficacia dallo stesso Magnelli nella sua replica – che «quella di Sotade fosse qualcosa di più che una pura e semplice poesia delle scorregge e degli escrementi»⁶¹.

Proprio ricollegandomi a quest'ultima osservazione, vorrei qui avanzare – anche in questo caso recuperando e sviluppando suggestioni altrui – una ipotesi di lettura in grado di corrispondere all'esigenza di individuare nei versi di Sotade un obiettivo polemico di più consistente rilievo, pur senza mettere in discussione la testimonianza di Ateneo.

In un lavoro di alcuni anni fa Alberta Lorenzoni si chiedeva «se possa esservi, nella βροντὴ ἠλέματος emessa dal personaggio in questione, un qualche riferimento alle forse stentate e non gradevoli 'arie' di flauto prodotte dall'artista, forse ormai

⁵⁸ OLSON (2002, 288).

⁵⁹ MAGNELLI (1999).

⁶⁰ WHITE (2004).

⁶¹ MAGNELLI (2008, 303).

vecchio»⁶². In realtà un'ipotesi simile era stata formulata ancor prima da Severin Koster: «Die Öffnung der Flötenlöcher, die berufsmässige Tätigkeit des Theodorus, wird in respektloser Analogie und grösster metaphorischer Anschaulichkeit und Eindeutigkeit auf seine Körperöffnung übertragen. [...] Was sich hier bei Sotades an rücksichtsloser Aischrologie zeigt, ist eine Schmähung, die der Art eines Archilochos, Hipponax, Aristophanes und des Nachfahren Catull würdig ist»⁶³. E, in effetti, proprio la ricercata espressione ἀποστεγάσας τὸ τρῆμα τῆς ὀπισθε λαύρης del v. 1 lascia chiaramente intuire che il poeta ha voluto collegare l'azione qui descritta all'attività di un auleta che mette mano al suo strumento. Questo tuttavia non implica, come invece Koster e la Lorenzoni credono, che il soggetto di tale azione sia necessariamente lo stesso Teodoro. Potrebbe trattarsi, appunto, proprio di Filino. Dal momento che nulla impedisce di supporre che Teodoro avesse appreso la sua arte dal padre⁶⁴, Sotade potrebbe aver inteso suggerire un'ironica analogia tra la flatulenza emessa dallo sfintere ormai lasso dell'anziano auleta e la scadente qualità delle sue esecuzioni musicali. Oppure il 'tuono' del vecchio genitore poteva intervenire (più o meno volontariamente) a commento di un'esecuzione – o anche di un semplice vanto – del figlio⁶⁵: in questo caso la suggestione analogica riguarderebbe ovviamente l'arte di Teodoro, e in più l'ἀποπαρδεῖν avrebbe la funzione che, com'è noto, spesso ha nella poesia scoptica, quella di 'sgonfiare' l'onkos di chi troppo presume di sé.

In conclusione, pur se ci sfuggono particolari importanti del contesto in cui si collocavano questi versi, quel che mi sembra molto probabile è che il frammento di Sotade ci offra un'ulteriore testimonianza della fortuna del nesso comico-satirico 'cattiva μουσική = πορδή': che è appunto, come abbiamo visto, il nesso che sottende e alimenta il *Witz* della scena delle *Rane* da noi analizzata.

⁶² LORENZONI (2001, 221 n. 48).

⁶³ KOSTER (1980, 93).

⁶⁴ L'ipotesi è già di Citelli in CANFORA (2001, 1602): «pure Filino avrebbe potuto essere un auleta».

⁶⁵ Che lo σκῶμμα di Sotade fosse parte di un contesto più ampio a me pare pressoché certo. La presenza del δέ (di per sé non cogente) ma soprattutto l'ὄ, che altrimenti resterebbe anonimo, rendono forse eccessiva la prudenza espressa da MAGNELLI (1999, 99) circa il nostro testo: «se carne autonomo o parte di un carne, non è dato sapere».

referimenti bibliografici

ALLISON 1983

R.H. Allison, *Amphibian Ambiguities: Aristophanes and His Frogs*, «G&R» II s. XXX 8-20.

ANDRISANO 2010

A.M. Andrisano, *Il coro delle rane (Aristoph. Ran. 209-268): non solo musica!*, in G. Petrone – M.M. Bianco (a cura di), *Comicum Choragium: effetti di scena nella commedia antica*, Palermo, 9-31 (= *Le Chœur des Grenouilles (Aristoph. Ran. 209-68): Musique et pas seulement!*, «AOFL» VIII/2, 2013, 87-104, con integrazioni e rielaborazioni).

BETA 2004

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

BLAYDES 1889²

F.H.M. Blaydes, *Aristophanis Comoediae, VIII, Ranae*, Halis Saxonum.

BOTHE 1828

F.H. Bothe, *Aristophanis Ranae*, Lipsiae.

BRUNCK 1783

R.F.P. Brunck, *Aristophanis comoediae, I*, Argentorati.

CAMPBELL 1984

D.A. Campbell, *The Frogs in the Frogs*, «JHS» CIV 163-65.

CANFORA 2001

L. Canfora (dir.), *Ateneo. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, prima traduzione italiana commentata su progetto di L. Canfora, trad. e commenti a cura di R. Cherubina, L. Citelli et alii, Roma.

COSIJN 1865

P.J. Cosijn, *Commentatio literaria continens Annotatiunculas ad Aristophanis Ranas*, Traiecti ad Rhenum.

COULON 1928

V. Coulon (éd.), *Aristophane. Comédies, IV: Les Thesmophories Les Grenouilles*, trad. par H. van Daele, Paris.

DEFRADAS 1969

J. Defradas, *Le chant des grenouilles: Aristophane critique musical*, «REA» LXXI 23-37.

DEL CORNO 1985

D. Del Corno, *Aristofane. Le Rane*, Milano.

DEMAND 1970

N. Demand, *The Identity of the Frogs*, «CPh» LXV 83-87.

DI MARCO 1999

M. Di Marco, *Un singolare agone musicale (Eur. Cycl. 323-328)*, «Sem Rom» II 29-38 (= *Satyriká. Studi sul dramma satiresco*, Lecce-Brescia 2013, 253-63, con integrazioni).

DINDORF 1837

W. Dindorf, *Aristophanis Comoediae, III: Annotationes*, Oxonii.

DOVER 1993

K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford.

FORD 2011

A.L. Ford, *Dionysos' Many Names in Aristophanes' Frogs*, in R. Schleier (ed.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin-Boston.

FRAENKEL 1922

E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin (ed. it. *Elementi plautini in Plauto*, Roma 1960, con integrazioni).

FRITZSCHE 1845

F.V. Fritzsche, *Aristophanis Ranae*, Turici.

HENDERSON 1991²

J. Henderson, *The Maculate Muse*, New York-Oxford.

HENDERSON 2002

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

IORDANOGLU 1999

D. Iordanoglou, *Dionysus' thunder – a note on Aristophanes' Frogs vv. 238-239*, «Eranos» XCVII 62-67.

KOCK 1881³

T. Kock, *Ausgewählte Komödien des Aristophanes, III, Die Frösche*, Berlin.

KOSTER 1980

S. Koster, *Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur*, Meisenheim am Glan.

LADA-RICHARDS 1999

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

VAN LEEUWEN 1896²

J. van Leeuwen, *Aristophanis Ranae*, Leiden.

LORENZONI 2001

A. Lorenzoni, *Eust.* 1068,60-1069,23 (*su un comico e qualche alessandrino*), «Eikasmós» XII 205-27.

MACDOWELL 1972

D.M. MacDowell, *The Frogs' Chorus*, «CR» n.s. XXII 3-5.

MAGNELLI 1999

E. Magnelli, *Un'ipotesi su Sotade, fr. 2 Powell*, «SemRom» II 99-105.

MAGNELLI 2008

E. Magnelli, *Note a frammenti di Sotade*, «SemRom» XI 299-313.

MARSHALL 1996

C.W. Marshall, *Amphibian Ambiguities answered*, «EMC» XL 251-65.

MARZULLO 2008

B. Marzullo, *Aristofane. Le commedie*, traduzione scenica, testo greco integralmente rinnovato, appendice critica, Roma.

MASTROMARCO – TOTARO 2006

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

MURRAY 1912

G. Murray, *The Frogs of Aristophanes*, translated into English rhyming verse, London.

OLSON 2002

S.D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford.

PADUANO 1996

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

PALEY 1877

F.A. Paley, *Aristophanis Ranae. The 'Frogs' of Aristophanes*, Cambridge-London.

PARKER 1997

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

PERPILLOU 1982

J.-L. Perpillou, *Verbes de sonorité à vocalisme expressif en grec ancien*, «REG» XCV 233-74.

RADERMACHER 1953

L. Radermacher, *RE* XXII 1 235-240, s.v. πορδή.

RADERMACHER 1954²

L. Radermacher, *Aristophanes' Frösche*, zweite Auflage besorgt von W. Kraus, Wien.

REVERMANN 2006

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

ROCCONI 2007

E. Rocconi, *Il canto delle rane in Aristofane*, *Rane 209-267*, «QUCC» n.s. LXXXV 137-42.

ROGERS 1919²

B. B. Rogers, *The Frogs of Aristophanes*, London.

SCHARFLENBERGER 2008

E. Scharflenberger, *Aristophanic Imaginings: Reflections on Martin Revermann's Comic Business*, «IJCT» XV 428-39.

SOMMERSTEIN 1996

A.H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, IX, *Frogs*, Warminster.

STANFORD 1963²

W. B. Stanford, *Aristophanes. The Frogs*, London.

STRAUSS CLAY 2002

J. Strauss Clay, *Rowing for Athens*, in J.F. Miller – C. Damon – K.S. Myer, *Vertis in usum. Studies in Honor of E. Courtney*, München-Lepzig, 271-76.

TAILLARDAT 1965²

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

TAMMARO 1986-1987

V. Tammaro, *Note alle Rane di Aristofane*, «MCR» XXI-XXII 177-84.

THIERSCH 1830

B. Thiersch, *Aristophanis comoediae*. Tomus VI continens p. I *Ranas* et p. II *Ecclesiazusas*, Lipsiae-Londini.

WELCKER 1812

F. G. Welcker, *Des Aristophanes Frösche*, Giessen.

WHITE 2004

H. White, *Sotades and the Flute-Player*, «Habis» XXXV 101-103.

VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1921

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verkunst*, Berlin.

WILLS 1969

G. Wills, *Why are the Frogs in the Frogs?*, «Hermes» XCVII 306-17.

WILSON 1974

A.M. Wilson, *A Eupolidean Precedent for the rowing Scene in Aristophanes' Frogs?*, «CQ» XXIV 250-52.

WILSON 1976

A.M. Wilson, *Addendum to 'A Eupolidean Precedent for the rowing Scene in Aristophanes' Frogs?'*, «CQ» XXVI 318.

WILSON 2007

N.G. Wilson, *Aristophanea – Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford.

WILSON 2008

N.G. Wilson, *Aristophanes. Fabulae*, I-II, Oxford.

ZIELINSKI 1936

T. Zielinski, *Brekekekex*, «Eos» XXXVII 105-108.

ZIMMERMANN 1985²

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, I, *Parodos und Amoibaion*, Königstein/Ts.

ZIMMERMANN 1987

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, III. *Metrische Analysen*, Frankfurt.

ZIMMERMANN 2014

B. Zimmermann, *Griechische Komödie: 1,3: Aristophanes: Arbeiten zur Interpretation der Komödien (Inszenierung und Aufführung)*, «AAHG» LXVI 1-26.