

**Nicola Comentale**

*Osservazioni sull'umorismo in Aristofane a partire da due recenti studi: tipologie di collocamento dell'ἄπροσδόκητον nell'enunciato e rapporto tra immagini umoristiche ricorrenti e struttura della commedia\**

**Abstract**

This paper is divided into two parts. The first one is focused on the position of the ἄπροσδόκητον in the Aristophanic speech. A *corpus* of 106 ἄπροσδόκητα, taken from the study by Adele Filippo, is analysed: three typologies are defined (final *pointe*, ἄπροσδόκητον in the middle of expected terms and ἄπροσδόκητον which precedes the expected terms) and some possible reasons are given to explain the distribution of and the differences between these typologies. In the second part, the humoristic employ of the image of wine in *Acharnians* is investigated, taking into account the relationship between humour and plot in Aristophanic comedy (an issue recently raised in the monograph by Ian Ruffell, *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy*, Oxford 2011).

Questo testo è diviso in due parti. La prima è dedicata al collocamento dell'ἄπροσδόκητον nell'enunciato di Aristofane. Viene analizzato un *corpus* di 106 ἄπροσδόκητα, tratto dal precedente studio di Adele Filippo: sono definite tre tipologie (*pointe*, ἄπροσδόκητον al centro di termini attesi e ἄπροσδόκητον che precede i termini attesi) e sono fornite alcune possibili ragioni per spiegare la distribuzione e le differenze tra queste tipologie. Nella seconda parte, è analizzato l'impiego umoristico dell'immagine del vino negli *Acarnesi*, alla luce del rapporto tra umorismo e trama in Aristofane (recentemente discusso nello studio di Ian Ruffell, *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy*, Oxford 2011).

1.

Il presente testo offre alcune riflessioni in relazione a due aspetti dei procedimenti umoristici nelle commedie di Aristofane. Nella prima parte, si propone una nuova modalità di classificazione di 106 ἄπροσδόκητα, scelti dal *corpus* stabilito da Adele Filippo (2001-2002): la classificazione è fondata sull'ordine delle parole negli enunciati che presentano una battuta a sorpresa e la mia analisi è intesa come contributo allo studio del collocamento della battuta nel discorso. Nella seconda parte, si analizza il rapporto tra umorismo e trama della commedia. L'intento è quello di stabilire che tipo di relazione eventualmente esista tra l'umorismo delle battute e la progressione della trama in Aristofane: la questione è stata recentemente discussa nella monografia di Ian

---

\* Questo testo è stato originariamente concepito per una presentazione nel corso dei seminari dottorali Parigi-Pisa del 12-13 dicembre 2013, che si sono svolti presso il Dipartimento di Filologia Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa. Ringrazio chi è intervenuto in quell'occasione e gli anonimi *referees* della rivista per utili osservazioni al testo.

Ruffell, *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy*, Oxford 2011. Alla luce di questo saggio, vengono indagati i procedimenti umoristici legati all'immagine del vino e della vite negli *Acarnesi*<sup>1</sup>.

2.

I riferimenti all'ἀπροσδόκητον<sup>2</sup> costellano le annotazioni antiche e moderne<sup>3</sup> del testo di Aristofane, ma una classificazione tipologica resta complessa da stabilire.

Un tentativo recente si legge nel contributo di Adele Filippo (2001-2002) che circoscrive un *corpus* di più di 250 ἀπροσδόκητα e lo suddivide sotto le categorie di ἀπροσδόκητον di 'esclusione', 'connessione', 'ribaltamento', 'triviale', 'colloquiale',

<sup>1</sup> Il testo di Aristofane utilizzato è quello stabilito da WILSON (2007a); per le traduzioni in italiano si è tenuto principalmente conto – con alcune modifiche – di quelle di MASTROMARCO (1983) per Ar. *Ach.*, *Eq.*, *Nub.*, *Vesp.*, *Pax* e MASTROMARCO – TOTARO (2006) per Ar. *Av.*, *Lys.*, *Thesm.*, *Ran.* Nella prima parte dell'articolo, il termine o i termini in ἀπροσδόκητον sono messi in evidenza nel testo greco col grassetto; nella traduzione italiana la distinzione tra parte seria e parte scherzosa è spesso restituita con i punti di sospensione secondo una prassi diffusa. Nella seconda parte dell'articolo, ho riportato sempre la *persona loquens* per rendere subito chiara la situazione scenica.

<sup>2</sup> Con l'espressione ἀπροσδόκητον s'intende l'insieme delle strategie umoristiche, che si distinguono per il carattere di ricerca dell'effetto a sorpresa e di sostituzione lessicale rispetto a uno o più termini attesi: in quest'accezione sarà impiegato nel corso delle analisi che seguono. In Arist. *Rh.* III 1412 a19-b3 non sono nominati espressamente gli ἀπροσδόκητα verbali, ma sono menzionate le battute (τὰ ἀστεῖα) per metafora e inganno (Arist. *Rh.* III 1412a 19-20 ἔστιν δὲ καὶ τὰ ἀστεῖα τὰ πλεῖστα διὰ μεταφορᾶς καὶ ἐκ τοῦ προσεξαπατᾶν, «le battute sono per lo più attraverso metafora e a partire da un inganno ulteriore»). La riflessione è concentrata sul carattere d'inganno dell'espressione attesa (Arist. *Rh.* III 1412a 26-27 γίνεταί δὲ ὅταν παρὰδοξον ᾖ, «avviene quando [*scil.* il detto] è inaspettato») e di tradimento della predisposizione mentale da parte di chi ascolta (Arist. *Rh.* III 1412a 30-32 οὐ γὰρ ὡσπερ ὁ ἀκούων ὑπέλαβεν· «ἔστειχε δ' ἔχων ὑπὸ ποσὶ χίμεθλα· ὁ δ' ᾤετο πέδιλα ἐρεῖν, «non appunto come l'ascoltatore supponeva: “procedeva con sotto i piedi... i geloni”: l'ascoltatore credeva che avrebbe detto calzari»). I due caratteri di effetto a sorpresa (παρὰδοξον) e sostituzione lessicale (ὁ δ' ᾤετο πέδιλα ἐρεῖν) possono essere indicati come elementi distintivi dell'ἀπροσδόκητον.

<sup>3</sup> Il termine παρὰ προσδοκίαν in riferimento ad Aristofane è inizialmente attestato in Demetr. *Eloc.* 152 ἔστι δὲ τις καὶ ἡ παρὰ προσδοκίαν χάρις, ὡς ἡ τοῦ Κύκλωπος, ὅτι “ὑστατον ἔδομαι Οὔτιν”. οὐ γὰρ προσεδόκα τοιοῦτο ξένιον οὔτε Ὀδυσσεὺς οὔτε ὁ ἀναγινώσκων. καὶ ὁ Ἀριστοφάνης ἐπὶ τοῦ Σωκράτους· “κηρὸν διατήξας”, φησίν, “εἶτα διαβήτην λαβών, ἐκ τῆς παλαιστρας θοιμάτιον ὑφείλετο”, «c'è anche una grazia inaspettata, come quella del Ciclope, che “per ultimo mangerò Nessuno” [Hom. *Od.* IX 369]. Infatti, non si aspettava questo dono né Odisseo né il lettore. E Aristofane fa dire di Socrate “ha sciolto la cera” [Ar. *Nub.* 149] “poi l'ha puntato a compasso / e ha sottratto il mantellino dalla palestra [Ar. *Nub.* 178s.]”. Demetrio ha collegato il contenuto di Ar. *Nub.* 149 con Ar. *Nub.* 178s. perché solitamente gli antichi tracciavano disegni geometrici sulla cera, cf. DOVER (1968, *ad Ar. Nub.* 177). Il gioco umoristico di Ar. *Nub.* 179 non è stato ancora ben chiarito e ci sono diverse ipotesi esegetiche a proposito, cf. GUIDORIZZI (1996, *ad Ar. Nub.* 179). L'espressione παρὰ προσδοκίαν ricorre anche negli anonimi trattati bizantini sulla commedia, come il *Tractatus Coislinianus* (Anon. *de comoed.* XV 22-25 Koster) e negli scolii ad Aristofane, spesso utilizzata come equivalente dell'espressione παρ' ὑπόνοιαν o di altre locuzioni come δέον γὰρ εἰπεῖν, παίζει, χάριν γέλωτος. Per una recente rassegna della bibliografia sulla teoria antica e moderna dell'ἀπροσδόκητον, cf. NAPOLITANO (2007, 47 n. 10).

'linguistico', 'autoreferenziale'. Il *corpus* è determinato sulla base della menzione del termine ἀπροσδόκητον negli scolî o nella bibliografia secondaria relativa al testo di Aristofane. Ad esempio, Filippo (2001-2002, 71) considera come ἀπροσδόκητα Ar. *Vesp.* 418 ὃ πόλις καὶ Θεώρου θεοισεχθρία «o città e... Teoro agli dèi invisio», in base alle osservazioni di van Leeuwen (1893, *ad l.*) e Sommerstein (1983, *ad l.*) che intravedono in Θεώρου θεοισεχθρία un ἀπροσδόκητον per l'atteso θεοί. Allo stesso modo, Ar. *Pl.* 972 ἀλλ' οὐ λαχοῦσ' ἔπινες ἐν τῷ γρόμματι; «ma non sorteggiata tra quelle della tua lettera bevevi?» è classificato come ἀπροσδόκητον per la sostituzione dell'atteso ἐδίκαζες con ἔπινες, come è rilevato in *schol.* (RVEONBarbLutRsAld) ad Ar. *Pl.* 972<sup>4</sup>. Le categorie individuate da Adele Filippo prevedono ulteriori suddivisioni al loro interno: si passa da un criterio di ordine tematico (ad es. 'esclusione', 'autoreferenziale') a un criterio di ordine stilistico e terminologico ('colloquiale', 'triviale') oppure di ordine funzionale ('linguistico', 'ribaltamento'). Nelle intenzioni dell'autrice l'obiettivo dell'elenco per tipologie non è, d'altra parte, quello di proporre una tassonomia definitiva, ma di utilizzare queste tipologie per l'organizzazione provvisoria in un *corpus* vasto di ἀπροσδόκητα (Filippo 2001-2002, 141s.).

A partire da un campione di 106 esempi, selezionati dalla raccolta di Adele Filippo (2001-2002), è possibile provare a stabilire una tassonomia in grado di valorizzare la dimensione performativa dei testi, il fonostile di recitazione<sup>5</sup> della battuta così come l'ordine delle parole del testo recitato. In particolare, l'analisi dell'ordine delle parole nell'enunciato sarà il criterio utilizzato per l'analisi dei meccanismi di presentazione

<sup>4</sup> Non tutte le annotazioni antiche e moderne sull'analisi delle battute a sorpresa sono sempre convincenti: ad es. Ar. *Ach.* 296 μηδαμῶς, πρὶν ἂν γ' ἀκούσῃτ'· ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθοί. L'enunciato non sembra contenere nessuna battuta a sorpresa (*pace* STARKIE 1909, LXVIII e *ad l.*). Ho pertanto omesso di considerare nelle analisi successive gli ἀπροσδόκητα, campionati da FILIPPO (2001-2002), che mi sono sembrati dubbi (o inesistenti).

<sup>5</sup> Molte tecniche di recitazione sono connesse alla pronuncia della battuta umoristica: le ripetizioni del termine a sorpresa, volte a far emergere il doppio senso (Ar. *Lys.* 23s. τί τὸ προᾶγμα; πηλίκον τι; :: μέγα. :: μῶν καὶ παχύ; / νῆ τὸν Δία καὶ παχύ. :: κᾶτα πῶς οὐχ ἴκομεν;), le esitazioni nella pronuncia di battuta (Ar. *Thesm.* 621s. τὸν δεῖνα; ποῖον; :: ἔσθ' ὁ δεῖν', ὅς καὶ ποτε / τὸν δεῖνα, τὸν τοῦ δεῖνα- :: ληρεῖν μοι δοκεῖς), le invocazioni (Ar. *Vesp.* 418 ὃ πόλις καὶ Θεώρου θεοισεχθρία), l'imitazione della voce altrui, *mimicry* (ad es. nel caso della pronuncia blesa di Alcibiade in Ar. *Vesp.* 44s. εἶτ' Ἀλκιβιάδης εἶπε πρὸς με τραυλίσας, / "ὄλᾳς; Θεῶλος τὴν κεφαλὴν κόλακος ἔχει") e la gestione del tempo di pronuncia del termine a sorpresa. In quest'ultima categoria si possono distinguere almeno una recitazione accelerata e una recitazione rallentata. Per la recitazione accelerata si consideri la progressione di velocità nella recitazione di Ar. *Eq.* 21-26 λέγε δὴ "μο-λω-μεν" ξυνεχῆς ὡδὶ ξυλλαβῶν. / καὶ δὴ λέγω "μο-λω-μεν". :: ἐξόπισθε νῦν / "αὐ-το" φάθι τοῦ "μο-λω-μεν". :: "αὐ-το". :: πάνυ καλῶς. / ὥσπερ δεφόμενος νῦν ἀτρέμα πρῶτον λέγε / τὸ "μο-λω-μεν", εἶτα δ' "αὐ-το", κᾶτ' ἐπάγων πυκνόν. / μο-λω-μεν αὐ-το μο-λω-μεν αὐτομολῶμεν. Il fenomeno opposto è il rallentamento nella recitazione, detto anche *spelling*: ad es. Ar. *Vesp.* 1169 ὡδὶ προβὰς τρυφερόν τι διασαλακῶνισον, con la possibile pronuncia rallentata di -λακῶνισον per riferirsi allo stile spartano adottato dalle classi aristocratiche, per cui cf. Ar. *Vesp.* 1158 τασδὶ δ' ἀνύσας ὑποδοῦ σὺ τὰς Λακωνιάς, e vd. la spiegazione del passo fornita da Catenacci in FABBRO (2012, *ad Ar. Vesp.* 1168s.). Altri esempi e ulteriori riflessioni sul tema sono discussi da DEL CORNO (1987, 229-37) a proposito della recitazione delle *Rane*.

della battuta: ho utilizzato come criterio distintivo la punteggiatura del testo (come si legge in Wilson 2007a) per individuare pause forti (punto, punto in alto) e pause brevi (virgola) negli enunciati. Probabilmente la metodologia di classificazione può essere raffinata, ma è stata sempre utile nell'analisi del campione selezionato.

Tra i 106 esempi scelti dallo studio di Filippo (2001-2002), 69 ἀπροσδόκητα (65%) sono collocati alla fine di una successione di termini attesi<sup>6</sup>. Il modulo stilistico è riconducibile a quello della *pointe*, così importante nella poesia epigrammatica (si pensi, ad esempio, a Marziale)<sup>7</sup>: Ar. *Ach.* 1168-73 ὁ δὲ λίθον λαβεῖν / βουλόμενος ἐν σκότῳ λάβοι / τῇ χειρὶ πέλεθρον ἀρτίως κεχεσμένον· / ἐπάξιεν δ' ἔχων / τὸν μάρομαρον, κᾶπειθ' ἄμαρ- / τὸν βάλει **Κρατῖνον** («lui [*scil.* Antimaco], una pietra volendo / afferrare, al buio possa prendere / in mano uno stronzo cacato di fresco: e gli [*scil.* a Oreste] possa scagliare contro / quel lucente proiettile / e poi possa sbagliare / e colpire... Cratino»). Il riferimento finale e apparentemente gratuito a un κωμωδούμενος avulso dal contesto (in questo caso si tratta di Cratino nell'ambito del canto su Antimaco) si configura come un motivo ricorrente dell'invettiva corale, per cui cf. anche l'ἀπροσδόκητον con Cherefonte in Ar. *Av.* 1564. Un altro esempio è offerto da Ar. *Eq.* 166s. βουλήν πατήσεις καὶ στρατηγούς κλαστάσεις, / δήσεις, φυλάξεις, ἐν πρυτανείῳ **λαικάσει** («calpesterai il consiglio e farai a pezzi gli strateghi, / legherai, sorvegliherai, nel pritaneo... te lo prenderai in bocca»). L'ἀπροσδόκητον con **λαικάσει** sostituisce l'atteso σιτήσῃ «ti nutrirai». Un terzo caso è dato da Ar. *Pax* 706-708 ἴθι νυν ἐπὶ τούτοις τὴν Ὀπόραν λάμβανε / γυναιῖκα σαυτῶ τήνδε· κᾶτ' ἐν τοῖς ἀγροῖς / ταύτη ξυνοικῶν ἐκποιοῦ σαυτῶ **βότρους** («se le cose stanno così, prendi Opora / in moglie: e in campagna / con lei vivi e metti al mondo tanti... grappoli»). La *pointe* con βότρους sostituisce l'atteso τέκνα «figli».

La *pointe* può essere anche evidenziata e isolata dal resto del dettato tramite cesura: Ar. *Lys.* 194-97 ἐγὼ σοι νῆ Δί', ἦν βούλη, φράσω. / θεῖσαι μέλαιναν κύλικα μεγάλην ὑπτίαν, / μηλοσφαγοῦσαι Θάσιον οἴνου σταμνίον / ὁμόσωμεν εἰς τὴν

<sup>6</sup> Ho considerato come ἀπροσδόκητα con *pointe* finale le due seguenti tipologie: (1) tutti quei casi in cui i termini a sorpresa sono collocati immediatamente prima di una pausa forte (punto, punto in alto), cf. Ar. *Ach.* 88s. καὶ ναὶ μὰ Δί' ὄρνιν τριπλάσιον Κλεωνύμου / παρέθηκεν ἡμῖν ὄνομα δ' ἦν αὐτῷ **φένναξ** («e, quant'è vero Zeus, un uccello grande tre volte Cleonimo / ci fece servire: si chiamava... Imbroglione»), con gioco di parole tra φοῖνιξ «fenice» e φένναξ «imbroglione». (2) Tutti quei casi in cui i termini a sorpresa sono collocati immediatamente prima di una pausa debole (virgola), ma costituiscono in maniera inequivocabile la *pointe* di termini precedenti, cf. Ar. *Eq.* 763-66 τῇ μὲν δεσποίνῃ Ἀθηναίᾳ, τῇ τῆς πόλεως μεδεούσῃ, / εὐχομαι, εἰ μὲν περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων γεγέννημαι / βέλτιστος ἀνὴρ μετὰ Λυσικλέα καὶ **Κύνναν καὶ Σαλαβακχῶ**, / ὥσπερ νυνὶ μηδὲν δρόσας δειπνεῖν ἐν τῷ πρυτανείῳ («Signora Atena, padrona della città, ti prego: se nei confronti della città sono stato / il migliore dopo Lisicle, Cinna e Salabacco, / possa io pranzare nel pritaneo senza fare niente»). Anche se Κύνναν καὶ Σαλαβακχῶ non precedono una pausa forte, ho scelto di considerare questi due termini come la *pointe* incongruente dell'elenco che comincia con Λυσικλέα. Un altro esempio che è collocabile in questa tipologia è dato da Ar. *Vesp.* 418 ὦ πόλις καὶ **Θεώρου θεοισεχθρία** (vd. *supra* p. 56).

<sup>7</sup> Cf., a questo proposito, le riflessioni di NAPOLITANO (2007, 47s.).

κύλικα μὴ ἴπιχεῖν ὕδωρ («se vuoi te lo dirò per Zeus. / Poniamo una grande coppa nera, supina / e, dopo aver sacrificato un orcio di vino di Taso, giuriamo rivolti alla coppa... di non versare acqua»). In questo caso, l'imprevisto giuramento μὴ ἴπιχεῖν ὕδωρ sostituisce un'espressione attesa quale ad esempio μὴ λύειν τὴν εἰρήνην (*schol.* (RΓBar) *ad Ar. Lys.* 197) ed è giustificabile solo per il noto etilismo delle donne in commedia. Il caso proposto mostra il collocamento della battuta a sorpresa prima della fine del verso e dopo la cesura (Aloni 1995, 93): la pausa sintattica e metrica impone altresì una pausa nella recitazione, atta contestualmente alla ricezione del pubblico. La sospensione del dettato della frase e l'inserzione della battuta come *pointe* finale avviene anche per mezzo della pausa di fine verso, come in *Ar. Ran.* 123s. ἄλλ' ἔστιν ἀτραπὸς ζύντομος τετραμμένη, / ἢ διὰ θουείας («e allora c'è una scorciatoia ben battuta, / quella del mortaio»). La menzione del mortaio alla fine della frase allude al ricorso alla cicuta per il suicidio e gioca sull'anfibologia di τετραμμένη nel senso di «battuta», in riferimento a un sentiero (ἀτραπός), o «pestata» in riferimento alle radici di cicuta per mezzo del mortaio (θουεία), citato al verso successivo. In quest'ultimo tipo di soluzione è sfruttata la pausa interlineare per mantenere la divisione tra la parte seria che precede fine di verso e la parte inattesa a inizio del verso successivo.

In un discreto numero di casi (29 casi su 106 esempi, 27%) è osservabile il collocamento dell'ἀπροσδόκητον all'interno di una successione di termini attesi o previsti dal contesto<sup>8</sup>. Se la *pointe* rappresenta una successione del tipo A+B, in questo caso si osserva un ordine delle parole del tipo A+B+A. Un esempio è dato da *Ar. Nub.* 37 δάκνει μέ τις δῆμαρχος ἐκ τῶν στρωμάτων («mi morde un... demarco tra le coperte»<sup>9</sup>). La battuta δῆμαρχος è inserita tra i termini δάκνει e ἐκ τῶν στρωμάτων: il

<sup>8</sup> Ho circoscritto questa categoria di ἀπροσδόκητα 'a incastro' a tutti i termini a sorpresa che non sono preceduti e seguiti da una pausa forte (punto, punto in alto): questa definizione si applica a termini inseriti all'interno di una frase (*Ar. Nub.* 1260s. τίς οὐτοσί ποτ' ἔσθ' ὁ θρηῶν; οὐ τι που / τῶν Καρκίνου τις δαιμόνων ἐφθέγξατο; «Chi va là? Chi si lamenta? Non è mica / la voce di uno degli... dèi di Carcino?»), *Pl.* 972 ἄλλ' οὐ λαχοῦσ' ἔπινες ἐν τῷ γράμματι; (vd. *supra* p. 56), agli elenchi di nomi (*Ar. Pax* 531s. αὐλῶν, τραγῳδῶν, Σοφοκλέους μελῶν, κιθλῶν, / ἐπυλλίων Εὐριπίδου-, «di flauti, di tragedie, di canti sofoclei, di tordi, di versetti euripidei-»), agli elenchi di frasi (*Ar. Av.* 839-42 χάλικας παραφύρει, πηλὸν ἀποδὺς ὄργασον, / λεκάνην ἀνένεγκε, κατὰπεσ' ἀπὸ τῆς κλίμακος, / φυλακὰς κατὰστησαι, τὸ πῦρ ἔγκρυπτ' αἰεὶ / κωδωνοφορῶν περὶτρεχε καὶ κάθειδ' ἐκεῖ, «porta la ghiaia, spogliati e impasta la calce, / porta su il secchio, casca giù dalla scala, / disponi i posti di guardia, mantieni acceso il fuoco sotto la cenere / va' in giro a fare la ronda con la campanella... e dormi lì»). Nell'ultimo caso, l'elenco presenta un ἀπροσδόκητον al centro dell'elenco (v. 840) e poi termina con una *pointe* finale (v. 842).

<sup>9</sup> Il testo stampato è stato ragionevolmente difeso da DOVER (1968, *ad Ar. Nub.* 13) rispetto alla lezione δάκνει με δῆμαρχός τις, trasmessa in parte della tradizione manoscritta, anche sulla base della seguente considerazione: con il testo accolto, l'ἀπροσδόκητον è messo in evidenza dalla cesura che lo precede. Sempre a proposito di questo verso, DOVER (1968, *ad l.*) osserva che la disposizione A+B+A non trova altri paralleli in Aristofane, ma quest'osservazione appare parzialmente smentita dai dati del presente studio.

termine atteso al posto di δῆμαρχος è un insetto parassita, come una cimice (κόρις)<sup>10</sup>. Un altro esempio è fornito da Ar. *Eq.* 535 ὄν χρῆν διὰ τὰς προτέρας νίκας πίνειν ἐν τῷ πρυτανείῳ («lui che per le vittorie di un tempo dovrebbe... bere nel pritaneo»). Al posto di πίνειν il termine atteso è δειπνεῖν, ma, dato che si tratta del beone Cratino, la battuta è facilmente spiegata. In Ar. *Thesm.* 509 τὸ γὰρ ἦτρον τῆς χύτρας ἐλάκτισεν («[scil. il bambino] la pancia della... pentola scalcia») si osserva ancora un esempio di questa tipologia: χύτρας è inserita a sorpresa al posto di μητρός, cf. Austin – Olson (2004, *ad l.*).

Un sottogruppo particolare di questa tipologia di ἀπροσδόκητον si osserva negli elenchi di tre o più elementi: cf. Ar. *Nub.* 12s. ἀλλ' οὐ δύναμαι δεῖλαιος εὔδειν δακνόμενος / ὑπὸ τῆς δαπάνης καὶ τῆς φάτνης καὶ τῶν χρεῶν («povero me, non riesco a dormire, tormentato / dalle spese e dalla greppia e dai debiti»<sup>11</sup>), *Nub.* 1007 μίλακος ὄζων καὶ ἀπραγμοσύνης καὶ λεύκης φυλλοβολούσης («con l'odore di smilace, di disimpegno e di pioppo bianco che lascia cadere i fiori»). I casi di Ar. *Pax* 531s., *Av.* 839-42 (vd. n. 8) rappresentano degli esempi di elenchi con una successione di più di tre elementi con ἀπροσδόκητον all'interno della serie.

Un modello sensibilmente meno attestato rispetto ai precedenti (8 casi su 106 esempi, 8%) consiste nel collocamento del termine a sorpresa all'inizio di una sequenza di termini attesi<sup>12</sup>: si può fare il caso di Ar. *Ach.* 80-82 ἔτει τετάρτῳ δ' εἰς τὰ βασιλεῖ' ἦλθομεν· / ἀλλ' εἰς ἀπόπατον ὄχετο στρατιὰν λαβών, / κάχεζεν ὀκτὸ μῆνας ἐπὶ

<sup>10</sup> Dal punto di vista concettuale, questo ἀπροσδόκητον è ricorrente in Aristofane, dato che è attestato in maniera molto simile attraverso la sostituzione degli attesi κόρις con i Κορίνθιοι in Ar. *Nub.* 709s., *Ran.* 439.

<sup>11</sup> Secondo diversi studiosi (DOVER 1968; SOMMERSTEIN 1982; GUIDORIZZI 1996, *ad Ar. Nub.* 12) tutto il v. 13 è da considerare come un ἀπροσδόκητον perché dopo δακνόμενος del v. 12 è attesa la menzione di insetti che pungono; tuttavia, l'utilizzo di δάκνομαι col significato di «sono tormentato» è ben attestato in commedia (Ar. *Ach.* 1, cf. OLSON 2002, *ad Ar. Ach.* 323-25) ed è efficace l'associazione incongrua tra termini come astratti δαπάνη «spesa» e χρέα «debiti» e il concreto φάτνη «greppia»: per l'associazione umoristica di astratto e concreto negli elenchi di Aristofane cf. DUNBAR (1995, *ad Ar. Av.* 1539-41). In ogni caso, un'interpretazione non esclude automaticamente l'altra e la menzione di φάτνη può considerarsi come una 'sorpresa nella sorpresa'.

<sup>12</sup> Ho considerato come ἀπροσδόκητα in anticipazione queste due tipologie: (1) tutti i termini a sorpresa inseriti immediatamente dopo una pausa forte (punto, punto in alto) o dopo le prepositive successive alla pausa forte, cf. Ar. *Pl.* 737s. καὶ πρὶν σε κοτύλας ἐκπιεῖν οἴνου δέκα, / ὁ Πλοῦτος, ὃ δέσποιν', ἀνειστήκει βλέπων («e prima di scolare dieci quartini di vino, / Pluto, padrona, si era rialzato con la vista»). In questa battuta, πρὶν σε κοτύλας ἐκπιεῖν οἴνου δέκα sostituisce l'atteso πρὶν εἰπεῖν σε πέντε λόγους oppure πρὶν πτύσαι, cf. *schol.* (RVMEΘN) *ad Ar. Pl.* 737. (2) Tutti i termini a sorpresa inseriti immediatamente dopo una pausa debole (virgola) o dopo le prepositive successive, a condizione che non si trovino all'interno in un elenco paratattico: questa è la differenza con la tipologia di ἀπροσδόκητα 'a incastro' negli elenchi di frasi, cf. Ar. *Vesp.* 1122-24 οὔτοι ποτὲ ζῶν τοῦτον ἀποδυθήσομαι, / ἐπεὶ μόνος μ' ἔσωσε παρατεταγμένον, / ὅθ' ὁ βορέας ὁ μέγας ἐπεστρατεύσατο («mai finché vivrò me lo [scil. un mantello di lana] leverò di dosso / poiché fu l'unico a salvarmi in battaglia, / quando il grande vento del Nord mi venne all'assalto»). Il termine βορέας «vento del Nord» è ἀπροσδόκητον per l'atteso βασιλεῦς «Gran Re» come lascia intendere anche l'attributo successivo.

χρυσῶν ὀρῶν («dopo tre anni alla reggia giungemmo: / ma al cesso andava il Re con l'esercito / e cacava per otto mesi sui monti d'oro»). Il sintagma εἰς ἀπόπατον «al cesso» anticipa la sequenza di termini attesi per il resoconto dell'ambasceria alla corte di Persia, cf. Taillardat (1961, 106 n. 1). La battuta è inserita al posto di un'espressione come ἐπὶ πόλεμον (*schol.* (REG) *ad Ar. Ach.* 81), oppure sostituisce un sostantivo come περίπατος ο πάτος (Starkie 1909, *ad l.*), altrimenti nasconde il nome di una località esotica (Olson 2002, *ad l.*). Un altro caso è rappresentato da *Ar. Pl.* 277s. ἐν τῇ σορῶ νυνὶ λαχὸν τὸ γράμμα σου δικάζει, / σὺ δ' οὐ βαδίζεις; ὁ δὲ Χάρων τὸ ξύμβολον δίδωσιν («nella bara proprio ora la tua tessera è stata sorteggiata per giudicare, / non ci vai? Caronte dà il *symbolon*»). Dato che la vecchiaia è associata alla morte, la tessera per il sorteggio dei vecchi giurati dell'Eliea non è collocata in un'urna di sorteggio, ma in una bara (σορός)<sup>13</sup>. Un terzo esempio è offerto da *Ar. Eq.* 58-60 ἡμᾶς δ' ἀπελαύνει κούκ ἐᾷ τὸν δεσπότην / ἄλλον θεραπεύειν, ἀλλὰ βυρσίνην ἔχων / δειπνοῦντος ἐστὼς ἀποσοβεῖ τοὺς ῥήτορας («ci tiene a distanza [*scil.* Paflagone tiene a distanza Nicia e Demostene da Demo] e non permette / che ci sia un altro a prendersi cura del padrone e con uno scacciamosche di cuoio, / mentre lui mangia, gli sta accanto e scaccia gli oratori»). Il passo si può prestare a diversi livelli di lettura<sup>14</sup>, ma, secondo l'interpretazione che si è imposta, il primo ἀπροσδόκητον in anticipazione (v. 59) prevede la sostituzione dell'atteso μυρσίνη, il ramo di mirto utilizzato per scacciare le mosche (Mart. III 82, 12 *fugatque muscas myrtea puer virga*), con βυρσίνη «sferza di cuoio», per ricordare l'identificazione precedentemente stabilita di Paflagone col cuoiaio Cleone (*Ar. Eq.* 44, 47). Il secondo ἀπροσδόκητον (v. 60) è una *pointe* che sostituisce le attese μυῖαι «mosche» con ῥήτορες «oratori».

In questi tre casi proposti, l'ἀπροσδόκητον in anticipazione è funzionale per far deragliare il discorso da un tono serio a un tono scherzoso: infatti, εἰς ἀπόπατον spiega il riferimento scatologico (κᾶχεζεν), ἐν τῇ σορῶ serve a introdurre il riferimento a Caronte, mentre βυρσίνη introduce il gioco di scambio tra μυῖαι e ῥήτορες. Sebbene il fenomeno non sia sempre osservabile (vd. gli altri casi menzionati in n. 12), tuttavia la sua ricorrenza può essere significativa: la battuta in anticipazione è impiegata in alcuni casi per preparare una nuova battuta a sorpresa nella stessa frase o in quella successiva, attraverso la ricerca di una continuità umoristica<sup>15</sup>.

Dall'analisi sintattica di 106 ἀπροσδόκητα nel *corpus* stabilito da Adele Filippo (2001-2002), si possono trarre alcune conclusioni: sulla base dei dati qui presentati, emerge una predilezione di Aristofane per la focalizzazione della battuta a sorpresa attraverso la *pointe* finale (A+B). Alla tipologia di ἀπροσδόκητον con *pointe* finale,

<sup>13</sup> Dal punto di vista umoristico, un'analogia menzione in ἀπροσδόκητον di σορός si legge in *Ar. Vesp.* 1364s. per sbeffeggiare la vecchiaia di Filocleone.

<sup>14</sup> Su cui si è interrogato recentemente NAPOLITANO (2007, 53-64).

<sup>15</sup> Su comicità occasionale e comicità continua riflette anche ROBSON (2014, 29-50) a proposito dell'inserzione delle battute oscene («obscurity out of nowhere» e «build-up technique») in Aristofane.

segue per frequenza il modello d'inserimento della battuta all'interno di una sequenza di termini attesi (A+B+A). L'inserimento di una battuta all'interno di una sequenza di termini attesi crea un efficace effetto a sorpresa, osservabile soprattutto negli elenchi di tre o più membri. Al contrario, il collocamento dell'ἀποσδόκητον all'inizio di un enunciato (B+A) non sembra molto attestato ed è a volte impiegato per preparare l'inserimento di un successivo riferimento scherzoso.

3.

I procedimenti umoristici e la progressione della trama della commedia di Aristofane sono due elementi apparentemente distinti a livello compositivo: la logica umoristica aristofanea, infatti, è stata definita come aggettante e discontinua<sup>16</sup>.

Lo scarto tra struttura della commedia e umorismo verbale si può osservare dalla plausibilità logica di alcune domande che i protagonisti si fanno sulla scena al solo fine di innescare delle battute a sorpresa, che non sono necessarie alla progressione della trama<sup>17</sup>. Altrimenti, si può notare come la battuta metta in rilievo una logica contraddittoria: sono particolarmente incisivi, a questo proposito, esempi tratti da commedie in cui il profilo caratteriale dei personaggi è ben definito<sup>18</sup>. Un buon esempio è dato da Ar. *Vesp.* 144s. (Bδ.) οὗτος, τίς εἶ σύ; (Φι.) καπνὸς ἔγωγ' ἐξέρχομαι. / (Bδ.) καπνός; φέρ' ἴδω, ξύλου τίνοσ σύ; (Φι.) συκίνου («(Schifacleone) Ehi tu, chi sei? (Filocleone) Sono fumo: sto uscendo. / (Schi.) Fumo? Vediamo, di che legno? (Fil.) Di fico»). In questo scambio di battute, Filocleone si dà del sicofante senza mezzi termini, ma questo è paradossale (e, per questo, ridicolo): la sua caratteristica è la φιλοδικία (φιληλιαστής in Ar. *Vesp.* 88), che può essere associata solo in un eccesso di autocritica all'attività dei sicofanti, cf. Men. fr. 768 K.-A. καλὸν οἱ νόμοι σφόδρ' εἰσίν· ὁ δ' ὀρῶν τοὺς νόμους / λίαν ἀκριβῶς, συκοφάντης φαίνεται. Un altro caso è rappresentato da Ar. *Vesp.* 342-45 (Xo.) τοῦτ' ἐτόλμησ' ὁ μισθὸς χα- / νεῖν, ὁ Δημολογοκλέων <ὄδ',> / ὅτι λέγεις <σύ> τι περὶ τῶν νε- / ῶν ἀληθές. οὐ γὰρ ἄν ποθ' / οὗτος ἀνήρ τοῦτ' ἐτόλμη- / σεν λέγειν, εἰ / μὴ ξυνωμότης τις ἦν («(Co.) Su questo ha osato aprire / bocca questo scellerato Parolaio-Cleone, / perché tu dici sulle navi / la verità. Non, infatti, avrebbe / osato quest'uomo qui / parlare se non fosse stato un congiurato»). In questi versi, il Coro attribuisce a Bdelicleone l'epiteto di Δημολογοκλέων «Parolaio-Cleone», ma l'attributo riferito dal Coro filocleoniano a Bdelicleone, suona come un insulto diretto a Cleone. Il passo è stato diversamente emendato al fine di sanare questa incongruenza: una buona soluzione è data dall'emendamento Δημολογοκλείων «colui che rinserra la libertà di parola del demos»,

<sup>16</sup> DOVER (1972, 59-64); SILK (2000, 136); cf. anche KIDD (2014, 138).

<sup>17</sup> Cf. Ar. *Nub.* 500-504, *Lys.* 23-25 con DOVER (1972, 59-61).

<sup>18</sup> Il rapporto tra profilo caratteriale dei personaggi e umorismo è stato recentemente discusso da ROBSON (2006, 40-44).



cf. Vetta (1996, 108). Tuttavia, l'intervento non è probabilmente necessario, poiché la distorsione del nome può funzionare come indicazione di «uno che parla peggio di Cleone» (MacDowell 1971, *ad l.*) oppure come una ridicola *gaffe* di chi parla (Wilson 2007b, 84). In ogni caso, la salvaguardia della coerenza caratteriale dei personaggi non sempre è argomento sufficiente per emendare il testo<sup>19</sup>.

Tuttavia, esiste un tentativo recente di ristabilire un nesso di coerenza tra i tratti umoristici e la progressione della trama della commedia aristofanea: nel recente contributo di Ian Ruffell *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy* (Oxford 2011) è proposta una nuova lettura della commedia antica a partire dall'analisi dei suoi meccanismi umoristici<sup>20</sup>. Secondo Ruffell (2011, 155), i procedimenti umoristici compongono un quadro unitario e, anzi, sono il principio compositivo di una commedia. Non si devono analizzare i contenuti delle presunte forme primitive (la parabasi, l'agone, le parti epirrematiche) affinché il processo di stesura e d'ideazione di una commedia di V sec. a.C. sia evidente (Ruffell 2011, 161). Al contrario, occorre individuare e comprendere i meccanismi di relazione semantica tra le diverse immagini umoristiche nel corso della commedia. Poiché i procedimenti umoristici risiedono maggiormente nelle sezioni in trimetri, la teoria di Ruffell è fondata su una rivalutazione del principio di composizione episodica della commedia: è riconsiderata non solo l'importanza del prologo, ma anche di tutte le scene episodiche in trimetri post-parabatiche, notoriamente oggetto di scarsa attenzione da parte della critica<sup>21</sup>. Da questi argomenti muovono le conclusioni alla teoria di comico e struttura della commedia: «joke networks provide a source of motivation for both plot and character which exploits association, connotation and inconsistency» (Ruffell 2011, 212). L'autore fornisce un saggio di analisi semantica dei meccanismi umoristici attraverso l'analisi del rapporto tra trama e umorismo di *Vespe*, *Acarnesi* e *Cavalieri*, cf. Ruffell

<sup>19</sup> Un caso simile a quello appena discusso si legge in Ar. *Ach.* 1182 in cui il Servo di Lamaco deride il suo padrone col termine κομπολόκυθος «fanfarone», senza che questo fatto possa evocare dubbi sull'autenticità del passo: cf., a questo proposito, la discussione di FRAENKEL (1962, 38s.). Nelle *Vespe* queste incoerenze a livello caratteriale e strutturale sono portate al culmine nella scena della recitazione degli σκόλια (Ar. *Vesp.* 1222-49): Bdelicleone ha convinto Filocleone a partecipare ad un simposio composto da Cleone e filo-cleoniani (Ar. *Vesp.* 1220). E questa è una prima incoerenza logica con il carattere di Bdelicleone. Bdelicleone cerca dunque di insegnare al padre degli σκόλια, ma senza successo: il padre ripetutamente trasforma gli σκόλια in *slogan* anti-cleoniani. Dopo numerosi tentativi, Bdelicleone rinuncia al progetto di educare Filocleone e afferma in Ar. *Vesp.* 1249 τουτὶ μὲν ἐπιεικῶς σύ γ' ἐξεπίστασαι («queste cose le sai come si deve»). Non è spiegabile il motivo di quest'affermazione: Filocleone, infatti, non ha imparato gli σκόλια e, inoltre, appare assurdo che Bdelicleone rinunci improvvisamente al suo intento e riconosca a Filocleone il merito di un apprendimento mai realizzato. Questa scena rivela molteplici incoerenze ed è un'esemplare dimostrazione delle discontinuità della commedia aristofanea: cf. l'analisi di DOVER (1972, 61).

<sup>20</sup> La definizione di procedimenti umoristici è generica: sono intese tutte le tecniche retoriche e letterarie volte a suscitare il riso, cf. RUFFELL (2011, 110).

<sup>21</sup> Cf. la celebre affermazione di MAZON (1904, 175): «la seconde partie d'une comédie grecque présente infiniment moins d'intérêt que la première».

(2011, 120-211). Ogni commedia è analizzata attraverso la riconduzione a contesti umoristici ricorrenti (*script*)<sup>22</sup>. Ad esempio, nei *Cavalieri* ha molta importanza l'umorismo che stabilisce un'analogia tra amministrazione della casa e governo della città, tra il padrone di casa e il popolo, tra lo schiavo e il politico (Ruffell 2011, 184): gli *script* umoristici più frequenti corrispondono al tema di sviluppo del *plot* della commedia (Ruffell 2011, 204)<sup>23</sup>.

A partire da queste considerazioni, è qui proposta una lettura dei procedimenti umoristici legati all'immagine del vino<sup>24</sup> e della vite negli *Acarnesi*. L'immagine è stata scelta perché negli *Acarnesi* è presente in maniera costante e in gran parte della commedia.

A livello semantico, l'immagine genera due equivalenze: vino = pace ma, per logica contraddittoria, anche vino = guerra. Nel prologo della commedia, la scena delle σπονδαί (Ar. *Ach.* 186-202, cf. García Soler 2003, 383-90) è illustrativa dell'identificazione del vino con la pace: la domanda di Diceopoli ἀλλὰ τὰς σπονδὰς φέρεις; («ma ce l'hai la tregua?»), v. 186) attiva la risposta inattesa di Anfiteo, ἔγωγέ φημι, τρία γε ταυτὶ γεύματα («sì, ce l'ho: eccoti tre assaggi», v. 187). Il procedimento della rigenerazione della metafora spenta<sup>25</sup> porta a restituire senso proprio (σπονδαί «libagioni») a un termine inteso in accezione metaforica (σπονδαί «trattati»). Tecnicamente questo meccanismo è spiegabile come sovrapposizione di due *script*: quello delle trattative diplomatiche con quello della bevuta del vino, per mezzo del termine σπονδαί. Il passaggio di *script* sembra anticipare il passaggio alla scena successiva: la celebrazione delle Dionisie Rurali<sup>26</sup> con una canzone che rappresenta Fales che si scola una ciotola di pace (Ar. *Ach.* 276-79 Φάλης Φάλης, / ἔὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης / ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήσει τρύβλιον· / ἢ δ' ἄσπις ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται, «Fales, Fales, / se vieni a bere con noi, dopo la baldoria / all'alba una ciotola di pace ti scolerai. / E lo scudo sarà appeso al camino»). Anche in

<sup>22</sup> Il presupposto teorico è in questo caso la Semantic Script Theory of Humor (SSTH) che prevede quattro condizioni, cf. RASKIN (1985, 140): «(i) switch from the bona-fide mode of communication to the non-bona-fide mode of joke telling (ii) the text of an intended joke (iii) two partially overlapping scripts compatible with the text (iv) an oppositeness relation between the two scripts (v) a trigger, obvious or implied, realizing the oppositeness relation».

<sup>23</sup> Un procedimento umoristico può incapsulare un tema fondamentale di una commedia: è il caso del gioco di parole πόλις «città» e πόλος «volta celeste» in Ar. *Av.* 172-86, cf. la celebre analisi di WHITMAN (1964, 177).

<sup>24</sup> Per una discussione del concetto d'immagine, cf. TAILLARDAT (1962, 6-8). La presenza del vino in commedia è discussa da BOWIE (1995, 113-25).

<sup>25</sup> Un altro esempio si legge in Ar. *Av.* 27-29 a proposito dell'espressione ἐς κόρακας, cf. GRILLI (2006, 22s.); sul procedimento di rigenerazione della metafora spenta, cf. ancora BONANNO (1987, 213-16); NAPOLITANO (2007, 62s.).

<sup>26</sup> Negli *Acarnesi* sono evocate due festività, le Dionisie Rurali e i Boccali (vd. *infra*), la cui ricorrenza è finalizzata alla celebrazione di Dioniso e del vino: nelle Dionisie Rurali, sono protagonisti il vino e Dioniso come garanti di pace; nei Boccali, il vino e Dioniso sono celebrati come garanti della ritrovata coesione della comunità, festeggiata con banchetti e bevute, cf. HABASH (1995, 575s.).

questo caso, l'ἀπροσδόκητον con εἰρήνης è spiegabile con gli stessi *script*, che sono stati però invertiti: il passaggio è dallo *script* della bevuta (κρασιπάλη) a quello delle trattative diplomatiche.

Ma anche la guerra è connessa al vino per logica contraddittoria: il canto da simposio (σκόλιον) di Timocreonte (*PMG* fr. 731, 2s. μήτε γῆ μήτ' ἐν θαλάσση / μήτ' ἐν ἠπειρῷ φανῆμεν) è parodiato nel decreto di Pericle contro Megara (*Ar. Ach.* 533s. ὡς χρὴ Μεγαρέας μήτε γῆ μήτ' ἐν ἀγορᾷ / μήτ' ἐν θαλάττῃ μήτ' ἐν ἠπειρῷ μένειν, «al bando i Megaresi dalla terra e dal mercato / dal mare e dal continente») ed è riportato nel discorso di Diceopoli come atto d'inizio della guerra del Peloponneso<sup>27</sup>. A questo proposito si può ricordare come il rapimento di prostitute da parte di giovani avvinazzati dal cottabo sia stata ricordata poco prima come una delle cause del conflitto (vv. 524s. πόρνην δὲ Σιμαίθων ἰόντες Μεγαράδε / νεανία ἄκλέπτουσι μεθυσσοκότταβοι, «vanno a Megara e rapiscono Simeta la baldracca / dei giovani ubriachi di cottabo»).

I due procedimenti d'identificazione tra vino = pace e vino = guerra sono concentrati nel secondo stasimo su Polemos (*Ar. Ach.* 977-85), poco dopo l'annuncio dell'imminente celebrazione dei Boccali (v. 961): οὐδέποτ' ἐγὼ Πόλεμον οἴκαδ' ὑποδέξομαι, / οὐδὲ παρ' ἐμοί ποτε τὸν Ἄρμόδιον ἄσεται / ξυγκατακλινεῖς, ὅτι παροινικὸς ἀνὴρ ἔφου· / ὅστις ἐπὶ πάντ' ἀγάθ' ἔχοντας ἐπικωμάσας / ἠργάσατο πάντα κακά, κἀνέτρεπε κἀξέχει / κἀμάχετο, καὶ προσέτι πολλὰ προκαλουμένου / “πῖνε, κατάκεισο, λαβὲ τήνδε φιλοτησίαν,” / τὰς χάρακας ἦπτε πολὺ μᾶλλον ἔτι τῷ πυρί, / ἐξέχει θ' ἡμῶν βία τὸν οἶνον ἐκ τῶν ἀμπέλων («mai più accoglierò Polemos nella mia casa / né più mi sarà accanto a cantare l'Armodio / poiché fu un ubriacone, / venuto a far baldoria in una casa dove tutto andava per il meglio / faceva danni di ogni sorta: rivoltava i tavoli, e versava il vino / e faceva a botte e malgrado i miei inviti: / “bevi, stenditi, prendi questa coppa di amicizia” / dava fuoco ora più che mai ai filari di viti / e versava con violenza il nostro vino fuori dalle... vigne»). In questo canto viene ripresa l'equivalenza del vino con la guerra e del vino con la pace attraverso l'immagine dell'ubriachezza come causa della guerra (vv. 978-82) e, di nuovo, attraverso l'immagine della bevuta della coppa di pace (v. 983 φιλοτησίαν) utilizzata a simposio. Nei due versi finali è rievocato il tema della distruzione dei filari di viti per la guerra, ricordato più volte nel corso della commedia dal Coro e da Diceopoli (*Ar. Ach.* 232, 512). L'umorismo della scena è dato dalla personificazione di Polemos e dall'ἀπροσδόκητον finale di ἀμπέλων in luogo di ἀμφορέων. L'immagine del vino, dunque, genera procedimenti umoristici tramite equivalenza anche con concetti tra loro opposti (vino = pace, vino = guerra).

Ma l'immagine del vino è presente anche in procedimenti umoristici per opposizione di *script* diversi. Nel contrasto finale tra Diceopoli e Lamaco (vv. 1097-

<sup>27</sup> Su Timocreonte e lo scolio sul decreto megarese parodiato da Aristofane, cf. FUNAIOLI (2007, 83-100).

1142), i due pronunciano il seguente scambio di battute (vv. 1132-35): (La.) φέρε δεῦρο, παῖ, θώρακα πολεμιστήριον. / (Di.) ἔξαιρε, παῖ, θώρακα κάμοι τὸν χοῶ. / (La.) ἐν τῷδε πρὸς τοὺς πολεμίους θωρήξομαι. / (Di.) ἐν τῷδε πρὸς τοὺς συμπότας θωρήξομαι («(La.) Servo, portami la corazza da combattimento / (Di.) Servo, tira fuori la mia corazza... il boccale / (La.) Voglio indossarla per affrontare i nemici / (Di.) Voglio sbronzarmi per affrontare i convitati»). Lo scambio umoristico si fonda sull'anfibologia semantica di θωρήξομαι come «indosserò un'armatura» e «mi ubriacherò» e oppone gli *script* di guerra e festa/simposio. Il gioco di parole con θωρήξομαι è anticipato dall'ἀπροσδόκητον della battuta precedente, quando Diceopoli chiede al servo di tirare fuori come sua corazza un boccale (χοῶς). Un procedimento umoristico simile si registra per l'anfibologia di ξυμβολή nel senso di «battaglia» e di «quota per il banchetto» nei versi finali della commedia (vv. 1210s.): (La.) τάλας ἐγὼ ξυμβολῆς βαρείας. / (Di.) τοῖς Χουσιὶ γὰρ τις ξυμβολὰς ἐπράττετο; («(La.) Povero me che battaglia / (Di.) per i Boccali qualcuno chiedeva soldi per le bottiglie?»). Lamaco si lamenta della battaglia (ξυμβολή) e Diceopoli gli risponde con un riferimento al pagamento della quota prevista per finanziare l'intrattenimento e la consumazione del simposio (ξυμβολαί) nell'occasione della festa dei Boccali. Ancora una volta si registra la commistione di *script* appartenenti ai campi semantici di guerra e festa/simposio: forse esiste anche un confronto terminologico tra il lessico della tragedia e quella della commedia, poiché ξυμβολή nel senso di «battaglia» è attestato anche in Aesch. *Pers.* 350<sup>28</sup>.

Attraverso l'analisi dei procedimenti umoristici è possibile dimostrare come un'immagine ricorrente negli *Acarnesi* di Aristofane assuma dimensioni multiple tramite processi di identificazione con concetti opposti (guerra e pace) e attraverso giustapposizione di *script* diversi (quello della guerra con quello della pace o del simposio).

Resta da chiarire tuttavia la dimensione scenica di quest'analisi, che altrimenti si limiterebbe ad un percorso di lettura tematica della commedia. La continuità tra prologo e scene episodiche doveva essere assicurata nella *performance* dalla presenza di oggetti di scena, utili a evidenziare i tratti umoristici<sup>29</sup>. Quando nel prologo Anfiteo rientra in scena con le σπονδαί (Ar. *Ach.* 175 (Di.) ἀλλ' ἐκ Λακεδαίμονος γὰρ Ἀμφίθεος ὀδί, «(Di.) ma ecco Anfiteo di ritorno da Sparta»), ha in mano una cesta con almeno tre ampole di vino che saranno utilizzate per la sequenza sugli assaggi (vv. 186-200). Dopo la parabasi (vv. 626-718) e dopo le scene del mercato (vv. 719-835, 860-927),

<sup>28</sup> Il confronto tra tragedia e commedia è un tema che percorre tutta la commedia ed è esemplificato dalla sottrazione di Diceopoli della τραγωδία a Euripide (Ar. *Ach.* 464) e dalla riproposizione della τραγωδία in forma di τραγωδία (Ar. *Ach.* 499, 500) nel discorso per mezzo del quale Diceopoli difende la sua causa di fronte al Coro. Sul rapporto tra tragedia e commedia negli *Acarnesi* cf. in part. FOLEY (1988, 47).

<sup>29</sup> Questo aspetto è stato recentemente discusso anche da ENGLISH (2007, 199-227) attraverso l'analisi di alcuni oggetti di scena negli *Acarnesi*.

sono messi in scena gli episodi di Dercete e del Paraninfo (vv. 1018-1036, 1047-1082). Dercete cerca di ottenere la pace da Diceopoli con la riattivazione umoristica dello stesso meccanismo del prologo (vv. 1020s.): (Δε.) ὦ φίλτατε, σπονδαὶ γάρ εἰσι σοὶ μόνῳ, / μέτρησον εἰρήνης τί μοι, κἄν πέντ' ἔτη («(De.) Carissimo, dal momento che hai libagioni per te solo / misurami un po' di pace: anche per cinque anni soltanto»). Il termine ἔτη è menzionato παρὰ προσδοκίαν in luogo di κοτύλας (Olson 2002, *ad l.*), secondo il consueto procedimento di opposizione di *script* diversi. Dercete fallisce nel suo tentativo di ottenere la pace, ma riescono nello stesso intento il Paraninfo e la Ninfeutria nella scena successiva (vv. 1047-1082), che è nuovamente giocata sul motivo della goccia di pace (vv. 1051-1053). In particolare, la Ninfeutria è ritenuta meritevole di ricevere le σπονδαί, in quanto non colpevole della guerra. Per questo motivo, Diceopoli chiede ai suoi servi di portare in scena i flaconi con le σπονδαί, utilizzati nel prologo da Anfiteo, per versare del vino nell'ἀλάβαστος della donna (vv. 1061s.): (Δι.) φέρε δεῦρο τὰς σπονδάς, ἴν' αὐτῇ δῶ μόνῃ, / ὅτι γυνή 'στι τοῦ πολέμου τ' οὐκ αἰτία («(Di.) Portami la tregua perché voglio darla a lei sola, / perché è donna e non ha colpa della guerra»). La continuità tematica ed umoristica tra la scena del prologo e queste due scene episodiche è ristabilita anche a livello scenico con il particolare dei flaconi<sup>30</sup>. Ma i richiami scenici tra diversi episodi non finiscono qui: subito dopo Diceopoli ordina di portare via le σπονδαί e di portare in scena l'οἰνήρυσις, un mestolo per mescolare vino nei χόες (vv. 1067s. (Δι.) ἀπόφερε τὰς σπονδάς. φέρε τὴν οἰνήρυσιν, / ἴν' οἶνον ἐγγέω λαβὼν εἰς τοὺς χοῶς, «(Di.) Rimetti a posto la tregua. Porta il ramaiolo: / voglio versare il vino nei boccali»<sup>31</sup>). Questa richiesta segna un passaggio importante: a questo punto della commedia lo Schiavo di Diceopoli porta in scena un recipiente di vino per la distribuzione dei χόες, che si realizza sulla scena al momento del contrasto tra Lamaco e Diceopoli (vv. 1132-35) e che anticipa la battuta chiusa da θωρήξομαι: (Λα.) φέρε δεῦρο, παῖ, θώρακα πολεμιστήριον. / (Δι.) ἔξαιρε, παῖ, θώρακα κάμοι τὸν χοῶ. / (Λα.) ἐν τῷδε πρὸς τοὺς πολεμίους θωρήξομαι. / (Δι.) ἐν τῷδε πρὸς τοὺς συμπότας θωρήξομαι.

In sostanza i procedimenti umoristici sono resi evidenti per mezzo di espedienti scenici come la visualizzazione di oggetti di scena (le ampolle per le σπονδαί, l'οἰνήρυσις) che accompagnano la recitazione dei giochi di parole. Inoltre, la continuità e la ricorsività di alcuni motivi umoristici è ottenuta tanto a livello tematico che a livello scenico, come si è mostrato col caso dell'immagine del vino negli *Acarnesi*, accompagnata e richiamata dalla probabile presenza di specifici oggetti di scena.

Rispetto alla formulazione del rapporto tra umorismo e trama di Ruffell (vd.

<sup>30</sup> Tra i diversi studiosi che hanno analizzato l'immagine delle σπονδαί negli *Acarnesi*, NEWIGER (1957, 105s.) ristabilisce con chiarezza la continuità tra le due scene, attraverso l'impiego dello stesso procedimento metaforico.

<sup>31</sup> A differenza di quanto stampa WILSON (2007a, 52), al v. 1068 è probabilmente meglio leggere εἰς τοὺς χοῶς «nei boccali» invece che εἰς τοὺς Χοῶς «per i Boccali», cf. OLSON (2002, *ad Ar. Ach.* 1067s.).

*supra*) si possono aggiungere alcune riflessioni, in particolare sui procedimenti umoristici connessi all'immagine del vino negli *Acarnesi*: (a) le parti liriche sono importanti quanto quelle in trimetri, come nel caso dell'immagine di Polemos nel secondo stasimo degli *Acarnesi* (vv. 977-85)<sup>32</sup>; (b) occorre valutare la ricorsività umoristica non solo a livello verbale e tematico, ma anche a livello scenico, cf. il caso della ripresa scenica dei flaconi di σπονδαί in *Ar. Ach.* 186-200 e 1018-1036, 1047-1082; (c) la motivazione umoristica non può essere la sola logica di costruzione o motivazione del *plot* in Aristofane: verrebbe, in questo caso, ostacolata la progressione dell'azione scenica. Non è logico che Filocleone si definisca come un sicofante (*Ar. Vesp.* 144s.) o che la bevuta del vino sia sempre associata alla guerra, al di fuori della motivazione estemporanea offerta da un'occasione umoristica (*Ar. Ach.* 977-79); (d) l'analisi della ricorrenza degli elementi umoristici può avere un'utilità operativa nel valutare il rapporto tra scene episodiche<sup>33</sup> e struttura della commedia: le due scene episodiche di Dercete e del Paraninfo (vv. 1018-1036, 1047-1082) sono sempre state etichettate dalla critica come scene irrilevanti nello svolgimento della trama, tradizionali, interscambiabili tra loro e, in sostanza, poco riuscite<sup>34</sup>. Al contrario le osservazioni fin qui formulate cercano di mettere in luce il loro valore di raccordo rispetto alle scene precedenti e successive e la loro reciproca consequenzialità, per mezzo dell'originale rielaborazione di motivi umoristici centrali nella commedia.

---

<sup>32</sup> A proposito dell'importanza dei procedimenti umoristici nelle sezioni liriche, molte osservazioni sull'importanza degli ἀπροσδόκητα metrici o strutturali in una commedia si leggono in ZIMMERMANN (2010, 706s.).

<sup>33</sup> Una discussione sul valore di queste scene si legge in CASSIO (1985, 129-38). Le scene episodiche sono state al centro del dibattito critico in commedia tra convenzionalismo (ad es. WHITMAN 1964, 281-93) e ritualismo (CORNFORD 1914, 129s. = trad. it. 2007, 209s.). Ulteriori riferimenti bibliografici sulle scene episodiche si leggono nei lavori di GRAVA (1999, 37 n. 2); DI BARI (2013, 11 n. 5).

<sup>34</sup> Cf. LANDFESTER (1977, 53): «Beide Szenen haben keinen Einfluß auf die Haupthandlung [...] sie sind sowohl entbehrlich als auch untereinander vertauschbar als auch an anderer Stelle innerhalb der 12. Szene plazierbar». Per CASSIO (1985, 133) la scena del Paraninfo serve a ricordare la presenza della guerra.

*riferimenti bibliografici*

ALONI 1995

A. Aloni, *Strategie del comico nella Lisistrata*, in E. Banfi (a cura di), *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Trento, 73-102.

AUSTIN – OLSON 2004

C. Austin – S.D. Olson, *Aristophanes Thesmophoriazusae*, edited with Introduction and Commentary, Oxford.

BONANNO 1987

M.G. Bonanno, *Metafore redivive e nomi parlanti (sui modi del Witz in Aristofane)*, in *Filologia e forme letterarie*, Studi offerti a Francesco della Corte, vol. I, Urbino, 213-28.

BOWIE 1995

E.L. Bowie, *Wine in Old Comedy*, in O. Murray – E. Tecusan (eds.), *In vino veritas*, London, 113-25.

CASSIO 1985

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

CORNFORD 1914

F.M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, London (traduzione italiana a cura di P. Ingrosso con introduzione di S. Fornaro, Brescia 2007).

DEL CORNO 1987

D. Del Corno, *Alcuni passi delle Rane di Aristofane e la recitazione degli attori greci*, in *Filologia e forme letterarie*, Studi offerti a Francesco della Corte, vol. I, Urbino, 229-38.

DI BARI 2013

M.F. Di Bari, *Scene finali di Aristofane*, Lecce-Brescia.

DOVER 1968

K.J. Dover, *Aristophanes Clouds*, edited with Introduction and Commentary, Oxford.

DOVER 1972

K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles.

DUNBAR 1995

N. Dunbar, *Aristophanes Birds*, edited with Introduction and Commentary, Oxford.

ENGLISH 2007

M.C. English, *Reconstructing Aristophanic Performance: Stage Properties in Acharnians*, «CW» C 199-227.

FABBRO 2012

E. Fabbro, *Aristofane. Vespe*, Milano.

FILIPPO 2001-2002

A. Filippo, *L'aprosdoketon in Aristofane*, «*Rudiae*» XIII-XIV 57-143.

FOLEY 1988

H.P. Foley, *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, «*JHS*» CVIII 33-47.

FRAENKEL 1962

E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma.

FUNAIOLI 2007

M.P. Funaioli, *I banchetti di Temistocle*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Biblioteche del mondo antico: dalla tradizione orale alla cultura dell'Impero*, Roma, 83-100.

GARCÍA SOLER 2003

M.J. García Soler, *Un uso metafórico del vino en Aristófanes: las vinosas treguas de Acarnienses*, 186-200, «*Veleia*» XX 383-390

GRAVA 1999

S. Grava, *I mercanti in scena. Scene episodiche negli Acarnesi di Aristofane*, «*Patavium*» XIII 17-46.

GRILLI 2006

A. Grilli, *Aristofane. Uccelli*, Milano.

GUIDORIZZI 1996

G. Guidorizzi (a cura di), *Aristofane. Le nuvole*, con intr. e trad. di D. Del Corno, Milano.

HABASH 1995

M. Habash, *Two Complementary Festivals in Aristophanes' Acharnians*, «*AJPh*» CXVI 559-77.

KIDD 2014

S.E. Kidd, *Nonsense and Meaning in Ancient Greek Comedy*, Cambridge.

LANDFESTER 1977

M. Landfester, *Handlungsverlauf und Komik in den früheren Komödien des Aristophanes*, Berlin-New York.

VAN LEEUWEN 1893

J. van Leeuwen, *Aristophanis Vespae*, Lugduni Batavorum.

MACDOWELL 1971

D.M. MacDowell, *Aristophanes Wasps*, edited with Introduction and Commentary, Oxford.



MASTROMARCO 1983

G. Mastromarco (a cura di), *Commedie di Aristofane*, vol. I, Torino.

MASTROMARCO – TOTARO 2006

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

MAZON 1904

P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris.

NAPOLITANO 2007

M. Napolitano, *L'aprosdoketon in Aristofane: alcune riflessioni*, in A. Camerotto (a cura di), *Diafonie: esercizi sul comico*, Padova, 45-72.

NEWIGER 1957

H.J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.

OLSON 1998

S.D. Olson, *Aristophanes. Peace*, edited with Introduction and Commentary, Oxford.

OLSON 2002

S.D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, edited with Introduction and Commentary, Oxford.

RASKIN 1985

V. Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht.

ROBSON 2006

J. Robson, *Humor, Obscenity and Aristophanes*, Tübingen.

ROBSON 2014

J. Robson, *Slipping One In: The Introduction of Obscene Lexical Items in Aristophanes*, in S.D. Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin-Boston, 29-50.

RUFFELL 2011

I. Ruffell, *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy*, Oxford.

SILK 2000

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

SOMMERSTEIN 1982

A.H. Sommerstein, *Clouds*, Edited with Translation and Notes, Warminster.

SOMMERSTEIN 1983

A.H. Sommerstein, *Wasps*, Edited with Translation and Notes, Warminster.

STARKIE 1909

W.J.M. Starkie, *The Acharnians of Aristophanes*, London.

TAILLARDAT 1961

J. Taillardat, *Aristophanea*, «BAGB» I 106-11.

TAILLARDAT 1962

J. Taillardat, *Les Images d'Aristophane: études de langue et de style*, Paris.

VETTA 1996

M. Vetta, *Aristofane Vespe 340-343*, «QUCC» n.s. LIII 105-11.

WHITMAN 1964

C.H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge.

WILSON 2007a

N.G. Wilson (ed.), *Aristophanis fabulae*, Oxonii.

WILSON 2007b

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

ZIMMERMANN 2010

B. Zimmermann, *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, Bd. I, München.