

**Elena Colla**

*Uomini, taccole, cornacchie:  
rilettura del prologo degli Uccelli (vv. 1-163)\**

**Abstract**

After a brief introduction of the debate on the line-attribution of the prologue of Aristophanes' *Birds* (ll. 1-163), this contribution focuses on the jackdaw and crow guiding the two Athenians: in the fable genre, they refer to different human types, one being naïf, the other crafty and pragmatic - in this work, the first would be impersonated by Euelpides, the latter by Peis(th)etairos. Similarly to masks and costumes, the two birds may have been there to suggest to the audience the character and the role of the two men even before their names had been mentioned. For this reason, if we follow the silver lining from the fable genre and make the association jackdaw-Euelpides and crow-Peis(th)etairos, not only does the paradosis' line-attribution of the prologue appear to be reliable overall, but also the protagonist's name is put under a different light.

Dopo una sintesi del dibattito relativo all'interlocuzione della prima parte del prologo degli *Uccelli* (vv. 1-163), il presente contributo concentra l'attenzione sugli uccelli-guida dei due ateniesi, taccola e cornacchia: nella produzione favolistica essi adombrano tipi umani differenti, uno ingenuo, l'altro astuto e pragmatico, riconoscibili il primo in Euelpide, il secondo in Pis(t)etero. Come le maschere e i costumi, i due animali potrebbero aver suggerito al pubblico il carattere e il ruolo dei due personaggi, prima ancora che se ne conoscesse il nome. Dunque, seguendo il filo conduttore della favola e associando la taccola ad Euelpide e la cornacchia a Pis(t)etero, non solo l'interlocuzione tradizionale risulta nel complesso attendibile, ma anche il nome del protagonista appare in una luce differente.

Mentre fino all'edizione curata da Coulon (1928), gli editori hanno definito l'interlocuzione della prima parte del prologo degli *Uccelli*<sup>1</sup> seguendo solitamente la tradizione manoscritta (quando unanime, altrimenti privilegiando **V**) e l'*Hypothesis* 1, 5s. – che, tra l'altro, assegnano concordemente la prima battuta al deuteragonista, Euelpide, lasciando in ombra il protagonista, Pis(t)etero<sup>2</sup> –, a partire dalla seconda metà del secolo

---

\* Ringrazio la Redazione e i due anonimi referees che in fase di lettura e valutazione del presente lavoro mi hanno offerto suggerimenti e spunti di riflessione di cui ho tenuto conto nel testo.

<sup>1</sup> Le citazioni dagli *Uccelli* seguono l'edizione curata da WILSON (2007a).

<sup>2</sup> Adotto questa grafia per il nome del protagonista poiché la forma esatta è incerta (cf. *infra*).

scorso tale impostazione è stata messa in discussione, considerate le caratteristiche dei due personaggi sulla scena e l'azione nel suo complesso<sup>3</sup>.

Infatti, dopo le perplessità espresse da Fraenkel (1962, 61ss.) sul ruolo principale attribuito ad EVELPIDE nel dialogo con Tereo/Upupa (vv. 93ss.), mentre nel seguito, in modo sempre più netto dal v. 162, egli riveste quello di βωμολόχος, cioè di 'spalla che banalmente ripete le parole dell'altro ateniese', Pis(t)etero<sup>4</sup>, Marzullo (1970, 184) ha ripreso la questione in modo più radicale: a partire dal presupposto che «le attribuzioni delle battute [...] sono del tutto congetturali», perché dettate agli antichi grammatici da ragioni interne<sup>5</sup>, lo studioso assegna fin dal prologo a Pis(t)etero – protagonista indiscusso del resto dell'opera – tanto le iniziative, quanto le espressioni auliche, dal chiaro effetto parodico, nella sostanza rovesciando l'interlocuzione tradizionale.

Tale riorganizzazione del testo è stata seguita sia da Sommerstein (1987), sia da Zanetto (1987)<sup>6</sup>; invece, elementi di debolezza sono stati individuati, in particolare, da Corsini (1993) e Nesselrath (1996). Il primo pone l'accento sul fatto che il disegno iniziale di trovare un τόπος ἀπράγμων (cf. v. 44) in cui vivere tranquilli, lontano dalle seccature della vita ateniese (in particolare tasse e processi: cf. vv. 38-41) non solo è del tutto antitetico al μέγα βούλευμα di Pis(t)etero, i cui riferimenti ad ἀρχή e δύναμις sono netta

<sup>3</sup> Per non dire della discussione sull'opportunità o meno di utilizzare fin dall'inizio le sigle dei nomi dei personaggi, quando l'Autore li rende noti alquanto tardi. Al proposito, cf. e.g. CAPRA (2012, 345s.); TREU (2016, 121s.).

<sup>4</sup> Tale è il significato invalso del termine, in realtà non attestato in Aristofane: per una discussione, cf. REGALI (2016b, 140s.).

<sup>5</sup> Conclusioni simili già in ANDRIEU (1954, 217: «tous nos mss. de tragédie et de comédie continuent de plus ancien exemplaires munis seulement de paragraphos, et qui ne comportaient donc qu'une interlocution 'muette'»), sebbene il suo *focus* sia sul teatro latino; LOWE (1962), il quale, dopo una ricognizione accurata dei segni diacritici presenti nei manoscritti e nei papiri dei testi aristofanici e nei testi drammatici della stessa epoca, ritiene che «none of the attributions in the margins of the manuscripts or in the scholia have any greater value than as the opinions of some scholar, scribe or reader» (p. 38). Nello stesso tempo, però, lo studioso richiama alla necessità di esaminare caso per caso, considerando che tale assegnazione appartiene pur sempre alla tradizione ed esiste almeno una possibilità che risalga fino all'Autore: di conseguenza, l'unica guida sicura si rivela essere il testo. Le riflessioni di LOWE (1962) sono state assunte in modo, pare, abbastanza radicale da WILSON (2007a, V-VIII): cf. le precisazioni di NIEDDU (2013, 170s.). È ritornata sul tema JAŹDZEWSKA (2018, 252) la quale ribadisce che le indicazioni dei parlanti nei papiri drammatici sono fornite in modo non uniforme e paiono aggiunte successive, in quanto collocate ai margini o nell'interlinea.

<sup>6</sup> La scelta di ZANETTO (1987) è stata confermata da DEL CORNO (1997, 249s.), mentre SOMMERSTEIN (2001, 286; 291) manifesta qualche ripensamento.

espressione di πολυπραγμοσύνη (cf. vv. 162s.)<sup>7</sup>, ma ben corrisponde al carattere di Evelpide e alla sua estrazione contadina (quale emerge dal v. 585)<sup>8</sup>.

Ancora, per quanto riguarda la necessità di assegnare a Pis(t)etero le battute di intonazione parodica, correttamente Corsini (1993, 684) osserva che queste possono avere sulle labbra di Evelpide una maggiore efficacia: in effetti, se una delle sorgenti del comico è la percezione dell'incongruo – nel nostro caso tra le parole dell'individuo e le sue credenziali sociali – proprio la loro “stonatura” potrebbe renderle particolarmente sapide<sup>9</sup>.

Mentre Corsini (1993) opta per mantenere l'interlocuzione trådita sulla base di riflessioni prevalentemente d'ambito politico e sociologico, analoga conclusione suggerisce, con cautela, Nesselrath (1996, 99), la cui analisi, incentrata sugli aspetti drammaturgici, evidenzia come gli *Uccelli* si collochino in una fase di transizione tra due

<sup>7</sup> Al v. 471 Pis(t)etero rinfaccia ad un personaggio di essere ἀμαθής ... καὶ πολυπράγμων: il significato complesso dell'aggettivo πολυπράγμων è ben evidenziato da LSJ<sup>9</sup> 1442 («*busy about many things, mostly in bad sense, meddling etc.*»), con preciso riferimento al passo in esame; «later and rarely in good sense, *curious after knowledge*»). Tuttavia, tra gli interpreti sembra prevalere una valutazione positiva: van Daele in COULON (1928, 46) traduce «point curieux»; MARZULLO (1977, 360 = 2003, 740) «senza curiosità»; Del Corno in ZANETTO (1987, 59) «non ti interessi di nulla»; DUNBAR (1995, 325) «not active (or energetic)»; HENDERSON (2000, 83) «uninquisitive»; Mastromarco in MASTROMARCO – TOTARO (2006, 167) «non hai nessuna curiosità»; SCHIRRU (2006, 159, n. 8) «nemmeno ti informi». D'altro avviso PADUANO (1990, 227) «non hai voglia di darti da fare»; GRILLI (2006, 235) «poco ambizioso». Comunque sia, il rimprovero lascia intendere non solo che dal punto di vista di Pis(t)etero la πολυπραγμοσύνη è positiva, ma che lui stesso è πολυπράγμων in quanto conosce le favole esopiche e le sa citare «in modo funzionale alla dimostrazione di un assunto» (SCHIRRU 2006, 159). Come osserva PADUANO (1973, 140) «la vivacità intellettuale è espressa col termine che nega la premessa iniziale e lega decisamente da questo punto di vista l'impresa di Pistetero, per quanto rivolta contro il vecchio mondo ateniese, ai canoni e ai criteri prevalenti in esso». Ai fini di questo discorso, non mi sembra rilevante l'incertezza sull'identità del personaggio destinatario del rimprovero: il Coro per un ramo della tradizione manoscritta, seguito da COULON (1928), DUNBAR (1995), WILSON (2007a), posizione che condivido (cf. *infra*, n. 52); Upupa per un altro ramo; Evelpide per ZANETTO (1987).

<sup>8</sup> Nonostante riconosca che la complessità del personaggio di Pis(t)etero può giustificare l'ideazione e l'esposizione di entrambi i progetti (cf. anche HENDERSON 1997, 137: «he is complex to the point of being self-contradictory»), CORSINI (1993) tenta di restituire un quadro organico e coerente dell'opera (ma, al proposito, valgono le riflessioni di Totaro in MASTROMARCO – TOTARO 2006, 111: cf. *infra*, n. 13). Sulla stessa linea di Corsini si colloca il recente contributo di HOLMES (2019), il quale, però, ritiene opportuna una valutazione meno negativa di Evelpide: non esponente di un ceto, quello contadino, ormai caratterizzato da «passività e rinuncia» (CORSINI 1993, 686), a cui pure, inizialmente Aristofane aveva guardato con speranza, ma un uomo che semplicemente desidera la vita convenzionalmente sognata dai protagonisti della *Archaia* (cf. p. 175, con riferimento a Diceopoli e Trigeo).

<sup>9</sup> Per una definizione del concetto di incongruo, cf. MORREALL (2009, 11). Sebbene nessuno dei tre grandi orientamenti – «of superiority, incongruity and release» (HALLIWELL 2008, 11) – sulla natura del comico, sulle sue fonti, sul suo ruolo nella società e nella vita degli uomini possa ambire ad offrire una teoria generale del fenomeno (cf. ATTARDO 1994, 46-59 e, dalla prospettiva della psicologia culturale, lo stesso HALLIWELL 2008), tuttavia, nel caso in esame, la teoria dell'incongruo mi sembra offra una spiegazione adeguata.

diverse modalità di costruzione dell'azione scenica utilizzate da Aristofane<sup>10</sup>. Infatti, il prologo è strutturalmente simile a quello delle precedenti *Cavalieri*, *Vespe*, *Pace*, in cui l'avvio dell'azione principale avviene dopo circa centocinquanta versi, grazie all'entrata in scena di un nuovo personaggio, che si scoprirà essere il protagonista<sup>11</sup>; nello stesso tempo, esso è recitato da due cittadini ateniesi, uno dei quali sarà a tutti gli effetti l'eroe comico, anticipando, così, soluzioni che diventeranno consuete nell'intreccio di tutte le commedie conservate successive<sup>12</sup>.

Di nuovo, Dunbar (1995, 132) mette in discussione l'attendibilità della tradizione manoscritta e ribadisce la necessità di assegnare le battute ai vari personaggi valutando caso per caso in base alla situazione drammatica generale – in particolare, il fatto che Pis(t)etero sia «the dominant partner» – e in base ai deittici relativi agli uccelli-guida<sup>13</sup>.

Similmente, anche l'ultimo editore, Wilson (2007b, 115), già nel prologo riconosce a Pis(t)etero un ruolo preminente, pur senza le rigidità della proposta di Marzullo (1970).

Oltre a quanto già evidenziato da Nesselrath (1996), nel prologo degli *Uccelli* possiamo riscontrare anche altre differenze rispetto alle commedie conservate<sup>14</sup>: per esempio, varia il momento in cui è ideato il progetto comico: in sette opere su undici esso è già stato delineato nell'antefatto e deve solo essere attuato (anche se in *Nuvole* e *Tesmofoziause* mutano i soggetti attuatori); in due (*Cavalieri* e *Pluto*) viene formulato nel corso del

<sup>10</sup> «Dann wäre die Sprecheraufteilung in denjenigen Handschriften [...] vielleicht doch die richtigere, auch wenn sie nicht selbst bis in die Antike (oder gar zu Aristophanes selbst) zurückreicht». Sempre per ragioni drammaturgiche sostengono l'interlocuzione tradizionale anche RUSSO (1984<sup>2</sup>, 235s.); PADUANO (1990, 160s.). In particolare, il primo, riportando e condividendo l'opinione di Terzaghi, ritiene che i vv. 155-156a spettino a Pis(t)etero (cf. RUSSO 1984<sup>2</sup>, 255, n. 2); d'opinione differente DUNBAR (1995, 183s. *comm. ad l.*), con cui concordo (cf. *infra*, l'interlocuzione proposta).

<sup>11</sup> Più in generale, l'ordine di apparizione dei personaggi nelle commedie giovanili non è senza importanza per SCHERE (2013), la quale constata la presenza di due modelli costruttivi, entrambi finalizzati a suscitare empatia con il pubblico, che viene preparato ad accogliere positivamente il piano dell'eroe e con sfavore gli avversari: nel primo (cf., e.g., *Acarnesi*), troviamo da subito l'eroe comico sulla scena; nel secondo, dopo un dialogo tra due servitori che appoggiano il protagonista, questi entra in scena come terzo e si rivela il portavoce della posizione dell'enunciatore/autore. Sebbene la studiosa precisi in modo netto che tale modello scompare dopo le opere giovanili (cf. p. 27), seguendo HOLMES (2019, 1-9), che evidenzia come Aristofane ricerchi negli *Uccelli* nuove vie drammaturgiche e tematiche, si potrebbe ipotizzare che il poeta abbia voluto dare la parola inizialmente ad Evelpide per alimentare negli spettatori attese simili a quelle delle commedie precedenti (anche in dialogo con le commedie utopistiche di Ferecrate: cf. FARIOLI 2001, 184s.), per poi stravolgerle con il piano di Pis(t)etero.

<sup>12</sup> In effetti, l'esclamazione entusiastica di Pis(t)etero al v. 162 segna una svolta e una ripresa dell'azione dopo lo stallo determinatosi nel corso della conversazione con Upupa; nello stesso tempo, Pis(t)etero è da subito sulla scena.

<sup>13</sup> Tale impostazione viene nella sostanza condivisa da Totaro in MASTROMARCO – TOTARO (2006, 111), il quale adotta il testo critico della studiosa e prende le distanze «dall'applicazione di criteri di analisi protesi a ricomporre in un quadro necessariamente organico e coerente caratteri e situazioni che, nella concreta prassi drammaturgica, potevano non rispondere ad esigenze di linearità e congruenza».

<sup>14</sup> Le condizioni estremamente frammentarie della restante produzione non consentono di metterla a frutto in questa sede. Per una valutazione complessiva delle commedie perdute, cf. PELLEGRINO (2015 e 2016).

prologo; in una (*Vespe*) è sostanzialmente compiuto e deve solo essere salvaguardato; negli *Uccelli*, un piano che potremmo immaginare proposto da Pis(t)etero ad Evelpide nell'antefatto, a dramma iniziato viene sostituito da un altro, per di più radicalmente diverso<sup>15</sup> (mentre sono presenti aggiustamenti in *Acarnesi* e *Rane*)<sup>16</sup>.

Cambia anche il modo con cui il pubblico è informato: nelle prime cinque commedie i personaggi si rivolgono direttamente agli spettatori<sup>17</sup>, mentre nelle ultime cinque, in forma artisticamente più matura, questi sono ragguagliati in modo indiretto, attraverso i dialoghi, senza rottura della finzione scenica. Al riguardo, ancora una volta gli *Uccelli* occupano una posizione intermedia: mentre il progetto destinato ad essere abbandonato, la ricerca di un τόπος ἀπράγμων, è esposto in maniera diretta<sup>18</sup>, quello che verrà effettivamente realizzato emerge dal dialogo con Upupa.

Riassumendo, compatibilmente con i limiti della tradizione aristofanica che ci ha conservato undici commedie su una produzione di circa quaranta, gli *Uccelli* si distinguono non solo per lo status dei personaggi d'apertura<sup>19</sup>, ma anche per i tempi di ideazione del/i progetto/i e per la modalità espositiva<sup>20</sup>: tali peculiarità sollecitano, a mio parere, un approccio esegetico che superi lo schema della tipica coppia comica (protagonista/spalla), cercando di valorizzare altri aspetti, anche non verbali.

<sup>15</sup> In modo plausibile, CORSINI (1987, 71-74) ipotizza che il progetto imperialistico fosse fin da subito nei piani di Pis(t)etero, come dimostrerebbero gli oggetti rituali, propri di una fondazione, che i due portano con sé (anche se non si può escludere che siano funzionali ad un semplice rito propiziatorio: cf. BOWIE 1993, 161) e, più tardi l'uso dell'avverbio πάλαι (v. 465), ma che avesse persuaso Evelpide a seguirlo seducendolo con la promessa di un τόπος ἀπράγμων. Invece, altri interpreti ritengono che il nuovo piano sia ideato come a seguito di una folgorazione (cf., e.g., PADUANO 1990, 161; GRILLI 2006, 20).

<sup>16</sup> Mi sembra che in queste commedie il disegno iniziale muti in modo meno profondo che negli *Uccelli*: negli *Acarnesi* l'obiettivo da raggiungere rimane la pace, mentre nelle *Rane* Dioniso è sceso nell'Ade, comunque sia, per un poeta (cf. v. 1418). Questo premesso, vale la pena notare l'affinità degli *Uccelli* con entrambe: con gli *Acarnesi*, in quanto il progetto di Diceopoli vorrebbe coinvolgere l'intera comunità nel perseguimento della pace, ma finisce per trascolorare in una dimensione privata, mentre negli *Uccelli*, con movimento contrario, alla dichiarata ricerca, tutta privata (apolitica), di un luogo tranquillo, considerato come esistente (cf. v. 48), si sostituisce il disegno imperialistico (politico), di fondazione di una nuova città; stesso movimento dal privato al politico si può ritrovare nelle *Rane*, dove al desiderio di Dioniso di riportare in vita Euripide per un impulso passionale e personale (cf. v. 53 πόθος; v. 59 ἴμερος), quasi viscerale (cf. v. 62), subentra la preoccupazione per le sorti della città e del suo teatro (cf. vv. 1418s.).

<sup>17</sup> Nonostante il monologo di Diceopoli possa essere considerato un a sé paratragico (cf., e.g., LANZA 2012, 173), mi pare che allo stesso tempo informi il pubblico in modo abbastanza immediato. Degno di nota il prologo della *Pace*, in quanto, mentre i servitori comunicano al pubblico il piano di Trigeo, questi ha già cominciato a realizzarlo.

<sup>18</sup> Anche se, come osserva RUSSO (1984<sup>2</sup>, 235), «il ragguaglio agli spettatori si sviluppa con naturalezza dal dialogo precedente [...] e già in 13-22 cadono delle notizie, ma non stilisticamente destinate al pubblico».

<sup>19</sup> Secondo CORSINI (1987, 71), essi rappresentano «i due volti della città».

<sup>20</sup> Sul piano drammaturgico, un ulteriore elemento di novità è che i due personaggi sono rappresentati già in viaggio e la scena della soglia diventa «lo snodo fondamentale da cui si avvia l'azione comica» (REGALI 2016a, 13, il quale rinvia alle successive *Tesmofoiazuse* e *Rane*, nonché, per il solo «motivo del viaggio», al *Pluto*). Anche la caratterizzazione dell'eroe comico muta profondamente (cf. MAGNELLI 2017, 397).

Come è stato osservato<sup>21</sup>, la funzione del prologo nella Commedia antica non era solo quella di “scaldare” il pubblico con lazzi, ma anche di aiutarlo ad orientarsi in una vicenda assolutamente nuova, perché non mitica: pertanto, accanto alle informazioni verbali fornite a mano a mano che l’azione procedeva, anche maschere, costumi, oggetti di scena, oppure il modo stesso di muoversi e di parlare potevano fornire alcuni indizi utili alla comprensione da parte degli spettatori<sup>22</sup>.

Proprio per quanto riguarda gli oggetti di scena, non mi risulta che abbiano ricevuto particolare attenzione i due uccelli-guida, il κολοιός (identificabile con la taccola)<sup>23</sup> e la κορώνη (‘cornacchia’): il testo ci informa soltanto che il primo costa un obolo, la seconda tre; sebbene i deittici che li indicano siano di qualche aiuto per determinare l’interlocuzione, è incerto quale dei due personaggi ciascun uccello accompagni<sup>24</sup>.

Appartenenti alla stessa specie, la cornacchia (*Corvus corone sardonius*) e la taccola (*Corvus monedula*) hanno comportamenti simili: uccelli diurni e gregari, amano vivere in ampie comunità e sono rigidamente monogami<sup>25</sup>; entrambi sono onnivori opportunisti e adattabili (anche se la seconda preferisce le granaglie e svolge la funzione di uccello-spazzino in misura minore rispetto agli altri corvidi)<sup>26</sup>. Se questo, in breve, è quanto emerge dall’ornitologia, il mondo antico, soprattutto tramite la favola, sembra aver fatto di essi il paradigma di due tipi umani diversi, se non opposti: infatti, come vedremo, a differenza della cornacchia la taccola risulta spesso soccombente per la sua ingenuità (che rasenta la stoltezza) e nutre ambizioni non proporzionate alle sue forze<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> Cf., e.g., NAPOLITANO (2016, 112).

<sup>22</sup> Che i personaggi storici fossero riconoscibili grazie a maschere ritratto o caricaturali è oggetto di vivace dibattito: cf., e.g., TAMMARO (1991); CATENACCI (2013).

<sup>23</sup> Cf. ARNOTT (1993); DUNBAR (1995, 130s.; 545); ARNOTT (2007, 156).

<sup>24</sup> Forse la taccola, meno costosa, avrà guidato Evelopide, il personaggio di estrazione contadina, che potremmo supporre anche vestito più rozamente, ma non è affatto certo (cf., e.g., HOLMES 2019, 171). Il basso costo di tali uccelli induce MYNOTT (2018, 137) a ritenere che fossero animali da compagnia abbastanza diffusi.

<sup>25</sup> Al punto che, come ricorda PASTOUREAU (2021, 147, n. 12), «in Grecia e a Roma la cornacchia era un simbolo della fedeltà in amore».

<sup>26</sup> Come evidenzia PASTOUREAU (2021, 143s.), secondo etologi ed ornitologi, su tali caratteristiche si fonderebbero la buona intelligenza comportamentale e le spiccate capacità cognitive che caratterizzano non solo il corvo imperiale, ma anche l’intera specie.

<sup>27</sup> Cf. rispettivamente Aesop. 103; 125; 131 Hausrath-Hunger per l’ingenuità; Aesop. 2 Hausrath-Hunger; Babrius 137 Perry per le ambizioni frustrate; PASTOUREAU (2021, 100). Una connotazione più positiva sembra emergere da Aesop. 244 Hausrath-Hunger – dove il κολοιός mette saggiamente in luce l’inadeguatezza del pavone, per quanto bello, nel governare e nel difendere gli uccelli dall’attacco di predatori come l’aquila – e da Luc. *Gall.* 27, 1-8 – dove è associato al σοφιστής. L’attenzione di Aristofane per la favola esopica (e per il personaggio stesso di Esopo) è testimoniata da richiami espliciti sia in questa commedia (cf. vv. 451ss.; 671ss.; 807s.) sia nelle altre: al proposito, cf. SCHIRRU (2006; 2009). Un’allusione alla scarsa considerazione di cui godevano le taccole potrebbe individuarsi in Av. 571 (il Coro chiede dubbioso come potranno gli uomini ritenere gli uccelli dèi e non semplici κολοιοί) e in Av. 1174 (la dea Iride riesce a sfuggire ai non molto efficienti κολοιοί di guardia).

Nonostante già questi tratti appaiano confarsi a quanto via via emergerà del personaggio di Evelpide, per il nostro discorso risulta significativo il racconto proposto da Aesop. 128 Hausrath-Hunger, dove una taccola che aspetta che dei fichi diventino maturi è rimproverata da una volpe:

κολοιὸς λιμώτων ἐπὶ τινοῦ συκῆς ἐκάθισεν. εὐρών δὲ τοὺς ὀλύνθους μηδέπω πεπεῖρους προσέμενεν, ἕως σῦκα γένωνται. ἀλώπηξ δὲ θεασαμένη αὐτὸν ἐγγρονίζοντα καὶ τὴν αἰτίαν παρ' αὐτοῦ μαθοῦσα ἔφη· “ἀλλὰ πεπλάνησαι, ὦ οὔτος, ἐλπίδι προσέχων, ἥτις βουκολεῖν μὲν οἶδε, τρέφειν δὲ οὐδαμῶς”.

Nell'ammonimento colpisce la presenza del verbo *πλανάω* collegato a *ἐλπίς*: come il *κολοιός* della favola si abbandona alla speranza ed è indotto in errore, così Evelpide, che nella scena iniziale degli *Uccelli* vaga insieme al suo compagno (cf. v. 3 *πλανύττομεν*; v. 44 *πλανῶμεθα*), vedrà le sue aspettative deluse<sup>28</sup>.

Inoltre, non era sfuggita agli antichi la forte socialità delle taccole: scorrendo sull'amicizia, che alcuni ritengono più facile tra simili, Aristotele cita più volte il detto *καὶ γὰρ κολοιὸς παρὰ κολοιόν* (cf. *EE* 1235a 8; *EN* 1155a 34; *Rh.* 1371b 17)<sup>29</sup>.

Dallo Stagirita (*HA* 617b 17-19) ricaviamo un'ulteriore informazione: dei tre tipi di *κολοιός* di cui parla, uno viene chiamato *βωμολόχος*: probabilmente si tratta ancora del *Corvus monedula* il quale, una volta addomesticato, si guadagna la nomea di buffone per i giochi che esegue e l'imitazione della voce umana<sup>30</sup>. Si potrebbe ipotizzare un analogo destino per Evelpide: pian piano Pis(t)etero, a partire già dall'antefatto, l'avrebbe

<sup>28</sup> Che *πλανύττο* debba essere collegato a *πλανάω* è evidente, anche se sfugge la sua connotazione stilistica: secondo MARZULLO (1970, 184), il verbo, inserito in un verso paratragico ha valore parodico e, quindi, deve essere attribuito a Pis(t)etero (sui limiti di questa posizione, cf. *supra*). Nonostante nel prologo degli *Uccelli* i due verbi siano utilizzati nell'accezione propria di 'errare' nello spazio, mi sembra che a questa si possa sovrapporre quella metaforica di 'commettere errori'.

<sup>29</sup> Un approfondimento in TOSI (2017, 1439s.). Conservando l'interlocuzione tradizionale, si potrebbe scorgere una traccia di tale socialità nel frequente uso del pronome personale "noi" da parte di Evelpide fino alla sua uscita di scena (diciannove occorrenze contro le nove di Pis(t)etero, escludendo i casi in cui esso faccia riferimento in senso più ampio anche agli uccelli o agli esseri umani), in particolare quando spiega prima agli spettatori, poi a Tereo le ragioni del viaggio: egli parla sia per sé, sia per il suo (fidato?: cf. *infra*) amico (cf., in particolare, vv. 26-48; 114-22). Mi sembra a favore del fatto che l'uso del 'noi' possa essere considerato il *leitmotiv* del personaggio l'esclamazione piena di sgomento e recriminazione del v. 339 (αἴτιος μέντοι σὺ νῶν εἶ τῶν κακῶν τούτων μόνος), unanimemente attribuita ad Evelpide, che, proprio perché pronunciata sull'onda dell'emotività, ci si aspetta che sia più spontanea. Che Evelpide sia «convinto di parlare a nome di entrambi» è opinione di CORSINI (1987, 74).

<sup>30</sup> Per l'identificazione con il *corvus monedula*, cf. ARNOTT (2007, 38). KIDD (2012, 249) si sofferma sulla facilità con cui determinati atteggiamenti umani fossero anticamente riferiti al mondo degli uccelli e viceversa: ciò vale specialmente per il modo di parlare (cf., e.g., *Av.* 1681 dove il dio barbaro Triballo βαβάζει γ' ὥσπερ αἱ χελιδόνες), come emerge anche dal legame etimologico tra *κολοιός* e i verbi *κολοιάω/κολοφάω* «crier comme un choucas» (*DELG*<sup>2</sup>, 536 s.v. *κολοιός*). Che Aristofane fosse a conoscenza dell'addomesticamento della taccola emerge da *V.* 129s. (cf. DUNBAR 1995, 131). Sulle esibizioni di un *κολοιός* addestrato, cf. anche Theophr. *Char.* 21, 5.

ammaestrato, riducendolo al ruolo di βωμολόχος e infrangendo quella condizione di parità in cui i due, entrambi cittadini, appaiono nella prima parte della commedia<sup>31</sup>.

Se possiamo ad esaminare la cornacchia, sue caratteristiche salienti appaiono l'intelligenza astuta, "dolosa", la pragmaticità, l'opportunismo<sup>32</sup>, doti indubbiamente presenti anche in Pis(t)etero<sup>33</sup>. In particolare, *Romulus* 18, *La gru e la cornacchia*<sup>34</sup>, mette in evidenza la capacità di questa di porsi alla guida degli *innocentes*<sup>35</sup> con promesse ingannevoli, salvo, poi, danneggiarli. Come già accennato (cf. *supra*, n. 15), se dobbiamo prestar fede ai vv. 339s., qualcosa di simile potrebbe essere avvenuto nell'antefatto della commedia, quando, probabilmente, Pis(t)etero ha stretto una *coniuratio* con Evelpide, facendogli balenare la speranza di una vita tranquilla, al riparo dai πράγματα della realtà

<sup>31</sup> E che potrebbe riflettersi nella specularità di alcune battute: cf. vv. 5s.; 7s.; 128-34; 137-42). Se MARZULLO (1970) ritiene opportuno fin dal prologo confinare Evelpide nel ruolo del βωμολόχος, altri (cf. e.g. GELZER 1960, 124s.; KLOSS 2001, 144-48) gli attribuiscono tale funzione a partire dal secondo agone. Si potrebbe dubitare dell'efficacia teatrale di tale gradualità, dato che in altre commedie le parti di eroe e βωμολόχος sono definite da subito (cf., e.g., Euripide e Parente nelle *Tesmofoiazuse*): tuttavia, l'iniziale ruolo scenico sfumato potrebbe rientrare nel più ampio gioco di attese suscitate e poi deluse (cf. *supra*, n. 11), la cui efficacia comica (sebbene relativamente al solo motto arguto) era già stata notata da Arist. *Rhet.* 1412a (ἔστιν δὲ καὶ τὰ ἀστεῖα τὰ πλεῖστα διὰ μεταφορᾶς καὶ ἐκ τοῦ προσεξαπατᾶν· μᾶλλον γὰρ γίγνεται δῆλον ὅτι ἔμαθε παρά τὸ ἐναντίως ἔχειν, καὶ ἔοικεν λέγειν ἢ ψυχή "ὡς ἀληθῶς, ἐγὼ δὲ ἤμαρτον") e, sulla sua scia, Cic. *De orat.* II 255 (*sed scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud exspectamus, aliud dicitur: hic nobismet ipsis noster error risum movet: quod si admixtum est etiam ambiguum, fit salsius*). Cf. anche PADUANO (1990, 160) secondo il quale la «funzione centrale (*scil.* dell'eroe) non è però così rigidamente costituita da escludere sfumature e transizioni».

<sup>32</sup> Cf. Aesop. 129; 218; 258 Hausrath-Hunger; Phaedr. 2 Perry; *appendix Perotti* 26 Perry. Raramente, a quanto sembra, la cornacchia risulta perdente ed è sbeffeggiata (cf. Aesop. 127 Hausrath-Hunger). Altra caratteristica della κορόνη è la longevità, richiamata anche in questa commedia (cf. v. 609).

<sup>33</sup> Presentandolo al Coro, Urupa lo definisce πικρότατον κίναδος, / σόφισμα, κύρμα, τρίμμα, παϊπάλημ' ὄλον (vv. 429s.).

<sup>34</sup> *Grus et cornix inter se coniuratione unita firmaverunt, ut grus cornicem ab aliis avibus defensaret et cornix illi futura praeviendo narraret. Quae dum ad agrum cuiusdam saepius advenirent et grana quae olim sata fuerant, radicibus vellent, videns dominus agri doluit et ait puero, da mihi petram. Monuit gruem et caute se egerunt. Alia vero die audiens cornix quod petram quaereret, commonuit gruem, ne mali aliquid pateretur. Perpendit homo ille, quia cornix divinaret, dicit puero: quando dixeris, da mihi offam, porrige lapidem: ille veniens dixit puero ut daret offam, at ille porrexit lapidem, qui gruem percussit et crura eius fregit. Vulneratus grus dixit cornici, ubi sunt divina hauspicia tua? cur me non monuisti, quia mihi taliter habui provenire? respondit, mea hic intelligentia culpabilis non est, sed omnium malorum sunt dolosa consilia, qui aliud dicunt et aliud agunt. Qui promissionibus innocentes inducunt, quos postea laedere non cessant.* Commenta l'editore, THIELE (1910, 58): «Interessant ist übrigens hier, daß das Tier selbst in einer allgemeinen Sentenz seine Rolle in der Fabel schließt». Sebbene d'età medievale, la raccolta del *Romulus* può essere opportunamente valorizzata, in quanto si rifà alla tradizione greco-latina precedente (cf., e.g., la favola dell'aquila e della volpe, attestata in Arch. frr. 174-80 West<sup>2</sup>; Ar. Av. 651ss.; Phaedr. I 28 Perry; *Romulus* 16 etc.).

<sup>35</sup> Sulla base di *Romulus* 77, 9, in cui degli uccelli *simplices et innocentes* sono messi in guardia da un altro *astutior et expertos habens omnes dolos aucupis*, tradurrei 'ingenui' (cf. anche *ThLL* VII 1, 1700, 56 - 1706, 27 s.v. *innocens*).



ateniese<sup>36</sup> e persuadendolo così a seguirlo nel viaggio verso Tereo, salvo poi fagocitarlo nel suo μέγα βούλευμα<sup>37</sup>.

Se, come credo, il carattere e il ruolo dei due Ateniesi era già adombrato dall'uccello-guida assegnato a ciascuno, può essere opportuna una riflessione sui loro nomi: infatti, non solo Aristofane tende ad attribuire dei nomi parlanti ai suoi personaggi, ma i tempi con cui il pubblico li apprende sono variabili<sup>38</sup>: solo in *Lisistrata* e *Rane* essi sono rapidamente comunicati, mentre nelle altre commedie il poeta li rende noti con un certo ritardo, che si fa particolarmente consistente (oltre il prologo) in *Acarnesi* e *Uccelli*, fino a giungere al paradosso dei *Cavalieri*, in cui solo quasi alla fine (v. 1257) si conosce il nome del Salsicciaio, e delle *Tesmoforiazuse*, in cui il Parente rimane anonimo<sup>39</sup>. Tale ritardo appare una vera e propria strategia volta a far sì che, per citare Kanavou (2011, 12), «the character *earns* a name in relation to his or her function in the play, and for this reason he or she is referred to by name only after this function has been fulfilled».

Nel caso degli *Uccelli*, Pis(t)etero presenta sé e il suo compagno ai vv. 644s.<sup>40</sup>, ovvero dopo più di un terzo della commedia, per la precisione dopo l'agone con il Coro, quando colui che si è rivelato via via il protagonista è riuscito a persuadere i volatili ad aderire al proprio progetto e ormai gli spettatori si sono fatti un'idea un po' più chiara della fisionomia dei vari personaggi. Mentre c'è accordo tra gli studiosi sul significato del nome Εὐελπίδης ('Speranzoso', 'Ottimista', con un che di bonario e ingenuo)<sup>41</sup>, le

<sup>36</sup> Il fatto che Pis(t)etero sia l'ideatore anche del primo progetto non comporta necessariamente che debba essere lui ad esporlo agli spettatori: adeguatamente "ammaestrato" (come il κολοιός di cui parla Aristotele: cf. *supra*) Evelpide ne diviene portavoce entusiasta, anche se stolido (cf. CORSINI 1987, 74), con indubbia efficacia drammaturgica.

<sup>37</sup> Come la gru nella favola citata (cf. *supra*, n. 34), anche Evelpide, spaventato dall'assetto di guerra del Coro, ha un momento di recriminazione e chiede al compagno perché l'abbia condotto lì: la risposta di Pis(t)etero è sarcastica: ἴν' ἀκολουθοίης ἐμοί (v. 340b), dove ἀκολουθέω implica la riduzione del compare a soldato sottoposto o schiavo (cf. *LSJ*<sup>9</sup>, 52 *ad. l.*); da questo punto in poi, ricorda HOLMES (2019, 56), questi è semplicemente al seguito del compagno. Uso volutamente il verbo "fagocitare", ricordando che in *Ar. Ach.* 875 i κολοιοί sono tra le leccornie che il Tebano porta a Diceopoli.

<sup>38</sup> Una sintesi degli studi in KANAVOU (2011).

<sup>39</sup> Per una valutazione complessiva, cf. BARTON (1990, 26).

<sup>40</sup> Nell'interlocuzione proposta da SOMMERSTEIN (1987), ZANETTO (1987), DUNBAR (1995) e WILSON (2007a) i vv. 137-42 sono assegnati ad Evelpide: pertanto, il nome (o epiteto) Στίλβωνίδης (v. 139) probabile patronimico scherzoso da στίλβω, risulta riferito a lui, ad indicare «l'assiduo frequentatore delle palestre» (ZANETTO 1987, 195 *comm. ad l.*). Ritengo preferibile attribuire la battuta a Pis(t)etero: da quanto emerge dall'opera, Evelpide non solo è contadino (v. 585), ma il suo mondo ideale appare quello della famiglia, in cui si celebrano matrimoni (cf. v. 161, battuta concordemente attribuita ad Evelpide) e battesimi (cf. v. 494): cf. anche HOLMES (2019, 5s.). KANAVOU (2011, 109) scorge in Στίλβωνίδης anche un possibile riferimento scherzoso all'indovino Stilbide, che proprio nel 414 si era unito alla spedizione in Sicilia.

<sup>41</sup> A differenza del nome di persona Εὐελπίδης, tardo e piuttosto raro (cf. la sintesi di KANAVOU 2011, 107, n. 476), l'aggettivo εὐελπίς è testimoniato alcune volte nel V sec. a.C., in poesia come in prosa (cf. Aesch. *PV* 509; Eur. *HF* 460; fr. 12,171; Thuc. I 70, 3; IV 10, 1; 62, 3; VI 24, 3; VIII 2, 4) e ha una diffusione sempre più ampia a partire dal IV sec. a.C., con sfumature di significato ora positive, ('ottimista': cf., *e.g.*,

forme tràdite Πεισθέταιρος e Πεισθαίτερος (questa evidente corruttela della prima) suscitano difficoltà, soprattutto perché non sono testimoniati nomi di persona composti con radici verbali passive<sup>42</sup>. Dobree (1831, 213) ritiene che si debba leggere Πεισέταιρος, o almeno, secondo l'indicazione di *Schol. Ald.* 1271, Πισθέταιρος, anche se, a suo parere, il carattere «ἡγημονικός» del personaggio rende più probabile la prima forma ('colui che persuade i compagni'), rispetto alla seconda ('amico fidato')<sup>43</sup>. Nella sua edizione degli *Uccelli*, Bergk (1852, 3) suggerisce che Aristofane abbia scritto Πειθέταιρος o Πεισέταιρος, sebbene nel testo riporti Πεισθέταιρος<sup>44</sup>. La forma Πεισέταιρος è caldeggiata da Marzullo (1970, 182), in considerazione dell'abilità nel persuadere che caratterizza il personaggio (mentre la radice del presente, πειθ- avrebbe valore intransitivo e indicherebbe obbedienza)<sup>45</sup>.

Nonostante la preferenza ormai generalmente accordata alla forma Πεισέταιρος<sup>46</sup>, come ricorda Corsini (1993, 680, n. 5), le posizioni degli studiosi restano piuttosto variegata e non mancano né coloro che accolgono la correzione Πειθέταιρος né coloro che preferiscono conservare la lezione tràdita, spiegandola, magari, con una voluta ambiguità del poeta<sup>47</sup>: in particolare, dopo aver evidenziato che «sul motivo dominante

---

Pl. *Ap.* 41e 8), ora negative ('ingenuo': cf. *e.g.* Din. 29, 4): in particolare, secondo AVERY (1973, 2, n. 2), i passi tucididei lasciano supporre che lo storico «considered the word an apt description of an important element in the Athenian character» e che non fosse il solo, data la consonanza con Aristofane; tra i passi succitati il più significativo, per la vicinanza cronologica tra l'evento narrato e la data di rappresentazione degli *Uccelli*, è Thuc. VI 24, 3, in cui l'autore descrive l'entusiasmo degli Ateniesi per la spedizione in Sicilia, la cui preparazione «doveva aver offerto un esempio impressionante di speranze e prospettive radiose offerte in pasto alla fantasia popolare» (CORSINI 1987, 71s.). Mi sembra eccessivo lo scetticismo di KANAVOU (2011, 108), la quale considera la consonanza troppo vaga perché il pubblico la potesse riconoscere: infatti, o si trattava di un aspetto reale del carattere ateniese (e allora tutti l'avrebbero notato), oppure avrebbe potuto essere un luogo comune degli ambienti oligarchici e almeno gli spettatori più avvertiti avrebbero ravvisato in Evelpide l'Ateniese medio, "dalle belle speranze", spesso vittima di inganni.

<sup>42</sup> E quand'anche fosse, un nome del tipo 'Persuaso dai compagni' non risulterebbe significativo per il personaggio.

<sup>43</sup> A quanto sembrerebbe, in modo indipendente da DOBREE (1831) e dallo scolio citato, la forma Πισθέταιρος è stata proposta da KAPPEYNE VAN DE COPPELLO (1850, 28) e preferita da MEINEKE (1860); HALL – GELDART (1906<sup>2</sup>); SCHROEDER (1927); COULON (1928), anche perché in sintonia con i vicini vv. 631-37 (per una discussione cf. DUNBAR 1995, 129).

<sup>44</sup> Scelta ripetuta in BERGK (1872<sup>2</sup>), *pace* KANAVOU (2011, 106, n. 470). Secondo MARZULLO (1970, 181s.), l'intuizione di Bergk era già in un saggio del 1848.

<sup>45</sup> L'unica volta in cui Pis(t)etero sembra obbedire è al v. 6 (τὸ δ' ἐμὲ κολοῖϕ πειθόμενον τὸν δῦσμορον).

<sup>46</sup> Cf. VAN LEEUWEN (1902); SOMMERSTEIN (1987); ZANETTO (1987); DUNBAR (1995); HENDERSON (2000); WILSON (2007a); cf. anche la sintesi di KANAVOU (2011, 105-107). In particolare, secondo DUNBAR (1995, 129), potrebbe sentirsi un'eco nella deformazione del nome fatta dal dio barbaro Triballo (cf. v. 1615 *vá, Βαισατρῆδ*); per altre possibili interpretazioni di tale espressione, cf. ZANETTO (1987, 310); Totaro in MASTROMARCO – TOTARO (2006, 70).

<sup>47</sup> Per Πειθέταιρος, cf., *e.g.*, KOCK (1894, 52); ROGERS (1906, ix-x); per Πεισθέταιρος, cf. GHIRON-BISTAGNE (1989, 91), secondo la quale Aristofane giocherebbe sia con il significato di 'Persuasore dei compagni', sia con quello di 'Compagno fidato' (ma cf., *contra*, KANAVOU 2011, 107, n. 475); ancora, nel

del persuadere-obbedire si innesta presto e negli snodi cardinali il motivo più complesso del giurare-tradire i patti»<sup>48</sup>, Beltrametti (2019, 137ss.) propone di mantenere la lezione trādita Πεισθέταιρος, simile nella pronuncia attica del tempo a Πισθέταιρος, ipotizzando che Aristofane potrebbe aver voluto giocare sui due esiti della stessa radice, ovvero la persuasione e la fedeltà<sup>49</sup>.

Rispetto a questa posizione, di cui condivido le premesse<sup>50</sup>, credo che gli spunti provenienti dalla favola rendano preferibile la forma Πισθέταιρος (nel senso di ‘amico fidato’, che intenderei in modo ironico e in cui è in ogni caso possibile sentire l’idea della persuasione, come evidenzia Corsini<sup>51</sup>: egli non è fidato nei confronti di Evelpide (e degli altri personaggi sulla scena), come generalmente non è fidata la cornacchia nelle favole. Il rapporto alla pari insito nel motto καὶ γὰρ κολιοῦς παρὰ κολιοῖον, si è rivelato un’illusione: Evelpide pensava di essere partito con una taccola, invece si è affidato ad una cornacchia.

---

suo identificare Pis(t)etero con Alcibiade, VICKERS (1995, 345) ritiene che la forma Πεισθέταιρος alluda non solo alle doti persuasive di Alcibiade, ma anche al fatto che, giovinetto, questi era stato sedotto (πείθεσθαι) dai suoi ammiratori/amanti.

<sup>48</sup> Motivo che richiamerebbe la situazione politica interna contemporanea agli *Uccelli*: cf. anche CANFORA (1989, 212); CORSINI (1993, 681 e n. 8).

<sup>49</sup> Secondo la studiosa, la cui interpretazione complessiva della commedia appare positiva, non distopica, «Boncompagno può condensare la forza (violenza?) persuasiva del compagno guida che ha saputo portare a buon fine il progetto fantastico della finzione e la lealtà di chi, a differenza dei congiurati del 415, non ha tradito né i compagni né i patti giurati per il nuovo mondo di cui diviene sovrano, sposo di Regina dall’ineffabile bellezza (vv. 1706-1742)» (p. 139).

<sup>50</sup> In effetti, tra le dieci occorrenze del verbo πείθω negli *Uccelli*, quelle davvero significative a sostegno della forma Pisetero sono in tutto cinque (le principali ai vv. 163s. [3x]; di conferma ai vv. 1011, 1371: cf. già MARZULLO 1970, 183s.): tuttavia, anche ammettendo che dopo quasi cinquecento versi il pubblico si ricordasse del gioco di parole dei vv. 163s., mi pare che tali occorrenze si possano ricondurre alla normale dialettica persuasione/opposizione tra personaggi (non necessariamente il protagonista, che pure deve convincere della bontà del suo piano), riscontrabile anche nelle altre commedie pervenuteci, talora con un numero di attestazioni maggiore rispetto agli stessi *Uccelli*. In particolare, in *Nub.* 73, 87, 90, 119, 861s., 866 il verbo πείθω scandisce le varie fasi del conflitto tra Strepsiade e il figlio, fino al cedimento di questi, che accetta di recarsi al Pensatoio di Socrate; nella stessa commedia, ai vv. 1000, 1043, 1083, 1090, esso ritorna nell’agone tra il Discorso Migliore e quello Peggioro, entrambi desiderosi di convincere Fidippide. Qualcosa di simile nelle *Vespe*, dove il rapporto tra Bdelicleone e Filocleone è giocato sul tentativo del primo di persuadere il padre ad abbandonare i processi e la refrattarietà del secondo a cedere e fidarsi (cf. vv. 117, 729, 746s., 749, 760s., 763, 784). Tra i casi delle *Tesmofoziause* ricordo, al v. 1167, ἦν δὲ μὴ πείθησθέ μοι (che ricorre in forma simile in *Av.* 163; *Ra.* 1134b; *Ecc.* 209, 239), in cui possiamo riconoscere una locuzione formulare dell’oratoria forense e assembleare (cf., e.g., *Lys.* 21, 12, 6; 25, 4, 1; 5, 3; 28, 16, 3; *Dem.* 6, 6, 8; 8, 10, 5; 71, 8; 9, 71, 6). Pertanto, nonostante le indubbie doti persuasive di Pis(t)etero (ma presenti anche in altri eroi, come il Salsicciaio Agoracrito dei *Cavalieri*, o Prassagora delle *Ecclesiazuse*), non riterrei vincolante la forma Πεισέταιρος.

<sup>51</sup> Cf. CORSINI (1987, 72, n. 15). Lo stesso studioso, *ibid.*, rileva come la forma Πισθέταιρος celi forse «un’allusione più scoperta, ironica e tragica insieme, al comportamento del protagonista verso i suoi compagni» (cf. anche CORSINI 1993, 680-82). Benché non molto frequenti, nomi derivati da o composti con l’aggettivo πιστός sono testimoniati già nel V sec. a.C. (cf. *LGPN* II 367s.). Invece, MARZULLO (1970, 181) respinge come «anodina, priva di rispondenza ma anche di necessità» tale etimologia.

In conclusione, ad apertura di commedia due anziani vagano in un paesaggio aspro e roccioso, guidati l'uno da una taccola, l'altro da una cornacchia. Alquanto tardi (vv. 644b-645) gli spettatori apprendono i loro nomi, quando già i ruoli sono definiti. Rispetto alla produzione aristofanica precedente, la novità principale è che entrambi sono cittadini di pieni diritti e, di conseguenza, ci si aspetterebbe che anche nel prosieguo dell'azione fossero in condizioni di parità. Tuttavia, poiché «uno e uno solo è l'eroe comico» (Paduano 1973, 139), uno dei due di necessità scivolerà progressivamente in un ruolo secondario. Noi non possiamo sapere se l'abbigliamento e la maschera anticipassero già a chi dei due sarebbe toccata tale sorte: ciononostante, ritengo che i due uccelli-guida, ben noti all'immaginario comune del pubblico ateniese, possano aver in qualche modo lasciato presagire agli spettatori gli sviluppi della vicenda, in cui Evelpide-taccola non avrebbe potuto non soccombere a Pis(t)etero-cornacchia. Se così fosse, nel rimprovero del v. 471 (ἀμαθῆς γὰρ ἔφυς κοῦ πολυπράγμων, οὐδ' Αἴσωπον πεπάτηκας) potremmo scorgere l'indicazione di una chiave di lettura dell'opera rivolta al pubblico che, se conosce la favola esopica, è in grado di intuire l'esito della commedia<sup>52</sup>.

Dunque, considerando le incerte coordinate di cui siamo in possesso, ovvero la cittadinanza, che sembrerebbe porre i due personaggi in una condizione, almeno iniziale, di parità<sup>53</sup>; il fatto che Evelpide è un contadino; l'affinità di carattere tra gli uccelli-guida e i due comparì; il forte senso di comunità che caratterizza il κολοῖός; qualche elemento più specificatamente drammaturgico (la coerenza nell'articolazione del dialogo, soprattutto con il servitore e Upupa, l'eventuale posizione sulla scena *etc.*), nell'attribuzione delle battute del prologo mi regolerei come segue: vv. 1-60: mi pare che l'interlocuzione proposta dalla tradizione manoscritta all'unanimità (a) risponda adeguatamente alle premesse di cui sopra<sup>54</sup>; in particolare, condivido l'opinione di Corsini (1987, 74), il quale ritiene che il lungo intervento dei vv. 27-48 debba essere attribuito ad Evelpide, che riferisce il piano di Pis(t)etero (o quanto questi gli ha fatto credere) in modo ingenuo e ottuso, perché non si rende conto della funzione degli oggetti che i due comparì recano con sé (cf. *supra*, n. 15), da un lato; contemporaneamente utilizza espressioni ridicolmente altisonanti (cf. v. 31 νόσον νοσοῦμεν; v. 42 βᾶδον βαδίζομεν), con cui lo stesso Aristofane sembra deriderlo, dall'altro.

<sup>52</sup> Per questo motivo, mi sembra condivisibile la scelta di quegli editori che considerano destinatario di queste parole il Coro (cf. *supra*, n. 7).

<sup>53</sup> Cf. anche *supra*, n. 31.

<sup>54</sup> Il testo tràdito del v. 23 lascia aperte tre possibili interpretazione (cf. DUNBAR 1995, 144s.) ed è stato variamente, benché leggermente, emendato (cf. DUNBAR 1995; WILSON 2007a, *ad l.*): sebbene assegni la battuta a Pis(t)etero e non ad Evelpide, mi sembra preferibile la scelta di ZANETTO (1987: ἡ δὲ κορώνη τῆς ὁδοῦ τί λέγει πέρι;), alquanto vicina alla lezione manoscritta e scenicamente efficace.

Con l'entrata in scena del servitore di Upupa, a partire dal v. 61b, la tradizione manoscritta appare divisa nell'attribuzione delle battute, rendendo ancora più opportuno valutare gli aspetti scenici e quelli caratteriali, quali emergono dagli uccelli-guida e dal prosieguo dell'azione (non esclusi i nomi). Pertanto, attribuirei il v. 61 ad Evelopide, sia perché, avendo bussato alla porta, verosimilmente si sarà trovato più vicino ad essa e, quindi, al servitore che ne esce, sia per l'espressione di stupore, coerente con il carattere del personaggio<sup>55</sup>. Invece, assegnerei a Pis(t)etero il v. 63, dal tono più perentorio e deciso. Di nuovo, la scusa banale addotta al v. 64b suona più efficace in bocca ad Evelopide e, di conseguenza, anche le battute dei vv. 65 e 66b. Ancora, mi sembra che la dinamica della scena porti ad attribuire a Pis(t)etero il v. 68: in tal caso, l'aggettivo Φασιανικός (in cui si potrebbe cogliere un'allusione al sostantivo φάσις e, quindi, all'attività di delazione dei sicofanti)<sup>56</sup>, collocherebbe il personaggio nel contesto cittadino dei tribunali.

Nello scambio di battute dei vv. 69-79a vedrei Evelopide come interlocutore del servo di Upupa, per l'ingenuità delle domande poste, in particolare, quella del v. 74 (δείτῃ γὰρ ὄρνις καὶ διακόνου τινός;): come emergerà più avanti (cf. v. 340), Pis(t)etero aveva già chiara la convenienza di avere un accompagnatore/servitore. Viceversa, ritengo opportuno attribuire a quest'ultimo l'affermazione sarcastica del v. 79b, gli imperativi dei vv. 80s.; 83 e l'esclamazione violenta del v. 85 (nonostante l'accenno alla paura).

Per quanto riguarda i vv. 86-91, l'interlocuzione è dettata dai riferimenti agli uccelli-guida (la taccola per Evelopide e la cornacchia per Pis(t)etero).

Dopo l'ingresso sulla scena di Upupa, per un blocco di versi cospicuo (vv. 92-124), se ci lasciamo guidare dal carattere di Evelopide e dalle scuse banali che adduce, dalla sua estrazione contadina, dalla socialità della taccola, l'interlocuzione che ne risulta coincide in linea di massima con quella offerta da V: tuttavia, le parole del v. 108b mi paiono suonare meglio in bocca a Pis(t)etero, per l'orgoglio di appartenere ad Atene, città potente sul mare.

Dal v. 125 al v. 157 quanto già evidenziato sui due personaggi mi sembra induca ad accogliere l'interlocuzione della tradizione medievale. Per le stesse ragioni ritengo opportuno attribuire anche il v. 158 ad Evelopide (che è la lezione di VA).

<sup>55</sup> Se l'attribuzione del v. 102 (Τηρεὺς γὰρ εἶ σύ; πότερον ὄρνις ἢ ταῶς;) è discussa (ad Evelopide per COULON 1928, a Pisetero per ZANETTO 1987, DUNBAR 1995, WILSON 2007a), sono unanimemente assegnati ad Evelopide il v. 269 (νῆ Δί' ὄρνις δῆτα. τίς ποτ' ἐστίν; οὐ δῆπου ταῶς;) e il v. 511 (τοῦτ' οἶνον οὐκ ἤδη ἴω· καὶ δῆτά μ' ἐλάμβανε θαῦμα), da cui emerge tale caratteristica.

<sup>56</sup> Cf. CORSINI (1987, 125, n. 77). Il collegamento ironico con la sicofantia è più esplicito in Ar. *Ach.* 725s. (ἐνταῦθα μήτε συκοφάντης εἰσίστω / μήτ' ἄλλος ὅστις Φασιανός ἐστ' ἀνὴρ): cf. MASTROMARCO (1983, 169, n. 120).

## riferimenti bibliografici

ANDRIEU 1954

J. Andrieu, *Le dialogue antique*, Paris.

ARNOTT 1993

W.J. Arnott, *Some Bird Notes on Aristophanes' Birds*, in H.D. Jocelyn (ed.), *Tria Lustra. Essays and Notes Presented to John Pinsent*, Liverpool, 127-34.

ARNOTT 2007

W.J. Arnott, *Birds in Ancient World from A to Z*, London.

ATTARDO 1994

S. Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin-New York.

AVERY 1973

H.C. Avery, *Themes in Thucydides' Account of the Sicilian Expedition*, «Hermes» CI 1-13.

BARTON 1990

A. Barton, *The Names of Comedy*, Oxford.

BELTRAMETTI 2019

A. Beltrametti, *Aristofane, nomi in commedia (parte II). Nomi ed enigma (non troppo oscuri), due casi di studio: Pistetero e Prassagora, Uccelli e Donne in assemblea, «Il nome nel testo» XXI 135-42.*

BERGK 1852

Th. Bergk, *Aristophanis Comoedias*, vol. II continens *Aves, Lysistratam, Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas, Plutum*, Lipsiae.BERGK 1872<sup>2</sup>Th. Bergk, *Aristophanis Comoedias*, vol. II continens *Aves, Lysistratam, Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas, Plutum*, Lipsiae.

BOWIE 1993

A.M. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.

CANFORA 1989

L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari.

CAPRA 2012

A. Capra, *Tradurre Aristofane*, in G. Peron (ed.), *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, Padova, 335-50.

CATENACCI 2013

C. Catenacci, *Le maschere 'ritratto' nella commedia antica*, «Dioniso» n.s. III 37-59.

## CORSINI 1987

E. Corsini, *Gli Uccelli di Aristofane: utopia o satira politica?*, in R. Uglione (ed.), *Atti del convegno nazionale di studi su La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana (Torino 2-3-4 Maggio 1985)*, Torino, 57-136.

## CORSINI 1993

E. Corsini, *Il prologo degli Uccelli di Aristofane*, in R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica: scritti in onore di B. Gentili*, Roma, 679-88.

## COULON 1928

V. Coulon, *Aristophane. Les Oiseaux - Lysistrata*, trad. par H. van Daele, Parigi.

## DEL CORNO 1997

D. Del Corno, *La caratterizzazione dei personaggi di Aristofane attraverso i fatti di lingua e di stile*, in P. Thiery – M. Menu (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité: actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari, 243-52.

## DOBREE 1831

P.P. Dobree, *Adversaria*, vol. II, ed. J. Scholefield, Cantabrigiae.

## DUNBAR 1995

N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford.

## FARIOLI 2001

M. Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano.

## FRAENKEL 1962

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

## GELZER 1960

T. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie*, München.

## GHIRON-BISTAGNE 1989

P. Ghiron-Bistagne, *Jongleries verbales sur les anthroponymes dans les comédies d'Aristophane*, in P. Ghiron-Bistagne (ed.), *Thalie - Mélanges interdisciplinaires sur la Comédie*, «Cahiers du GITA» V 89-98.

## GRILLI 2006

A. Grilli (a cura di), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano.

HALL – GELDART 1906<sup>2</sup>

F.W. Hall – W.M. Geldart, *Aristophanis Comoediae, I, Acharnenses, Equites, Nubes Vespas, Pacem, Aves continens*, Oxonii.

HALLIWELL 2008

S. Halliwell, *Greek Laughter*, Cambridge.

HENDERSON 1997

J. Henderson, *Mass versus Elite and the comic Heroism of Peisetairos*, in G. Dobrov (ed.) *The City as Comedy*, Chapel Hill, 135-48.

HENDERSON 2000

J. Henderson, *Aristophanes. Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria*, Cambridge (MA).

HOLMES 2019

D. Holmes, *Philosophy, Poetry, and Power in Aristophanes' Birds*, Lanham-Boulder.

JAŹDŹEWSKA 2018

K. Jażdżewska, *Indications of Speakers in Ancient Dialogue*, «JHS» CXXXVIII 249-60.

KANAVOU 2011

N. Kanavou, *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin-New York.

KAPPEYNE VAN DE COPPELLO 1850

N.I.B. Kappeyne van de Coppello, *Observationes criticae in auctores veteres Graecos*, I, Noviomagi.

KIDD 2012

S. Kidd, *The Meaning of Bōmolokhos in Classical Attic*, «TAPhA» CXLII 239-55.

KLOSS 2001

G. Kloss, *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin-New York.

KOCK 1894

Th. Kock, *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*, erklärt von Th. Kock, IV, *Die Vögel*, Berlin.

LANZA 2012

D. Lanza (a cura di), *Aristofane. Acarnesi*, Roma.

VAN LEEUWEN 1902

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

LOWE 1962

J.C.B. Lowe, *The Manuscript Evidence for Changes of Speaker in Aristophanes*, «BICS» IX 27-42.



MAGNELLI 2017

E. Magnelli, *Rethinking Aristophanes' Comic Hero: Utopianism, Ambiguity, and Athenian Politics*, «Polis» XXXIV 390-404.

MARZULLO 1970

B. Marzullo, *L'interlocuzione negli Uccelli di Aristofane*, «Philologus» CXIV 181-94.

MARZULLO 1977

B. Marzullo (a cura di), *Aristofane, Le commedie*, Roma-Bari.

MARZULLO 2003

B. Marzullo (a cura di), *Aristofane, Le commedie*, Roma.

MASTROMARCO 1983

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

MASTROMARCO – TOTARO 2006

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

MEINEKE 1860

A. Meineke, *Aristophanis Comoediae*, ed. ster. Lipsiae.

MORREALL 2009

J. Morreall, *Comic Relief: a Comprehensive Philosophy of Humor*, Oxford.

MYNOTT 2018

J. Mynott, *Birds in the Ancient World*, Oxford.

NAPOLITANO 2016

M. Napolitano, *Forme e funzioni del prologo nella commedia di Aristofane*, in S. Caciagli – M. Napolitano – M. Treu, *Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia. Il prologo nella traduzione e nella messa in scena*, «Lessico del comico» I 98-113.

NESSELRATH 1996

H.-G. Nesselrath, *Die Tücken der Sprecherverteilung: Euelpides, Peisetairos und ihre Rollen in der Eingangspartie der aristophanischen Vögel*, «MusHel» LIII 91-99.

NIEDDU 2013

G.F. Nieddu, *Note alla Pace di Aristofane*, «Lexis» XXXI 170-88.

PADUANO 1973

G. Paduano, *La città degli uccelli e le ambivalenze del nuovo sistema etico-politico*, «SCO» XXII 115-44.

PADUANO 1990

G. Paduano, *Aristofane. Le vespe; Gli uccelli*, Milano.

PASTOUREAU 2021

M. Pastoureau, *Le courbeau. Une histoire culturelle*, Paris (trad. it. Milano 2021).

PELLEGRINO 2015

M. Pellegrino, *Aristofane. Frammenti*, Lecce.

PELLEGRINO 2016

M. Pellegrino, *Le commedie perdute di Aristofane*, «Studia Philologica Valentina» n.s. XV 275-88.

REGALI 2016a

M. Regali, *La Porta nella commedia*, in S. Caciagli – D. De Sanctis – M. Giovannelli – M. Regali, *Usci, soglie e portinai. Thyra nella commedia*, «Lessico del comico» I 7-22.

REGALI 2016b

M. Regali, *Bomolochos nella commedia antica*, in S. Caciagli – M. Corradi – M. Regali, *Buffoni e 'bomolochoi'*, «Lessico del comico», I 136-142.

ROGERS 1906

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

RUSSO 1984<sup>2</sup>

C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze.

SCHERE 2013

M.J. Schere, *El orden de aparición de los personajes en los prólogos aristofánicos y su función argumentativa*, «REC» XL 13-31.

SCHIRRU 2006

S. Schirru, *Il personaggio di Esopo nelle commedie di Aristofane*, in P. Mureddu – G.F. Nieddu (eds.), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam, 157-74.

SCHIRRU 2009

S. Schirru, *La favola in Aristofane*, Berlin.

SCHROEDER 1927

Th. Kock, *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*, erklärt von Th. Kock, IV, *Die Vögel*, neue Bearbeitung von O. Schroeder, Berlin.

SOMMERSTEIN 1987

A. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, VI: *Birds*, Warminster.

SOMMERSTEIN 2001

A. Sommerstein, *Addenda*, in *Comedies of Aristophanes*. XI: *Wealth*, Warminster, 284-99.

TAMMARO 1991

V. Tammaro, *Demostene e Nicia nei Cavalieri?*, «Eikasmos» II 145-52.

THIELE 1910

G. Thiele, *Der Lateinische Äsop des Romulus*, Heidelberg.

TORCHIO 2001

M.C. Torchio, *Aristofane. Pluto*, Alessandria.

TOSI 2017

R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano.

TREU 2016

M. Treu, *Il prologo nella traduzione e nella messa in scena*, in S. Caciagli – M. Napolitano – M. Treu, *Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia. Il prologo nella traduzione e nella messa in scena*, «Lessico del comico» I 117-26.

VICKERS 1995

M. Vickers, *Alcibiades at Sparta: Aristophanes Birds*, «CQ» XLV 339-54.

WILSON 2007a

N.G. Wilson, *Aristophanis. Fabulae, I: Acharnenses, Equites, Nubes, Vespae, Pax, Aves*, Oxford.

WILSON 2007b

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

ZANETTO 1987

G. Zanetto (a cura di), *Aristofane. Uccelli*, (intr. e trad. a cura di D. Del Corno), Milano.