

Angela M. Andrisano

*Le ali sulla scena: realtà fittizia e metafora.
A proposito delle Eumenidi di Eschilo e degli Uccelli di
Aristofane**

Abstract

Through an analysis of specific tragic and comic passages (Aeschylus, *Eumenides*; Aristophanes, *Birds*) featuring the adjective *apteros* – used in either a literal or metaphorical sense – this article demonstrates how the spoken word on stage always serves the reality of the performance. Consequently, the word can become reified – taking on tangible form before the audience's eyes with varying results – or it can sound tragically ironic, create a sense of estrangement, or comically contradict the visual evidence.

Attraverso l'analisi di alcuni passi tragici (Eschilo, *Eumenidi*) e comici (Aristofane, *Uccelli*), che presentano l'aggettivo *apteros* con valore primario o metaforico, l'articolo mostra come la parola scenica sia sempre funzionale alla realtà dello spettacolo: può di conseguenza reificarsi, prendere cioè consistenza sotto gli occhi del pubblico con esiti diversi, suonare tragicamente ironica, produrre straniamento, negare con effetti comici il dato visuale.

οὐδέν ἐστ' ἄμεινον οὐδ' ἥδιον ἢ φῦσαι πτερὰ.

Ar. Av. 785

Parlare di lingua in scena nella cultura greca vuol dire innanzi tutto sottolineare come la nascita del teatro abbia luogo in contesti (Magna Grecia e Grecia) in cui ogni altra forma di poesia non prescindeva dalla comunicazione orale. Epoca, occasione, luogo geografico e contesto performativo possono essere i più diversi, condizionando necessariamente forme e generi, ma almeno fino alla fine del V sec. a. C. (e ancora per certo verso nel IV a.C.) la circolazione della poesia avviene quasi esclusivamente di fronte ai destinatari per cui il componimento è stato realizzato¹.

L'occasione determina la natura del canto poetico, epico o lirico che sia, e dai testi, anche frammentari, giunti a noi, è possibile inferire la presenza reale e concreta di un pubblico, anche quando la circolazione del libro comincia ad imporsi, evidentemente all'interno di una cerchia privilegiata di intellettuali.

*Si tratta di una seconda versione, in cui sono stati apportati, per completezza o maggior chiarezza, piccoli interventi e corretti alcuni refusi. È sostanzialmente corrispondente a quella del contributo pubblicato in «Linguistica e Letteratura» XXXI (2006) 11-36.

¹ Cf. GENTILI (1983) e relativa bibliografia. Non è qui possibile dare conto dell'amplessissima bibliografia sull'argomento, ma si veda ad es. CASSIO (2003).

Quando parliamo di lingua poetica, a partire da quella omerica, capostipite e progenitrice di ogni forma successiva (anche la più lontana), dobbiamo perciò ricordarne l'intrinseco ritmo, la stretta dipendenza dallo schema metrico prescelto, le sonorità, per noi sconosciute, la possibilità dell'accompagnamento musicale² ed orchestrale. I testi giunti a noi sono desonorizzati ed è quasi impossibile ridare loro la voce originale: ogni tratto sovrasegmentale è per noi perduto, ma è possibile, tuttavia, evidenziarne ogni potenzialità comunicativa, ipotizzarne le modalità di esecuzione e quindi di recitazione o di canto e in alcuni casi di accompagnamento orchestrale³.

Alle spalle dei testi teatrali, della loro lingua, delle loro forme, sta quindi una lunga tradizione poetica. Il dialogo è già presente nella poesia epica e lirica, il canto monodico, l'amebeo, il canto corale, la musica e la danza erano già stati sperimentati come forme autonome precedentemente: basti pensare alle odi saffiche o pindariche, delle cui esecuzione solo monodica o solo corale oggi si discute in modo sempre più attento⁴, ai ditirambi o agli iporchemi cui si accompagnavano figure di danza. Questa tradizione non si esaurisce: quando non siano di gradimento i nuovi talenti, si replicano i canti dei poeti antichi e va ricordato perlomeno che, se parliamo di teatro istituzionale e dunque di tragedia, di commedia, di dramma satiresco, contestualmente si svolgevano gli agoni relativi ai cori ciclici, uno spettacolo tutto musicale, la cui progressiva trasformazione obbliga a parlare di "nuovo" ditirambo, un canto che affiancava ad una musica sperimentale anche forme di danza inedite. Derivò da questa articolata situazione culturale una sorta di fronteggiamento⁵ tra i generi teatrali, che si influenzarono vicendevolmente, dialogando in modo produttivo, facilitando la ricerca di sempre nuovi espedienti comunicativi.

Pur oscillando continuamente tra livello teorico e livello prescrittivo, *Poetica* e *Retorica* aristoteliche rappresentano il primo tentativo di raccogliere in maniera sistematica le osservazioni sulla lingua "in scena", ove la scena implica notoriamente lo spazio teatrale così come quello assembleare. Nonostante la *Poetica* mostri l'obiettivo di mettere a punto la struttura di una tragedia funzionante perfino alla sola lettura, va ricordato che (in una sorta di omaggio al modello della *Ringkomposition*) il brachilogico scritto si apre e si chiude con la volontà di sancire la superiorità della tragedia sulla poesia epica, una superiorità unicamente motivata dalla azione diretta dei personaggi

² Rinvio per la rigorosa impostazione di tali questioni a MERIANI (2003) con relativa ampia bibliografia, ma si veda già almeno GENTILI – PRETAGOSTINI (1988).

³ Ad esemplificazione delle molte questioni al riguardo si vedano i contributi e la relativa bibliografia in NICOLAI (2003).

⁴ Si veda a questo proposito sulla performance della lirica corale CINGANO (1993) e (2003).

⁵ Le repliche di Eschilo, ad esempio, rendono l'esponente della tragedia più antica contemporaneo di Euripide. Si veda a questo proposito ZIMMERMANN (2005) e le relative considerazioni sulle *Rane* aristofanee.

che prendono vita sulla scena attraverso il corpo degli attori (*Poet.* 1448a23). Conseguentemente all'arte attoriale e non solo a quella poetica Aristotele imputava i difetti di una tragedia scadente, un genere spettacolare prima che letterario, potenzialmente di prim'ordine tuttavia, perché fondamentalmente costruito sulla "parola"⁶.

Ci occuperemo in questa sede di *lexis*, di parola corrente e di metafora, la cui mescolanza lo Stagirita considerava opportuna allo stile tragico (*Poet.* 1458a 16-1459a 14), e delle ambiguità che la lingua per la scena può assumere proprio in relazione alla concretezza della *performance*.

L'ambiguità è un tratto saliente del linguaggio teatrale, un linguaggio che nasce in funzione della scena, la presuppone e non la precede, nonostante il convincimento aristotelico che l'opera drammatica possa comunicare, alla stregua dell'epopea, anche alla sola lettura (*Poet.* 1462a 12s.). La parola scenica deve perciò misurarsi con la realtà dello spettacolo secondo una dialettica obbligata: può di conseguenza reificarsi, prendere cioè consistenza sotto gli occhi del pubblico con esiti diversi, suonare tragicamente ironica, produrre straniamento, negare con effetti comici il dato visuale.

A parziale esemplificazione di queste possibilità ci soffermeremo in primo luogo su un epiteto già odissiacco, attribuito delle Erinni in *Eum.* 51, cioè di un riuso funzionale alla scena eschilea, perciò necessariamente condizionato dal dato visibile, dal corpo degli straordinari personaggi in questione. Le Erinni sono ἄπτεροι⁷: si tratta, come vedremo, di una connotazione pregnante ed ambigua insieme⁸. Va ricordato d'altronde che nella ceramica coeva (metà del V sec. a.C.) e posteriore (IV sec. a.C.), greca o magnogreca, l'iconografia di queste antiche divinità femminili prevede che le ali siano presenti o meno⁹, pur trattandosi di un attributo determinante per il riconoscimento¹⁰.

⁶ Sulla precipua funzione della parolascenica si veda per lo meno MARZULLO (1988-89; 2000, 283-313). Per ulteriori considerazioni sulla parola come codice comunicativo privilegiato nella costruzione dello spazio rinvio ad un mio contributo (ANDRISANO 2002).

⁷ Cf. *infra* pp. 34-36. Nell'epica il termine ἄπτερος non compare, tuttavia, come attributo delle Erinni. In Hom. *Il.* IX 571s. (τῆς δ' ἡεροφοῖτις Ἐρινὺς / ἔκλυεν ἐξ Ἑρέβessφιν) l'epiteto che connota l'andatura del demone richiama piuttosto il buio infernale. HAINSWORTH (1993) *ad l.* osserva che «it is possible, though weak, that ἡερό- denotes simply the lower air, so that the Erinys is thought to fly, like a bird-daimon or Ate at 19.92-3».

⁸ Le osservazioni in relazione a questo epiteto sono state oggetto di comunicazione ad una tavola rotonda sull'ambiguità che si è tenuta in occasione del 12th International Colloquium on Latin Linguistics (Bologna-Ravenna, June 9-14, 2003).

⁹ Si veda almeno per la scena di Oreste a Delfi l'idria attica di Berlino (*ARV*² 1121,16; Cf. *LIMC* III 1, p. 831b-832a, n. 41) datata al 450 a.C. circa, in cui le due Erinni presenti sono senza ali, di contro, ad es., al cratere a colonnette del Louvre (*ARV*² 1117, 7; cf. *LIMC* III/1, p. 832a, n. 42), ove compare invece un'unica Erinni alata. Per le relative immagini si veda *LIMC* III/2, 598s. Non abbiamo, tuttavia, in questa sede l'obiettivo di valutare la funzione di queste differenze nell'intenzione dei ceramografi: la scelta degli attributi presenti nell'arte figurata potrebbero anche dipendere dai controversi, e per noi non sempre evidenti, rapporti tra *Semnai*, Erinni ed Eumenidi prima di Eschilo e nella tradizione successiva, per cui Cf. PODLECKI (1992) *ad l.* Va tuttavia osservato, ad esempio, che, per quel che riguarda le testimonianze

Questi mostruosi personaggi, concretamente presenti già nel prologo delle *Eumenidi*, ne costituiscono notoriamente il coro¹¹. Attraverso quella che chiamiamo tecnicamente “didascalia implicita”, i demoni femminili sono descritti per il pubblico (quando ancora non è dato vederli chiaramente)¹² da una Pizia sconvolta dalla propria visione, la quale, cercando parole adeguate, prova non senza difficoltà a tratteggiare la fisionomia degli esseri spaventosi seduti nel penetrale del dio. La capacità visionaria della profetessa (v. 40 ὁρῶ δ' ἐπ' ὀμφαλῷ μὲν ἄνδρα θεομυσῆ) dà avvio alla messinscena dello spettacolo, ne costituisce il motore. Il ruolo di questa singolare “regista” è funzionale a proporre agli spettatori un'analoga e straordinaria esperienza visiva, potentemente quanto paurosamente onirica. Per occhi dalla vista eccezionale le Erinni appaiono addormentate vicino all'*omphalós* accanto ad Oreste, un supplice le cui mani grondano ancora sangue, la cui spada appare utilizzata di recente. Se la Pizia non trova difficoltà a riconoscere, e dunque a tradurre verbalmente, la condizione dell'eroe (v. 45 τῆδε γὰρ τρανῶς¹³ ἐρῶ) – un'esperienza, quella della supplica, condivisa da coloro che l'ascoltano –, ma per comunicare, invece, l'assoluta alterità dello stuolo femminile, è costretta a fare ricorso ad una similitudine, e quindi repentinamente a correggerla, una similitudine assunta non dalla esperienza reale ma dal ricorso ad un esempio tratto dall'arte visiva (vv. 46-54):

πρόσθεν δὲ τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος
 εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἥμενος –
 οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω,
 οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.
 εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας
 δεῖπνον φερούσας· ἅπτεροί γε μὴν ἰδεῖν
 αὗται, μέλαιναι δ' ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι,
 ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν,
 ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβα¹⁴.

letterarie, ancora in Eur. *Or.* 316 le Erinni, benché ormai invocate dal coro come Eumenidi, sono ancora richiamate per gli spettatori attraverso l'epiteto πετροφόροι.

¹⁰ Rinvio per una esaustiva trattazione delle testimonianze dell'arte iconografica a SARIAN (1986, 825a-843a), il quale sottolinea (p. 840a) come «les grandes ailes et les serpents [...] sont tous deux des attributs presque déterminants».

¹¹ Appare semplicistica la spiegazione di GROENEBOOM (1952) *ad l.*, ripreso da SOMMERSTEIN (1989) *ad l.*, secondo cui in una tragedia sarebbe stato difficile far apparire un coro alato.

¹² Si veda per l'analisi del prologo un mio recente contributo (ANDRISANO 2004, 38-40), in cui, sulla base del testo e delle peculiarità drammaturgiche eschilee, avanzo l'ipotesi di una messinscena essenziale, priva di pannelli (anche solo provvisori): le Erinni sarebbero accovacciate in posizione dormiente sulla scena già all'inizio dello spettacolo.

¹³ Cf., ad indicare conoscenza certa e fondata, già Ag. 1371 τρανῶς [...] εἰδέναι. Si veda, a proposito della pertinenza dell'avverbio usato dalla profetessa, anche Emped. fr. B 3, 8ss. D.-K. (Sext. Empir. *advers.* VII 124) ἀλλ' ἄγ' ἄθρει πάση παλάμη, πῇ δῆλον ἕκαστον, / μήτε τιν' ὄψιν ἔχων πίστει πλέον ἢ κατ' ἀκοήν / ἢ ἀκοήν ἐρίδουπον ὑπὲρ τρανώματα γλώσσης, in cui il sostantivo τράνωμα indica la capacità descrittiva e chiarificatrice della lingua. Non è un caso che τρανής sia attributo di Hermes in Corn. *ND* 16.

¹⁴ Il testo seguito è quello di WEST (1998²) cui affianco una traduzione di servizio: «davanti a quest'uomo

La difficoltosa descrizione dell'inaspettato evento tenta di mettere a fuoco, mediante una *climax* ascendente, una serie di dati, tuttavia insufficienti a rappresentare la assoluta novità della scena. L'indicazione del genere femminile cui appartiene lo straordinario gruppo (vv. 46s. θαυμαστὸς λόχος [...] γυναικῶν) subisce immediata rettifica mediante il ricorso alle Gorgoni (v. 48 Γοργόνας λέγω)¹⁵. Il paragone viene tuttavia accantonato per richiamare le immagini di un dipinto (v. 50 γεγραμμένας) in cui le Arpie rubano il pasto a Fineo, ma di nuovo con la puntualizzazione di una differenza: la sacerdotessa assimila le figure sconosciute prima alle Gorgoni e più correttamente alle Arpie, animali mitici notoriamente alati, ma precisa attraverso l'uso del nesso avversativo γε μήν¹⁶ che queste sono nere, repellenti e ἄπτεροι. Russano piuttosto che respirare ed emettono dagli occhi un umore nauseante (v. 54 λείβουσι δυσφιλῆ λίβα)¹⁷.

Il ricorso all'arte figurativa integra la descrizione verbale che, sola, risulterebbe inadeguata a sollecitare l'immaginazione del pubblico, il quale peraltro assisterà direttamente, di lì a poco, ad uno spettacolo assolutamente inedito. Le Erinni, dunque, sono *senza ali*, contrariamente alla maggior parte delle raffigurazioni coeve. Ma perché questo attributo si vela di ambiguità¹⁸?

Sicuramente il termine ἄπτερος assume nella descrizione della Pizia una valenza prioritariamente anatomica¹⁹, utile a distinguere i demoni in questione dalle Arpie. Il mostruoso gruppo femminile si materializzerà nell'orchestra in funzione di coro tragico delle Erinni inseguatrici di Oreste: la visibile assenza di ali risulterà, tuttavia, una caratteristica scelta intenzionalmente dal drammaturgo, indipendente dalle difficoltà di realizzare un costume straordinario²⁰. Né persuade la razionalizzazione di Paley (1879⁴) *ad l.*, che, a spiegare l'assenza di questo peculiare attributo, rinviava alla definizione metaforica delle antiche dee quali "cagne cacciatrici"²¹. Il termine in questione si rivela

uno straordinario manipolo di donne sta dormendo. Sono sedute sul seggio. Non di donne certamente, ma di Gorgoni sto parlando. Anzi neppure a figure di Gorgoni le posso paragonare. Ho visto già una volta dipinte quelle che sottraggono il cibo a Fineo. Ma queste qui sono senza ali, nere e assolutamente nauseabonde. Stanno russando: non è piano il loro alitare. Dagli occhi lasciano scorrere un frotto ripugnante».

¹⁵ Cf., a questo proposito, la descrizione delle Gorgoni alate proposta in [Aesch.] *Pr.* 798s. πέλας δ' ἀδελφαὶ τῶνδε τρεῖς κατάπτεροι, / δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτοστρυγεῖς.

¹⁶ Cf. DENNISTON, *GP* 348.

¹⁷ Lo *schol. ad l.* recita οἷον αἱματηράν. È probabile che le maschere fossero rigate di sangue come d'altronde la veste dell'*eidolon* di Clitemestra che ancora esibisce le proprie ferite. Polluce (IV 142, 2s.) si limita a classificare la maschera dell'Erinni tra quelle tragiche accessorie (ἐκσκευα). Per la questione della visibilità dell'invisibile e della «materializzazione, a fini spettacolari, di entità ritenute inguardabili» si veda FRONTISI-DUCROUX (2005, 37-43).

¹⁸ Cf. DUMORTIER (1935), STANFORD (1942), EARP (1948), EMPSON (1953³), TOSI (1989).

¹⁹ Cf. Plat. [*Def.*] 415a, 11 ἄνθρωπος ζῶν ἄπτερον, δίπουν; Arist. *HA* 523b 17ss. ἔστι δ' ἔντομα καὶ ἄπτερα, οἷον ἰούλος καὶ σκολόπενδρα, καὶ πτερωτά, οἷον μέλιττα etc.

²⁰ Cf. *supra* n. 11.

²¹ Nel finale delle *Coefore* solo Oreste vede le Erinni e le assimila alle Gorgoni (vv. 1048ss., 1054),

ambivalente, e solo apparentemente ossimorico in riferimento alle dee ctonie. Lungo l'arco della trilogia ricorre, infatti, in altri due luoghi (*Ag.* 276, *Eum.* 250) con la valenza traslata di “veloce, rapido, repentino”²².

Siamo indotti, a questo proposito, a riconsiderare la formazione (duplice?) dell'aggettivo in questione, che è stata oggetto di ripetute osservazioni: risulterebbe, infatti, indifferentemente – secondo l'opinione più accreditata²³ – dalla composizione con un *alpha* privativo o intensivo, significando di conseguenza: 1) “senz'ali” nel primo caso, 2) “veloce” nel secondo, come abbiamo già anticipato.

Grammatici e lessicografi antichi offrono questa interpretazione (ἡ γὰρ α στέρησις δηλοῖ καὶ τὸ ὅμοιον)²⁴, ormeeggiata da Chantraine (*DELG* 947b-948a s.v. πτερόν), che riporta dubitativamente anche l'ipotesi di Mazon (1950). Quest'ultimo in merito a un passo odissiacco a lungo discusso, ritiene che da un unico composto con *alpha* privativo derivi anche il valore di “veloce” (*senz'ali* potrebbe voler dire *molto rapido* nel senso di *senza bisogno di ali*)²⁵. Al tradizionale verso formulare (*Il.* I 201 κτλ.) καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα si affianca, infatti, *Od.* XVII 57 (= XIX 29, XXI 386, XXII 398) ὥς ἄρ' ἐφώνησεν, τῇ δ' ἄπτερος ἔπλετο μῦθος, in cui Telemaco si rivolge a Penelope. Se l'*explicit* del verso in questione viene riferito a Penelope che *tace* (“il suo discorso fu privo di ali”), ἄπτερος sarebbe il μῦθος, perché non pronunciato (nessuna parola alata verrebbe espressa): si tratterebbe di una formula di silenzio verso cui propendono Monro (1901) e Latacz (1968). In alternativa se l'*explicit* viene ascritto al discorso di Telemaco, come negli analoghi casi in cui il verso inizia con la menzione di qualcuno che ha appena proferito un discorso, tale discorso giungerebbe all'orecchio di

definendole “cagne della madre” (αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες), con una definizione che richiama piuttosto un inseguimento terrestre, alle calcagna. E si veda già anche *Ag.* 52 (πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι). Ma che nell'immaginario greco le Erinni potessero anche essere veloci come gli uccelli, lo dimostra l'arte figurata (cf. *supra* nn. 9, 10) e, ad es., la metafora euripidea di *IT* 289, in cui Oreste – si tratta del racconto indiretto del bovaro –, preda di una allucinazione, vede le Erinni, una delle quali “avanza remando con le ali” (πτεροῖς ἐρέσσει).

²² Per analoghi composti eschilei in cui la velocità è espressa attraverso il ricorso alle ali, cf. STANFORD (1942, 24s.).

²³ FRISK *GEW* 612; CHANTRAINE *DELG* 947b-948a s.v. πτερόν.

²⁴ Grammatici e lessicografi antichi d'altronde offrono già anche questa interpretazione. Si vedano Hesych. α 6864 L. ἀπταρύσσειται· πέτεται; α 6866 L. ἄπτερα· ισόπτερα. ταχέα. ἡδέα; α 6867 L. ἄπτερος· αἰφνίδιος· παρὰ Ὀμήρῳ ὁ προσηγνὴς ἢ ταχύς (ρ 57) Αἰσχύλος Ἀγαμέμνονι (276); *EM* 133, 27ss. ἄπτερος· τῇ δ' ἄπτερος ἔπλετο μῦθος. ταχύς πρὸς τὸ πεισθῆναι, καὶ ισόπτερος. ἡ γὰρ α στέρησις δηλοῖ καὶ τὸ ὅμοιον, καὶ τὸ ἴσον· οἶον, ἀτάλαντος, ἄλοχος. ἔνιοι δὲ, οὐ παραπτά, ἀλλ' ἔμμονος. ἔνιοι δὲ, ἄπτερον, τὸ ἡδὺ, ἄσμενον, ὀρθόν; *EM* 133, 34ss. ἀπτερέως· παρ' Ἡσιόδῳ, ὥσπερ τὸ ἀποφένος· σημαίνει τὸ [αἰφνιδίως]. ἔστιν ἀπωτέρω, ἀπτέρω. οὕτως Ἡρωδιανός. ἔστι ταχέως, ἐτοίμως, ἀφροντίστως· οἱ δὲ, ἀπροθύμως, ἐλαφρῶς, ἡδέως· ἔνιοι δὲ, ἡμελημένως.

²⁵ LSJ 231a s.v.: *without wings, unwinged*, II. *unfeathered*, of Harpies, III. ἄ. τάχος *of great speed*. Il senso di “veloce, rapido” era già circoscritto da AHRENS (1860, 481ss.) in omaggio alla glossa esichiana succitata (n. 24).

Penelope tanto veloce quanto perentorio. Russo (1985) *ad l.* opta per quest'ipotesi, privilegiando, a differenza di Mazon (1950), la doppia formazione dell'epiteto (la valenza "veloce" deriverebbe dalla composizione con *alpha* intensivo). Privitera vi affianca contestualmente una traduzione che sottolinea la disponibilità di Penelope ad agire prontamente di fronte al discorso ammonitore del figlio ("e per lei il discorso fu alato"). Se, infatti, il nesso formulare ἔπεα πτερόεντα segnala la facilità di comunicazione di un discorso orale – indirizzandosi le parole del locutore come frecce alate in volo verso il destinatario – la formula τῇ δ' ἄπτερος ἔπλετο μῦθος prospetta in parallelo, utilizzando la stessa metafora del volo, una modalità di ricezione del destinatario. Credo che innanzi tutto si debba sottolineare come le due formule esprimano aspetti diversi del processo comunicativo. Nel primo caso attraverso una forma verbale imperfettiva (προσηύδα) viene prospettato il discorso nella sua estensione temporale: le parole che volano (πτερόεντα) verso l'interlocutore presuppongono un tempo dilatato. Nel secondo caso la forma perfettiva ἔπλετο e l'aggettivo con prefisso intensivo ἄπτερος segnalano il modo istantaneo²⁶ in cui l'ordine raggiunge Penelope che si affretta ad eseguirlo.

Tornando alla trilogia possiamo osservare che il passo dell'*Agamennone* (v. 276 ἄλλ' ἢ σ' ἐπιάνέν τις ἄπτερος φάτις;), in cui il coro interpella Clitemestra in merito alla notizia della presa di Troia, presenta la valenza traslata del composto in questione ed appare memore di Hom. *Od.* XVII 57 anche per l'uso della forma verbale perfettiva: il coro chiede a Clitemestra se non si sia nutrita di una diceria improvvisa²⁷, la cui 'velocissima' diffusione ne impedirebbe il vaglio.

E con valore metaforico il termine ἄπτερος ritorna nelle stesse *Eumenidi* (vv. 250s. ὑπέρ τε πόντον ἀπτεροῖς πωτήμασιν / ἦλθον διώκουσ(α)) proprio in bocca al coro delle Erinni, che definisce le proprie persecuzioni ἄπτερα πωτήματα, un inseguimento paragonato alla velocità di una nave (v. 251 οὐδὲν ὑστέρα νεώς). Le Erinni rientrano in scena, infatti, dopo aver braccato Oreste come cagne cacciatrici e perciò velocissime, 'volando' fino ad Atene e 'sorvolando' prodigiosamente anche il mare!

Se, dunque, nell'arco della stessa tragedia il termine compare con ambedue i significati, siamo di fronte nel primo caso, e cioè nelle parole della Pizia, all'annuncio di quella che sarà sulla scena la reificazione intenzionale, quanto tragicamente ironica,

²⁶ La posizione di RUSSO (1985), di propendere per l'a intensivo e intendere ἄπτερος con *veloce* è confortata da Hes. fr. 204, 84ss. M.-W. τοὶ δ' ἀπτερέως ἐπιθροῦ[το / ἐλπόμενοι τελέειν πάντες γάμον in cui l'avverbio ἀπτερέως significa *velocemente* (*obbedirono prontamente*). Ma si veda anche *fr. trag. adesp.* 429 K.-S. ἀπτέρῳ τάχει (Cf. Poll. IX 152, 9 ove la locuzione è citata accanto agli avverbi che indicano velocità). Qualche dubbio a proposito dell'accostamento tra il passo omerico e quello esiodico è avanzato da JUDET DE LA COMBE (2001, 113).

²⁷ FRAENKEL (1950) *ad l.* traduce *swift winged*, e non manca di osservare, pur con molta cautela, che la battuta del coro rivelerebbe *depreciation or at least some scepticism*. Così recitano gli *scholl. ad l.* ἄπτερος] ἰσόπτερος, κούφη; ἄπτερος φάτις;] ἢ ἄνευ πτερῶν ταχεῖα φήμη Triclinio.

della valenza primaria del termine (composto con *alpha* privativo). Utilizzato nel suo valore primario il termine sottolinea, perciò, già nel prologo l'assenza di un attributo importante, una sorta di temporanea impotenza, segnalata dalle rimostranze dell'immagine onirica di Clitemestra²⁸. La perdita di potere delle antiche dee, legata al sonno indotto da Apollo, ne anticipa la trasformazione in Eumenidi, una forma di ridimensionamento, in base al quale le Erinni saranno accolte in Atene alla stregua dei meteci²⁹.

È chiaro perciò che nel linguaggio della Pizia il termine in questione non ha solo una pertinenza scenica, ma risulta intenzionalmente ambiguo: preannuncia le movenze orchestiche di coreuti senza ali, non senza richiamare contestualmente la velocità della persecuzione che, messa in atto da un demone, non ha bisogno di tale sussidio. Le Erinni nella tragedia che ne segnala il passaggio ad Eumenidi sono, quindi, duplicemente ἄπτεροι: senz'ali agli occhi della Pizia, si dichiarano – probabilmente anche in virtù della mimesi scenica (una danza di inseguimento?)³⁰ – pur sempre “divinamente” veloci. Il loro ambito d'azione, la loro τιμή verrà, tuttavia, ridimensionata e ridefinita da Atena in omaggio alla nuova cultura patriarcale: ecco allora che l'assenza di ali appare nel prologo un simbolo, un segno premonitore.

Parallelamente la stessa Atena come ogni divinità che si rispetti, ha la possibilità di spostarsi velocemente, di ‘volare’. La dea che torna dalla Troade usa una espressione analoga per definire il proprio viaggio portentoso (*Eum.* 403s.): ἐνθεν διώκουσ' ἦλθον ἄτρυτον πόδα, / περῶν ἄτερ ροιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος («di là giunsi affrettando l'infaticabile piede, senza ali, facendo risuonare al vento la cavità dell'egida»)³¹. Ma la dea trionfante possiede, a detta delle stesse Erinni, costrette a cantarne la potenza, ali metaforiche per proteggere gli Ateniesi (*Eum.* 1001s. Παλλάδος δ' ὑπὸ πτεροῖς / ὄντας ἄζεται πατήρ), conseguentemente guardati con occhio compiaciuto da Zeus, dio padre per eccellenza, nuovo signore olimpico. Allo snaturamento delle dee della vendetta si affianca quindi polarmente l'enfaticizzazione della potenza di Atena.

Possiamo osservare, a conferma dell'ambiguità intenzionale riscontrata nell'uso del termine ἄπτερος, che Eschilo se ne serve anche altrove in modo analogo, questa

²⁸ Si veda ANDRISANO (2004, 43ss.).

²⁹ Si veda MARINO (2002). Il valore di ἄπτερος a segnalare una condizione di inferiorità sarà ripreso da Eur. *HF* 1039, *IT* 1095.

³⁰ Va ricordato che in questa tragedia il coro esce al v. 231 per poi rientrare al v. 254. Non abbiamo una vera e propria parodo con l'ingresso del coro. La parodo è posticipata e serve al cambiamento di scena: l'entrata delle Erinni trasformerà l'originario spazio del santuario delfico in quello della città di Atene.

³¹ Questa nuova immagine metaforica del “volo” di Atena è costruita richiamando un termine chiave della trilogia (διώκω), che connota innanzi tutto nella tragedia l'inseguimento delle Erinni; mentre l'uso di ροιβδέω attiva l'immagine potente dell'egida che straordinariamente ‘sibila’ come ala~vela al vento (cf. Soph. *Ant.* 1004 περῶν γὰρ ροιβδος οὐκ ἄσημος ἦν; Ar. *Nub.* 404ss. ἀνεμος [...] ὑπὸ τοῦ ροιβδου, ma cf. anche Av. 1198 δίνης περωτὸς φθόγγος ἐξακούεται).

volta in riferimento alla costellazione delle Pleiadi. Si tratta notoriamente, come per le Erinni inseguatrici, di fanciulle che il mito rappresenta in corsa, costrette alla fuga (insieme alla madre) dal cacciatore Orione innamorato (fr. 312 Radt)³²:

αἱ δ' ἔπτ' Ἀτλαντος παῖδες ὀνομασμέναι
πατρὸς μέγιστον ἄθλον οὐρανοστεγῇ
κλαίεσκον, ἔνθα νυκτέρων φαντασμάτων
ἔχουσι μορφάς, ἄπτεροι Πελειάδες.

La metamorfosi in colombe e quindi in stelle innesca il gioco eschileo che ne richiama il destino attraverso l'aggettivo di cui ci stiamo occupando. L'immagine del loro pianto evoca la stagione piovosa inaugurata³³ dal loro sorgere: il loro 'volo', simile a quello di fantasmi notturni, si realizza, tuttavia, pur 'senza ali'.

La tradizione del *topos* relativo alle divinità alate sembra essere condizionata dal ruolo giocato dalla lingua in scena³⁴, una lingua poetica passibile di ampie sperimentazioni: la parola ha possibilità di materializzarsi di fronte al pubblico, in modo diverso rispetto alle più ampie capacità evocative della poesia diegetica. Non solo, ma la parola che prende corpo può assumere un corpo deformato, un corpo che la contraddice e che fa conseguentemente ridere il pubblico.

Alcuni passi degli *Uccelli*³⁵ di Aristofane si riveleranno esemplari per vedere come la presenza di 'ali' (reali o metaforiche), e la relativa nozione del 'volare', funzionassero in contesto comico. La commedia in questione si presta, infatti, principalmente in virtù della trama, ad analizzare la strategia linguistica aristofanea, non solo in relazione al rapporto tra uso primario e metaforico del lessico relativo al 'volare', ma anche in relazione alle componenti parodiche e paratragiche presenti nell'intreccio.

Basti rilevare innanzi tutto come la condizione degli esseri umani, privi della possibilità del volo, e quindi già "declassati" per natura, venga espressa parodicamente attraverso un termine raro e stilisticamente alto che rinvia all'assenza di tale possibilità (Av. 687 ἀπτήνες ἐφημέριοι, ταλαοὶ βροτοί, ἄνδρες εἰκελόνοιροι): il coro degli Uccelli chiama ἀπτήνες ("privati del volo, impossibilitati a volare") i poveri mortali secondo

³² «Le sette dette figlie di Atlante del padre la suprema fatica di reggere il cielo non cessano di piangere, quando di notturni fantasmi prendono forma, colombe senza ali». Ateneo, testimone del frammento (XI 490e), sottolinea il gioco sotteso all'immagine eschilea (καὶ Αἰσχύλος δ' ἐκφανέστερον προσπαίζων τῷ ὀνόματι κατὰ τὴν ὁμοφωνίαν) precisando: ἀπτέρους γὰρ αὐτὰς εἶρηκε διὰ τὴν πρὸς τὰς ὄρνεις ὁμωνυμίαν. Eschilo avrebbe, dunque definito 'senz'ali' le Pleiadi a causa dell'omonimia con le colombe.

³³ Cf. Stat. Th. IV 120 *Pleiadas aquosas*; Luc. VIII 852 *imbrifera...sub Pleiade*.

³⁴ Per alcune importanti considerazioni relative alla lingua in scena, ma soprattutto per l'impianto metodologico, si veda, in relazione al teatro italiano del '500, al carattere artificiale del suo procedere, ma soprattutto al rapporto attore-pubblico, ALTIERI BIAGI (1980), in particolare il capitolo *Dal comico del "significato" al comico del "significante"* (pp. 1-56).

³⁵ Cito dall'edizione di COULON (1928).

una *climax* che prevede una prima definizione altrettanto negativa (v. 686 σκιοειδέα φῶλ' ἀμενηνά)³⁶ in relazione alla loro esistenza 'umbratile e inconsistente'. Si tratta di un aulicismo, già presente in una similitudine omerica, a segnalare l'incapacità di volare dei piccoli implumi (Hom. *Od.* IX 323s. ὥς δ' ὄρνις ἀπτήσι νεοσσοῖσι προφέρῃσι / μάστακ' ἐπεὶ κε λάβῃσι..., ma cf. anche Aesch. fr. 337 Radt)³⁷: un modo ridicolo da parte del coro per rinviare indirettamente allo spaesamento dei due stralunati protagonisti, che fino ad un attimo prima hanno calcato la scena "aerea" in modo ancora esitante e comicamente maldestro (avranno saltellato qua e là per l'orchestra³⁸). Gli spettatori sono notoriamente gli interlocutori privilegiati di questi versi anapestici della prima parabasi³⁹: vengono sedotti dalla voce degli uccelli che prospettano i miraggi di una realtà priva di ogni vincolo legislativo. Evelpide e Pisetero costituiscono con il loro approdo nel nuovo mondo una deformante quanto concreta proiezione scenica di quei cittadini ondivaghi sempre più attratti dal desiderio di fuga, ma che ancora non hanno spiccato il volo. Solo dopo la parabasi, infatti, i nostri eroi compariranno in scena con le ali sulle spalle.

L'autoreferenzialità della commedia, inoltre, getta luce già di per sé sui meccanismi di costruzione di un testo per la scena. Se in virtù di una nuova visione ideologica le Erinni eschilee, antiche figlie della terra, diventano nelle *Eumenidi* ambigualmente ἄπτεροι, negli *Uccelli* non solo Pisetero ed Evelpide conquistano le ali in virtù della surreale vicenda, ma ben più chiaramente è visibile il gioco che si innesca tra il livello della trama e quello della concreta rappresentazione.

Abbiamo sottolineato come non sia persuasiva l'ipotesi che le Erinni fossero ἄπτεροι solo a causa della difficoltà di allestire un costume provvisto di ali⁴⁰. La commedia dà agevolmente conferma di tale perplessità svelando e nominando tutto ciò che serve a fare spettacolo, a partire, ad esempio, dalle maschere o in questo caso dalle ali posticce. Né sembra che il lasso di tempo intercorrente tra la "prima" della *Eumenidi* e quella degli *Uccelli* possa dare ragione di mezzi scenici tanto più sofisticati per la più recente messinscena. Basti ricordare l'immagine dei coreuti travestiti da uccelli dell'*oinochoe* del British Museum, databile intorno al 500 a.C. circa.

³⁶ Il composto è notoriamente formato da *alpha* privativo e dalla radice di μένος, per cui si veda CHANTRAINE *DELG* 685. Si tratta anche in questo caso di un epiteto omerico a segnalare i limiti dei mortali (Hom. *Il.* V 887 ἦ κε ζῶς ἀμενηνὸς ἔα χαλκοῖο τυπῇσι), l'evanescenza dei morti (*Od.* X 521 πολλὰ δὲ γουνοῦσθαι νεκρῶν ἀμενηνὰ κάρηνα), e dei sogni (*Od.* XIX 562 δοῖαι γάρ τε πύλαι ἀμενηνῶν εἰσὶν ὀνειρώων).

³⁷ CASEVITZ (1978) *ad l.* parla addirittura di *infirmité*: ma è forse eccessivo. Cf. per la ripresa del preziosismo Plut. *Fl.* XXI 1, 4; *Mor.* 48a 3; 80a 8.

³⁸ Per osservazioni sul prologo degli *Uccelli*, e sulla costruzione dello spazio scenico da parte di Pisetero ed Evelpide, rinvio ad un mio contributo (ANDRISANO 1993, 240-46).

³⁹ Per un puntuale commento si veda IMPERIO (2004, 332ss.).

⁴⁰ Cf. *supra*, n. 11.

Vediamo ora la scena degli *Uccelli* che segue la Parabasi per meglio mettere a fuoco quale sia la relazione in commedia tra ciò che si percepisce tramite l'udito (le battute degli attori, gli interventi del coro, canto e recitazione in qualsivoglia forma) e ciò che si vede, e in particolare il gioco comico relativo questa volta (a differenza delle *Eumenidi*) alla presenza delle ali, il nuovo attributo conquistato dai due Ateniesi fuggitivi. Pisetero ed Evelpide escono dalla casa di Upupa provvisti per l'appunto della nuova ridicola protesi. Per vivere con gli uccelli bisogna poter volare ed Upupa, in sede di contrattazione, ha accettato di provvedervi, non senza manifestare quanto sia semplice dotarsi degli straordinari organi (vv. 654s. μηδὲν φοβηθῆς· ἔστι γάρ τι ῥιζίων, / ὃ διατραγόντ' ἔσσεσθον ἐπτερωμένω): basta una radice⁴¹ da rosicchiare e il gioco è fatto. Questa battuta appare di centrale rilevanza, riassume, infatti, l'idea ispiratrice della commedia in questione: questa volta le ali reificheranno in scena il 'volo'⁴² dei due Ateniesi in un mondo fantastico, la loro fuga e i loro deliri⁴³. Pisetero si mostra consapevole di questa mascherata, punta il dito sull'artificio, mentre Evelpide sulle prime mostra di prendersi sul serio, evita ogni forma di straniamento rispetto alla

⁴¹ Opportunamente ZANETTO (1992²) *ad l.* ricorda come "la potenza magica delle pozioni" sia "motivo ricorrente nel folklore di tutti i popoli", rinviando a Hom. *Od.* X 302ss. per la bevanda offerta da Hermes a Odisseo, utile a sfuggire ai sortilegi di Circe. DUNBAR (1995) *ad l.* accosta anche il riferimento ai *pharmaka* della stessa Circe (X 212s.), atti a trasformare gli uomini in animali, richiamando, perciò, l'esperienza regressiva di una trasformazione in animali o in uccelli attivata da simili sostanze. La battuta appare funzionale a far ridere il pubblico, ma non è chiaro in che modo. In questo caso – viene da osservare – i due protagonisti cercherebbero e non subirebbero la "vergognosa" trasformazione, secondo una comica inversione. Non si può escludere inoltre un parallelo riferimento (e dunque un *double entendre*) alla facoltà allucinogena di alcune sostanze vegetali, la cui assunzione – e qui sta la comicità della battuta autoreferenziale di Upupa – avrebbe la capacità di facilitare l'esperienza creativa dell'onirica messinscena. La battuta, d'altronde, gioca da un lato sull'esistenza di uccelli mangiatori di radici, il cui becco, come il muso del maiale, è predisposto a tale alimentazione (Aristot. *PA* 662b14), ma anche sull'esistenza di popolazioni "primitive", completamente vegetariane, come la tribù etiopica dei Πιζοφάγοι, una popolazione inerme, abituata a vivere in pace (Diod. Sic. III 23, 1, 6), proprio come vorrebbero i nostri eroi!

⁴² Pisetero ed Evelpide sono cittadini Ateniesi a pieno diritto. Non sono stati scacciati dalla città, come affermano orgogliosamente, ma se ne sono 'volati via' di spontanea volontà, con i propri piedi (vv. 34s. ἄστοι μετ' ἄστων, οὐ σοβοῦντος οὐδενός / ἀνεπτόμεθ' ἐκ τῆς πατρίδος ἀμφοῖν τοῖν ποδοῖν). La DUNBAR (1995) *ad l.* sottolinea: «but ἀμφοῖν τοῖν ποδοῖν reminds us that they are not birds with wings but men with feet», sottolineando indirettamente l'uso metaforico di ἀναπέτομαι. SOMMERSTEIN (1987) *ad l.* punta invece sull'*aprosdoketon*. In realtà non credo che la menzione dei piedi costituisca «a surprise for the expected 'wings'»: nessuna metamorfosi è ancora avvenuta. Gli attori stessi non sono ancora completamente calati nel loro personaggio. Il 'prendere le ali' si riferirà anche a questo aspetto.

⁴³ Opportunamente la Dunbar osserva in riferimento ai vv. 654s. che Aristofane «was also probably not distinguishing between 'becoming winged' and 'becoming birds' – a distinction unlikely to be clearly observed in com.». Che si tratti innanzi tutto di avere ali (e non di una metamorfosi completa) lo dimostra per lo meno la precedente battuta di Upupa che, anticipando l'entrata del coro degli uccelli, ne sottolinea la necessaria umanizzazione, con evidente riferimento al gioco scenico che li vedrà parlare e cantare (vv. 199s. ἐγὼ γὰρ αὐτοὺς βαρβάρους ὄντας πρὸ τοῦ / ἐδίδαξα τὴν φωνήν). Cf., a questo proposito, ZANETTO (1992²) *ad l.* Ad illustrare la comicità della battuta SOMMERSTEIN (1987) *ad l.* osserva che «the unintelligible speech of non-Greeks was often compared to the twittering of birds», rinviando ad Aesch. *Ag.* 1050s., in cui la barbara voce di Cassandra viene paragonata a quella della rondine.

propria parte. Ha luogo conseguentemente un dialogo esemplare nella sua metateatralità, che – vedremo – segnala la dialettica intercorrente tra commedia e tragedia, il dissimulato rispetto per Eschilo, evidentemente giudicato, al di là dell'ironia, grande uomo di teatro, capace di 'voli' straordinari (vv. 801-809)⁴⁴:

ΠΙ. ταυτί τοιανυτί.
ΕΥ. μὰ Δί' ἐγὼ μὲν πρᾶγμα πω
γελοϊότερον οὐκ εἶδον οὐδεπώποτε.
ΠΙ. ἐπὶ τῷ γελᾷς;
ΕΥ. ἐπὶ τοῖσι σοῖς ὠκυπτέροις.
οἴσθ' ὃ μάλιστ' ἔοικας ἐπερωμένους;
ΠΙ. εἰς εὐτέλειαν χηνὶ σύ γε γεγραμμένῳ.
ΕΥ. σὺ δὲ κοψίχῳ γε σκάφιον ἀποτετιλμένῳ.
ΠΙ. ταυτί μὲν ἡκάσμεσθα κατὰ τὸν Αἰσχύλον
«τάδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὐτῶν περοῖς».
ΧΟ. ἄγε δὴ τί χρὴ δρᾶν;⁴⁵

Questa scena, come abbiamo detto, segna la ripresa dell'azione, dopo l'intervallo parabolicò. Presenta, perciò, una sorta di secondo prologo drammatico. Pisetero – abbiamo osservato – si mostra ben consapevole del travestimento che lo promuove al grado di divino uccello, e se la ride compiaciuto (da spettatore in scena) per la geniale trovata del drammaturgo⁴⁶. Evelpide, questa volta completamente calato nel ruolo, fa finta di non capire, costringendo il suo *alter ego* allo scherno: il compagno lo paragona provocatoriamente al disegno di un'oca, malfatto, appena abbozzato da un artista scadente, privo di mezzi. Evelpide replica, allora, sulla stessa lunghezza d'onda, deridendo l'interlocutore con analoga similitudine: l'amico sembra, invece, un merlo col "ciuffetto". Pisetero si trova costretto a prendere atto della rispettiva prontezza nell'istituire paragoni: l'ammissione si traduce in una battuta metateatrale con cui viene pomposamente chiamato in causa Eschilo. L'eroe comico ne cita, non senza vanagloria, un verso («questo ... non con le altrui, ma con le nostre ali!»). Si tratta di un passo dei *Mirmidoni*, che a sua volta riprende un passaggio di Esopo (*fab.* 273 Haus.). La citazione eschilea (v. 808) costituisce di fatto già un traslato: il riferimento è slittato dall'aquila di Esopo⁴⁷, che si duole di essere stata colpita da una freccia costruita con le

⁴⁴ Seguo la distribuzione delle battute riportata da Coulon e condivisa da Marzullo, Zanetto, Sommerstein. Una diversa interlocuzione propone Dunbar, che tuttavia concorda nell'assegnare a Pisetero il v. 805 e ad Evelpide il v. 806.

⁴⁵ «*Pis.*: Eccoci trasformati! Ma, per Zeus, una storia più divertente non l'ho mai vista. *Ev.*: Perché ridi? *Pis.*: Ma per le tue 'veloci penne'! Vuoi sapere a chi assomigli con quelle ali? Allo schizzo di un'oca! *Ev.*: E tu a un merlo tosato col ciuffetto. *Pis.*: Che similitudini! Degne di Eschilo. "Non con le altrui, ma con le nostre ali!" *Co.*: Allora, su, che cosa c'è da fare?».

⁴⁶ Il termine *πράγμα* presenta, infatti, anche la valenza tecnica di ‘elemento della trama’, per cui cf. Aristot. *Poet.* 1450a 5s. ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων.

⁴⁷ Sia in questo caso, sia a proposito della citazione esopica presente ai vv. 651s., si tratta di apologhi che

proprie penne, ad Achille che piange Patroclo ucciso mentre indossava la propria armatura. Ma ora il verso eschileo viene riportato, in contesto comico, alla sua originaria e concreta valenza, attivata in scena dalla presenza delle ali posticce con cui i due attori sono mascherati.

Ma il senso della battuta sta solo nella reificazione paratragica del passo dei *Mirmidoni* (fr. 139, 4 Radt)⁴⁸? Sembra di no. Sulla scena il verso doveva, infatti, suonare intenzionalmente ambiguo ed il contesto ne dà conferma: le ali visibili fornite da Upupa attivano la reviviscenza metaforica, ma non annullano, tuttavia, completamente il valore traslato della citazione, funzionale anche ad evidenziare l'originalità del botta e risposta appena inscenato. Nulla è stato messo in atto con "ali" altrui, come dire: tutta farina del nostro sacco⁴⁹! Vedremo in realtà che non è proprio così. Il passaggio degli *Uccelli* risulta doppiamente comico in virtù di un aspetto drammaturgico e di uno visuale.

Sul versante drammaturgico è possibile individuare un richiamo parodico al passo delle *Eumenidi* che abbiamo testé analizzato: la Pizia esprime il suo terrore per una visione paragonabile ad un dipinto mitologico, un'opera d'arte famosa, conosciuta evidentemente dal pubblico (vv. 49ss. οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις. / εἶδόν ποτ' ἦδη Φινέως γεγραμμένας / δεῖπνον φερούσας)⁵⁰. Nella *pièce* aristofanea, invece, Pisetero ride per il grossolano travestimento del compagno: gli rievoca il disegno⁵¹ elementare di un animale da cortile, il più sciocco (vv. 805ss. εἰς εὐτέλειαν χηνὶ σύ γε γεγραμμένῳ⁵² [...] ἠκάσμεσθα), alla cui stupidità spesso gli attori comici assimilano quella degli spettatori, troppo spesso seduti acriticamente 'a bocca aperta'⁵³. Aristofane mette in bocca a Pisetero la citazione dei *Mirmidoni* secondo una duplice strategia:

vedono fronteggiarsi un volatile (aquila) e un animale terrestre (volpe). Anche se ai vv. 651ss. Pisetero cita indirettamente la prima parte della favola (*fab.* I 17-20 Haus.), quando l'aquila si mangia i piccoli della volpe, in realtà in ambedue i casi è sempre l'aquila ad avere la peggio: in un secondo tempo, infatti, la volpe si mangerà i piccoli implumi (τοὶ – καὶ γὰρ ἦσαν ἔτι ἀτελεῖς οἱ πτηνοὶ – ἐπὶ τὴν γῆν κατέπεσον) caduti a terra a causa di un incendio. Ma è tuttavia la mancanza delle ali in ambedue i casi a determinare la sciagura.

⁴⁸ La citazione dei *Mirmidoni* viene intesa in questi termini da ZANETTO (1992²) *ad l.*: «il senso della battuta è che Pisetero ed Evelpide si sono corbellati l'un l'altro, traendo spunto proprio dalle piume che portano».

⁴⁹ Così la DUNBAR (1995) *ad l.*: «here at *Av.* 808 the line is loosely dependent on ἠκάσμεσθα. "The fact that we look like comic birds is entirely our own doing"».

⁵⁰ Cf. *supra* pp. 33s.

⁵¹ Credo che la supposta parodia del passo eschileo da parte di Aristofane, finora non segnalata, possa trovare conferma nella ripresa non solo del motivo del paragone, ma soprattutto del paragone con un disegno (o dipinto), assente nel resto della produzione drammatica, tragica e comica, giunta a noi.

⁵² Zanetto e Dunbar conservano la lezione tradita συγγεγραμμένῳ nonostante, per stessa ammissione della DUNBAR (1995) *ad l.*, il composto sia assente con la valenza di *draw*, *paint* prima di Luciano: funzionerebbe tuttavia per un dipinto 'put together for cheapness'.

⁵³ Anche l'oca può essere κεχηνώς (cf. Eub. fr. 115, 3 K.-A. ἢ χῆνα πλατυγίζοντα καὶ κεχηνότα). CHANTRAINE *DELG* 1257 s.v. χῆν, d'altronde, non esclude una relazione etimologica tra χῆν e χάσκω.

rendere la battuta metateatrale quanto autoironica. Obbliga, infatti, il proprio personaggio a vantarsi della capacità di costruire paragoni alla stregua del grande tragediografo. La citazione eschilea risulta funzionale, perciò, a sottolineare, non solo la metamorfosi scenica dei due Ateniesi, ora grottescamente provvisti di ali, ma anche la creatività delle loro similitudini, “degne di Eschilo”, in realtà mutate da Eschilo parodicamente: una citazione diretta, dunque, per sorridere della ideazione di un passaggio paratragico, comprensibile solo da parte degli spettatori più avveduti!

La parodia del passo delle *Eumenidi* consente inoltre di evidenziare il consapevole riferimento di Aristofane – ma già di Eschilo – alla natura visuale del teatro, una consapevolezza che troviamo espressa a più riprese nella *Poetica* aristotelica, ove notoriamente vengono esplicitati alcuni concetti relativi all’arte drammatica, istituendo paragoni con la pittura⁵⁴, arte visiva consorella.

I riferimenti della Pizia e di Pisetero ad immagini fittizie confermano la sostanziale assenza di realismo del teatro greco, per la creazione dei cui aspetti visivi, soprattutto in commedia, venivano adottati allestimenti a basso costo, come è possibile evincere dal comico riferimento all’*euteleia* del disegno di un’oca cui viene paragonato il costume del povero Evelpide⁵⁵.

La similitudine o paragone⁵⁶, che nella poesia diegetica privilegia il riferimento alla realtà, anche fantastica, si trasforma sulla scena nella assimilazione dell’immagine artificiale in movimento quale è quella del teatro, contemporaneamente fittizia e reale, a quella della pittura, non solo per una sorta di contiguità, ma per segnalare, più specificamente nel caso delle *Eumenidi* l’immobilità delle Erinni addormentate, negli *Uccelli* la momentanea ridicola staticità di Evelpide, probabilmente impacciato dalla nuova protesi.

La scena, che si conclude con la battuta del corifeo, ansioso di sapere come far procedere lo spettacolo (v. 809 ἄγε δὴ τί χρὴ δρᾶν;⁵⁷), prelude alla realizzazione del progetto comico, di cui Upupa rappresenta una sorta di emblema. Il personaggio mitico, nonostante l’aspetto malconcio, appare estremamente autorevole agli occhi di Pisetero, non sembra aver subito la nota metamorfosi, ma piuttosto averla scelta ed essere così provvisto di due nature (vv. 117ss. εἴτ’ αὖθις ὀρνίθων μεταλλάξας⁵⁸ φύσιν / καὶ γῆν

⁵⁴ A partire da *Poet.* 1447a 19ss., 1448b 10.

⁵⁵ In riferimento all’economia con cui si allestivano i costumi per gli attori, cf. *Ran.* 406, ove il termine in questione fa riferimento agli “stracci” indossati dal coro.

⁵⁶ Si veda MONACO (1966², 35-38).

⁵⁷ Il passo conferma l’uso tecnico del termine δρᾶν in commedia, quindi già prima di Aristotele (*Poet.* 1448a 28s.): si tratta dell’“agire” scenico, cui il Corifeo autoreferenzialmente rinvia.

⁵⁸ L’aoristo sigmatico fattitivo non denuncia una metamorfosi subita ma cercata. Possiamo dire con WILLI (2003, 132) che si tratta di una forma verbale che «individuates an event» a differenza del perfetto resultativo che «typicalizes it».

ἐπέπτου⁵⁹ καὶ θάλατταν ἐν κύκλῳ, / καὶ πάνθ' ὅσαπερ ἄνθρωπος ὅσα τ' ὄρνις φρονεῖς)⁶⁰: il fantasioso Ateniese ne prospetta, per bocca del drammaturgo, un ritratto che appare una sorta di reificazione autoironica della duplice natura del poeta. Che è uomo capace di una vista e di un'esperienza superiore, in grado quindi di 'volare' metaforicamente ed avere una 'visione' privilegiata, dall'alto: tale da creare una realtà alternativa e fantastica, trasfigurata nell'*hic et nunc* della rappresentazione.

Ma torniamo ora alla questione da cui siamo partiti. Mentre nelle Eumenidi le Erinni sono ἄπτεροι, negli *Uccelli* la nota scena dell'arrivo di Iride concretamente prospettava (per via della gru) un volo divino quanto ridicolo (vv. 1176s.). Non solo, ma divinità antiche e meno antiche sono evocate *et pour cause* in virtù delle ali (la notte dalle ali nere, Eros, Hermes). Naturalmente anche Nike viene citata: a detta di Pisetero vola con un paio di ali d'oro (v. 574 αὐτίκα Νίκη πέτεται πτερύγοιν χρυσαῖν καὶ νῆ Δί' Ἔρωσ γε).

Possiamo invece osservare che una serie di passi più tardi mostrano un divertente *lusus*: ἄπτερος ormai evidentemente collaudato nella sua valenza di *veloce*, *rapido* diviene epiteto di divinità incontrovertibilmente alate, come Hermes o Eros o il Sonno (*Anth. Pal.* V 173, 2 ἄπτερος εἰσήειν Ὑπνος ἐπὶ βλεφάροις; Nonn. IV 87 Ἀρμονίη πόσις ἦλθεν ἀνεψιὸς ἄπτερος Ἑρμῆς; X 198s. ἄπτερος ἄλλος Ἔρωσ). Gioca ancora sull'ambiguità del termine un epigrammista anonimo (*Anth. Pal.* IX 647): Ῥώμη παμβασίλεια, τὸ σὸν κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται· / Νίκη γάρ σε φυγεῖν ἄπτερος οὐ δύναται⁶¹. Si rivolgeva a Costantinopoli per esaltarne, non senza un pizzico di ironia, la fama imperitura, garantita dalla presenza stabile della Vittoria, una divinità ormai 'senza ali' in una città incontrovertibilmente παμβασίλεια. Il predicativo ἄπτερος risulta una volta ancora ambiguo in virtù della sua posizione nel verso (dopo dieresi) e del sofisticato contesto. Riemerge la sua primaria valenza anatomica (che richiama quella di *Eum.* 51): si tratta di una reviviscenza metaforica⁶², attivata dall'*explicit* οὐ δύναται, una sorta di

⁵⁹ Convincente appare la correzione di Beck, per cui cf. DUNBAR (1995) *ad l.* Il composto è presente ancora al v. 1471 con il valore di 'sorvolare'.

⁶⁰ «Poi assunta la natura degli uccelli sorvolasti in giro terra e mare e ora vivi da uomo e da uccello». DUNBAR (1995) *ad l.* si limita ad osservare che l'uso raro del composto μεταλλάσσω e l'assenza di articolo per φύσιν potrebbero rendere solenne l'espressione: si tratta di un attivo e non di un passivo. Quasi si trattasse di una scelta autonoma di Upupa, fattibile da chiunque. Segnala ritorno, regressione αὐθις, che vale 'indietro'.

⁶¹ «Roma suprema regina, la tua fama non perirà mai: infatti la Vittoria 'priva di ali' non può fuggire da te».

⁶² Credo che si possa parlare a buon diritto di reificazione della metafora se il composto è uno solo (formato con *alpha* privativo), secondo la suggestiva ipotesi di MAZON (1950) *l.c.*: il termine presenterebbe conseguentemente un valore primario (*senza ali*) ed uno metaforico (*veloce*). Il gioco dell'epigramma adesposto succitato sembrerebbe avallare l'ipotesi. Altrimenti se, come volevano già gli antichi, si ipotizza che i composti siano due, il valore del termine nell'epigramma in questione oscilla ambigualmente.

chiosa, funzionale, tuttavia, a sottolineare un'impossibilità prima che un'assenza⁶³.

Ma se la metafora della 'velocità degli dei', come Eros o Hermes, viene espressa dall'epiteto ambiguo di cui ci siamo occupati, non è un caso. Se è vero che il termine in questione è già omerico, tuttavia l'uso eschileo e la tradizione drammaturgica relativa alla rappresentazione del 'volo' ne hanno forse condizionato la ripresa più tarda. L'immagine concreta del dio alato, richiamata anche dall'iconografia, lascia il posto ad una più sofisticata astrazione, quella della rapidità, lasciando alla fantasia dei fruitori l'integrazione o la sottrazione delle 'ali'.

⁶³ È probabile che ci sia anche un riferimento alla famosa statua del tempio di Atena Nike sull'Acropoli, costruito tra il 430 e il 420 in luogo del santuario più antico, che viene chiamato da Paus. I 22, 4 Νίκης Ἀπτέρου ναός (Cf. anche II 30, 2; III 15, 7). Come ricorda lo stesso Pausania (V 26, 6) i Mantineesi eressero una Nike senz'ali, opera di Calamide, ad imitazione della cosiddetta *Apteros* ateniese (Κάλαμις δὲ οὐκ ἔχουσιν πτερὰ ποιῆσαι λέγεται ἀπομιμούμενος τὸ Ἀθήνησι τῆς Ἀπτέρου καλουμένης ξόανον).

referimenti bibliografici

AHRENS 1860

E.A.J. Ahrens, *Studien zum Agamemnon des Aeschylus*, «Philologus» suppl. I 481-84.

ALTIERI BIAGI 1980

M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna.

ANDRISANO 1993

A.M. Andrisano, *Appunti per un'analisi drammaturgica dei testi classici (Eur. Med. 1385, Aristoph. Av. 1ss.)*, «Dioniso» LXIII/2 227-46.

ANDRISANO 2002

A.M. Andrisano, *La definizione dello spazio scenico nei Sette*, in A. Aloni – E. Berardi – G. Besso – S. Cecchin (edd.), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario internazionale (Torino, 21-22 Febbraio 2001), Bologna, 125-44.

ANDRISANO 2004

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

CASEVITZ 1978

M. Casevitz, *Commentaire des “Oiseaux” d’Aristophane*, Lyon.

CASSIO 2003

A.C. Cassio, *Ospitare in casa poeti orali: Omero, Testoride, Creofilo e Staroselac ([Herodot.] vita Hom. 190ss. Allen; Plat. Resp. 600b)*, in Nicolai 2003, 35-45.

CINGANO 1993

E. Cingano, *Indizi di esecuzione corale in Stesicoro*, in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Studi in onore di B. Gentili*, I, Roma, 347-61.

CINGANO 2003

E. Cingano, *Entre skolion et enkomion: réflexions sur le genre et la performance de la lyrique chorale grecque*, in J. Jouanna – J. Leclant (éd. par), *La poésie grecque antique*, «Cahiers de la villa Kérylos» XIV, Paris, 17-45.

COULON 1928

V. Coulon (éd.), *Aristophane. Les oiseaux-Lysistrata*, III, trad. par H. Van Daele, Paris.

DENNISTON 1954²

J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford.

DUMORTIER 1935

J. Dumortier, *Les images dans la poésie d’Eschyle*, Paris.

DUNBAR 1995

N. Dunbar (ed.), *Aristophanes. Birds*, with intr. and comm., Oxford.

EARP 1948

F.R. Earp, *The style of Aeschylus*, New York.

EMPSON 1965

W. Empson, *Sette tipi di ambiguità*, trad. it., Torino.

FRAENKEL 1950

E. Fraenkel (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, Oxford.

FRONTISI-DUCROUX 2005

F. Frontisi-Ducroux, *L'impossibile prosopon delle Erinni*, in R. Grisolia – G.M. Rispoli (edd.), *Il personaggio e la maschera* (Atti del Convegno internazionale di Studi, Napoli-S. Maria Capua Vetere-Ercolano 19-21 giugno 2003), Pozzuoli.

GENTILI 1984

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Bari.

GENTILI – PRETAGOSTINI 1988

B. Gentili – R. Pretagostini (edd.), *La musica in Grecia*, Bari.

GROENEBOOM 1952

P. Groeneboom (ed.), *Aeschylus' Eumeniden*, met Inleid., Noten, Comm., Groningen.

HAINSWORTH 1993

B. Hainsworth (ed.), *The Iliad: A Commentary*, III, books 9-12, Cambridge.

IMPERIO 2004

O. Imperio, *Parabasi di Aristofane. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli*, Bari.

JUDET DE LA COMBE 2001

P. Judet de La Combe (éd.), *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire de dialogues*, Paris.

LATACZ 1968

J. von Latacz, *ἄπτερος μῦθος – ἄπτερος φάτις: ungeflügelte Worte?*, «Glotta» XLVI 27-47.

MARINO 2002

E. MARINO, *Svelare l'ombra: le Eumenidi di Eschilo e l'ira politica*, «AOFL» III 3-27.

MARZULLO 1988-89

B. Marzullo, *La parodos dell'Alceste*, «MCR» XXIII-XXIV 123-83 (ora in Marzullo 2000, I, 314-74).

MARZULLO 2000

B. Marzullo, *Scripta minora*, I-II, edd. A.M. Andrisano – V. Casadio – M. De Marinis – M.P. Funaioli – L. Perilli – V. Tammaro, Hildesheim.

MARZULLO 2003

B. Marzullo, *Aristofane. Le commedie*, Roma.

MAZON 1925

P. Mazon (ed.), *Eschyle*, I-II, Paris.

MAZON 1950

P. Mazon, *Sur deux passages d'Eschyle et sur une formule d'Homère*, «REG» LXIII 11-19.

MERIANI 2003

A. Meriani, *Sulla musica greca antica*, Napoli.

MONRO 1901

D.B. Monro (ed.), *Homer's Odyssey*, II (13-24), Oxford.

NICOLAI 2003

R. Nicolai (ed.), ΠΥΣΜΟΣ. *Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma.

PALEY 1879⁴

F.A. Paley (ed.), *The Tragedies of Aeschylus*, London.

PODLECKI 1992²

A.J. Podlecki (ed.), *Aeschylus. Eumenides*, Warminster.

RUSSO 1985

J. Russo (ed.), *Omero. Odissea*, V (Libri XVII-XX), trad. di G.A. Privitera, Milano.

SARIAN 1986

H. Sarian, *Erinys*, in *LIMC* III/1, Zürich-München, 825a-843a.

SOMMERSTEIN 1987

A.H. Sommerstein (ed.), *The comedies of Aristophanes: vol. 6. Birds*, Warminster.

SOMMERSTEIN 1989

A.H. Sommerstein (ed.), *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge.

STANFORD 1942

W.B. Stanford, *Aeschylus in his style. A study in language and personality*, Dublin.

TOSI 1989

R. Tosi, *Alcuni esempi di polisemia nell'Agamennone di Eschilo: esegesi antica e*

filologia moderna, «Lexis» III 3-24.

WEST 1998²

M.L. West (ed.), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgartiae.

WILLI 2003

A. Willi, *The languages of Aristophanes*, Oxford.

ZANETTO 1992²

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

ZIMMERMANN 2005

B. Zimmermann, *La fortuna di Eschilo nel V sec. a.C.*, «Dioniso» n.s. IV 6-13.