



Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA IN
"STUDI UMANISTICI E SOCIALI"

CICLO XXIV

COORDINATORE Prof. Paolo Fabbri

Danaïdi, Fenicie, Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι,
commedie frammentarie di Aristofane.
Testo e Commento

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/02

Dottorando

Dott. Boccaccini Cinzia

Tutore

Prof. Andrisano Angela Maria

Anni 2009/2011

INDICE

Premessa	5
Le Danaidi	11
Le Fenicie	95
Le Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι	139
Conclusioni	233
Bibliografia	239

PREMESSA

La nota e fortunata sorte toccata a undici commedie di Aristofane, l'unico commediografo greco di epoca classica di cui possiamo leggere testi per intero, non è purtroppo condivisa dalla maggioranza delle sue partiture (quarantadue o quarantaquattro¹): ne è rimasto il solo titolo e qualche stralcio, senza contare la messe di frammenti dei quali non conosciamo l'esatta provenienza².

Questo ricco materiale, dopo le principali edizioni dei frammenti (Bekker 1929, Dindorf 1829, 1838, 1869; Bergk ap. Meineke 1840; Bothe 1844; Kock 1880; Blaydes 1885; Hall-Geldart 1901 [1907²]), è stato, come è noto, recentemente ripubblicato da R. Kassel e C. Austin, in un intero volume (III/2 del 1984) del loro celeberrimo e straordinario lavoro sulla commedia frammentaria (*Poetae Comici Graeci*, 1983-2001).

Necessariamente, a fronte di undici commedie complete, per lungo tempo i frammenti aristofanei sono passati in secondo piano e l'attenzione degli studiosi si è rivolta soprattutto ai testi integri.

Negli ultimi tempi si sta tuttavia assistendo ad un nuovo e produttivo interesse per il materiale frammentario, a dispetto delle difficoltà ad esso connaturate per via della tradizione indiretta o papiracea e per via dei dati limitati che i frammenti forniscono in relazione a contesto, *persona loquens* e così via. Nella maggior parte dei casi risulta dunque arduo giungere a conclusioni soddisfacenti.

Il presente lavoro nasce dalla considerazione che, nella messe sconfinata di contributi su Aristofane, i quali hanno toccato pressoché tutti gli aspetti della sua produzione³, all'ineccepibile edizione critica dei frammenti comici, aristofanei e non solo, si potesse affiancare agevolmente un commento.

Si è, in questa sede, privilegiato lo studio di alcune commedie frammentarie di argomento femminile. L'interesse per questa tematica è nata dalla ricerca condotta già per la tesi di laurea che aveva affrontato alcune questioni delle *Ecclesiazuse*.

La scelta è caduta in particolare su *Danaidi*, *Fenicie* e *Σκηναὶ καταλαμβάνουσαι*, innanzitutto per il fatto che presentano come denominatore comune una ipotizzabile centralità delle donne sulla scena. Ne fanno fede i titoli, i quali presuppongono in tutti e tre i casi un coro di donne. Fra le commedie frammentarie di Aristofane sono noti, in realtà, altri titoli che sembrerebbero rimandare a cori femminili

¹ La critica ha avanzato dubbi sulla paternità di un paio di commedie. Cf. Carrière in Lechant – Jouanna 2000, 197-201.

² Cf. ancora Carrière cit.

³ Per cui non si è ritenuto opportuno riportare qui elementi della vita, della produzione e della poetica del commediografo, dati notissimi e ampiamente trattati negli studi relativi.

(per esempio *Horai*, *Lemnie*, *Tesmofoziause II* etc.), ma quelle prescelte garantivano una maggior possibilità di approfondimento, risultando meno studiate di altre. Per quanto riguarda *Danaidi* e *Fenicie*, inoltre, per via della tematica mitica e del fatto che esistono notoriamente omonime tragedie, rispettivamente di Eschilo ed Euripide, di cui le commedie aristofanee avrebbero potuto costituire la parodia. Per quanto concerne le *Σκηνός*, invece, l'interesse è suscitato già dal titolo, il quale lascia spazio a diverse interpretazioni e conseguentemente a letture differenti della commedia.

Si è proposta nel presente lavoro una numerazione progressiva per ogni singola commedia, che ha tenuto conto: 1) dell'ordine alfabetico dei titoli in italiano; 2) dell'ordine dei frammenti secondo l'edizione di Kassel e Austin (basato sulla metrica: si parte dunque dai trimetri giambici per passare agli anapesti e ai metri lirici, infine sono trattate le glosse). Per favorire un più agile approccio, si è tuttavia riportata tra parentesi anche la numerazione dell'edizione di Kassel-Austin e di quella di Kock.

Presupposti teorici fondamentali della ricerca sono risultati alcuni contributi⁴, più o meno recenti, che nel tempo hanno affrontato i diversi aspetti della lingua e dello stile di Aristofane, anche in base al materiale frammentario. In particolare gli indispensabili Gelzer 1970, Dover 1972, Russo 1984⁴ e Mastromarco 1994 e, in particolare sul materiale frammentario, Gil 1989; sulla lingua López Eire 1986, Colvin 1999, Willi 2003, Beta 2004; per l'utilizzo delle metafore l'imprescindibile, per quanto ormai un po' datato, Taillardat *Les Images d'Aristophane* del 1965², Komornicka 1964, Henderson 1992² etc.; per la cronologia della produzione aristofanea Geissler 1925; per la metrica, Prato 1962, Zimmermann 1987, Parker 1997; in relazione alla paratragedia Rau del 1967.

Per quanto concerne invece la tradizione indiretta (rispetto alla quale non si è potuto prescindere dal fondamentale *Studi sulla tradizione indiretta dei classici* di Renzo Tosi, 1988), si rimanda agli scoli e alle edizioni dei lessici indicati in bibliografia.

⁴ Per i cui dati si rimanda alla bibliografia.

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento dal profondo del cuore a tutti coloro che mi sono stati vicini e mi hanno sostenuto in questi anni di lavoro, condividendo con me sofferenze e gioie. Un grazie particolare va a mia madre, che mi ha consentito di dedicare tutto il tempo possibile allo studio occupandosi delle questioni pratiche; alla mia famiglia che mi ha sopportato nei momenti difficili; alla professoressa Angela Maria Andrisano per la costante supervisione del mio lavoro e per i tanti e puntualissimi suggerimenti, ai professori Richard Hunter e Xavier Riu, che hanno accompagnato il mio cammino nei mesi trascorsi a Cambridge e Barcellona; al dott. Leonardo Fiorentini, le cui indicazioni in generale, e in particolar modo sull'ostica e affascinante tradizione indiretta, sono risultate fondamentali; agli amici che hanno condiviso con me i momenti di svago consentendomi di allentare la tensione anche nelle fasi di studio più intense.

NOTA AL COMMENTO

Per quanto concerne l'apparato, si è riprodotto quello dell'edizione di Kassel e Austin (*PCG* III/2), da cui il presente lavoro si è discostato solo in un paio di casi: si tratta dei fr. 260 e 490 K.-A., per cui si rimanda al commento *ad locum*.

I rinvii alle edizioni dei frammenti comici non vengono indicate nel testo con i tradizionali riferimenti bibliografici (anno, pagina/e), ma solo col nome dell'editore: per l'anno si rimanda alla premessa, per le pagine, al commento *ad locum*. Fanno eccezione le edizioni di Dindorf per cui viene indicata la data, dal momento che le principali sono notoriamente tre (1829, 1838, 1869) e differiscono in alcuni casi tra loro.

LE DANAIIDI

1 – LA VICENDA DELLE FIGLIE DI DANAOS

Il titolo *Danaiidi* rimanda alla vicenda mitica di Danaos e delle sue figlie. La storia è notissima nei suoi tratti generali in virtù del riferimento a questo personaggio considerato il capostipite degli stessi Greci, che da lui avrebbero tratto il nome di Danai. A dispetto della fama e della diffusione del racconto, tuttavia, molti sono i punti oscuri del suo sviluppo e le varianti attestatesi nella tradizione⁵.

La storia ha le sue radici più lontane nelle vicende di Io, da cui le Danaidi discenderebbero. Secondo la più articolata versione di Apollodoro (II 1, 1-21), Io, costretta a lasciare Argo per via dell'ira di Era⁶, dopo varie peregrinazioni e dopo aver partorito il figlio Epafos, generato dallo stesso Zeus⁷, sarebbe giunta in Egitto, dove avrebbe sposato il re del luogo, Telegono. Conseguentemente il figlio di lei Epafos sarebbe poi diventato re di quella terra e insieme a Menfi, figlia di Nilo, avrebbe generato Lidia. Dall'unione di quest'ultima con Poseidone sarebbero nati due gemelli, Agenore e Belo: il primo sarebbe poi divenuto re della Fenicia, il secondo dell'Egitto. Belo si sarebbe quindi unito in matrimonio con Anchinoe, dando alla luce Danaos ed Egitto: il primo sarebbe divenuto padre di cinquanta figlie femmine, il secondo di cinquanta figli maschi. Forse in seguito a uno scontro per questioni di patrimonio tra Danaos e il fratello, le Danaidi sarebbero successivamente state costrette a sposare i propri cugini. Per evitare le nozze non volute (non si conoscono, tuttavia, le ragioni di tale rifiuto), le ragazze fuggirono, come sappiamo dalle *Supplici* di Eschilo (l'unico dramma sopravvissuto della relativa tetralogia per cui vd. *infra*), ad Argo, terra di origine della loro famiglia, dove chiesero asilo al re della città, Pelasgos⁸. Furono però insegue dai figli di Egitto e presumibilmente spinte loro malgrado (si può ipotizzare in

⁵ Per una carrellata delle fonti del mondo antico che trattano il mito delle Danaidi nei suoi molteplici aspetti e forme, cf. Roscher 1884-1937, II 949.

⁶ Apollodoro racconta che Zeus aveva violentato Io e, scoperto da Era, l'aveva poi trasformata in giovenca. Era però aveva preteso la consegna dell'animale e l'aveva affidato alla guardia del cane Argo. Il re degli dei aveva quindi ordinato a Ermes di rubarla, ma egli era stato scoperto e costretto a uccidere Argo. A questo punto, Era aveva mandato un tafano contro la giovenca, costringendola a fuggire verso le terre orientali.

⁷ Il legame delle Danaidi con questa divinità, abitualmente da loro invocata, è strettissimo (cf. le *Supplici* di Eschilo, ma anche, ad esempio, il fr. 570 K.-A. della nostra commedia, che ne riproduce comicamente il tratto).

⁸ La versione apollodorea parla di Gelanore, il quale avrebbe poi lasciato il potere a Danaos. Il re si sarebbe però trovato alle prese con la mancanza d'acqua dovuta all'ira di Poseidone. Avrebbe, dunque, inviato le figlie a cercare nuove fonti. Nel corso di tale ricerca, una delle figlie di Danaos, Amimone (alle cui vicende Eschilo dedica, nella tetralogia dedicata alle Danaidi, il dramma satiresco omonimo, per cui si veda *infra*), nel corso di una battuta di caccia, avrebbe colpito per errore un satiro, che avrebbe tentato di farle violenza. Salvata dallo stesso Poseidone, la fanciulla si sarebbe unita al dio in segno di riconoscenza ed egli le avrebbe poi mostrato la fonte di Lerna. Si tratta di un mito volto a sottolineare il processo di culturalizzazione dell'acqua, elemento fondamentale per la vita umana.

conseguenza della vittoria militare dei cugini) alle nozze indesiderate, questa volta con l'avallo del padre. Le cui intenzioni non erano, però, realmente amichevoli: Danao ordinò, infatti, alle figlie di uccidere i mariti durante la prima notte di nozze. Tutte avrebbero messo in atto il piano, con la sola eccezione di Ipermestra, andata in sposa a Linceo, la quale - non è noto il motivo⁹ - avrebbe preservato il marito. Danao avrebbe fatto imprigionare Ipermestra per il suo atto di disobbedienza, mentre le sorelle sarebbero state purificate per l'eccidio compiuto, poi, in un secondo momento, avrebbe perdonato la figlia e concesso le altre figlie ai vincitori di gare ginniche. Linceo sarebbe quindi succeduto allo stesso Danao, divenendo signore di Argo.

Secondo un'altra versione del mito (riportata in *schol. Hec.* 886), Linceo, successivamente, avrebbe poi tentato di vendicarsi cercando di uccidere le sorelle della moglie e sarebbe diventato re di Argo dopo la morte di Pelasgo e dello stesso Danao che a Pelasgo era succeduto. Avrebbe quindi perdonato le sorelle di Ipermestra, concedendole in sposo a principi locali: da queste unioni avrebbero avuto origine i Danai.

2 – LE RIPROPOSIZIONI LETTERARIE DEL MITO DELLE DANAIDI

La tradizione rimanda a numerosi drammi incentrati sulla vicenda delle figlie di Danao¹⁰.

I più celebri sono quelli della tetralogia di Eschilo: le tragedie *Egiziani*, *Supplici*, *Danaidi* e il dramma satiresco *Amynone*¹¹. Di questi sono sopravvissute le sole *Supplici*. I fatti dovevano essere ripercorsi, si può pensare, nelle loro linee generali e in diverse fasi, con elementi originali inseriti *ad hoc* dal tragediografo. L'esiguità dei dati a nostra disposizione in relazione a *Egiziani* (di cui è rimasta una sola parola), *Danaidi* (due frammenti) e *Amynone* (tre frammenti), non consente però di conoscere come venisse trattato il mito nei drammi.

Col titolo *Danaidi*, oltre alla tragedia eschilea¹², sono noti anche un dramma di Frinico¹³, il poeta tragico spesso oggetto di derisione da parte di Aristofane¹⁴, che aveva scritto anche degli *Egizi*¹⁵ e uno di Timesiteo (poeta tragico minore, forse del V sec.

⁹ Apollodoro (II 1) attribuisce la causa al fatto che Linceo aveva rispettato la sua verginità.

¹⁰ Come ricordano alcuni editori (Blaydes ed Edmonds) e studiosi (Gil 1996, Milanezi 2007 etc.).

¹¹ Per cui cf. Sommerstein 1996, 135-152, dove è ipotizzata anche una possibile ricostruzione della vicenda generale e l'eventuale trama di ogni singolo dramma, e Ramelli 2009, 247-255, per un'indagine dei frammenti nello specifico.

¹² Per cui vd. *supra*.

¹³ Testimoniato in *Suda* φ 762. Della tragedia in questione rimane una sola parola (cf. *TrGF* I 74).

¹⁴ Cf., ad esempio, Ar. *Vesp.* 219s., 269, *Av.* 748s., *Th.* 164s., *Ran.* 13s., 689, 909s. etc.

¹⁵ Cf. *TrGF* I 72 (3 Phryn. F 1 e 1a).

a.C.)¹⁶. Le partiture in questione sono però purtroppo perdute. Sappiamo inoltre che il commediografo Difilo compose un'omonima commedia¹⁷ e, come ricordava Edmonds (643), anche un ditirambo attribuito a Melanippide (fr. 1 Page = 1 Sutton) portava questo titolo¹⁸. È in relazione al mito delle Danaidi anche il *Linceo* di Teodette¹⁹. Tali testimonianze confermano la notorietà del mito nonché la fruttuosa adattabilità a messinscene di ogni genere (tragedia, dramma satiresco, commedia, ditirambo).

Numerosissime sono anche le citazioni in altri generi poetici e in prosa: in ambito greco ricordiamo Pindaro (*Pyth.* IX 117, *Nem.* X 7) e in quello romano Ovidio (*Met.* IV 462) e Seneca (*Herc. Oet.* 959), per citarne alcuni²⁰.

Il fatto che la commedia di Aristofane presenti lo stesso titolo di una tragedia eschilea ha portato gli studiosi a pensare a un possibile dialogo della prima con la seconda, tuttavia la frammentarietà delle due partiture non consente di individuare eventuali elementi di contatto e quindi di poter stabilire un effettivo nesso. Bisogna inoltre considerare la distanza di tempo intercorsa tra loro: la tetralogia di Eschilo risale infatti al 461, mentre le *Danaidi* di Aristofane sono sicuramente ben più tarde e dovettero andare in scena nell'ultima fase del quinto secolo a.C. (vd. *infra*). Non possiamo, tuttavia, escludere che la commedia costituisse la parodia di una tragedia o di un ditirambo di un altro autore.

Quello che invece si può supporre è che le *Danaidi* aristofanee fossero di argomento mitologico. Risulta problematico, tuttavia, stabilire in che termini si occupassero del mito e con quali finalità il poeta affrontasse la parodia mitologica, dal momento che tra le commedie superstiti nessuna presenta tale tematica.

Più difficile stabilire se si possa ravvisare un rimando a qualche avvenimento storico, come hanno ipotizzato alcuni studiosi (vd. *infra*). Non è, infatti, impossibile una tale eventualità, dal momento che la vicenda si svolge nella città di Argo. E proprio i rapporti Atene-Argo, caratterizzati da una costante altalenanza tra momenti di

¹⁶ È attestato solo il titolo, cf. *TrGF* I 324 (214 Timesith. F [1]). Del poeta tragico Timesiteo si hanno pochissime notizie. Ne dà testimonianza solo la *Suda* (τ 613), che riporta anche un elenco di titoli (alcuni dei quali sembrano preferibilmente indicare drammi satireschi). Rispetto alle *Danaidi* attribuibili al drammaturgo in questione, Welcker (1839, 1046ss.) ipotizzava che seguissero una diversa versione del mito (già archilochea) rispetto all'omonima tragedia eschilea, in cui Linceo si vendicava per la morte dei fratelli attraverso l'uccisione di Danao e delle sue figlie.

¹⁷ *PCG* II 24.

¹⁸ Di cui rimangono solo sei versi, riportati da Ath. XIV 651f, in cui si fa riferimento alle Danaidi come esseri dall'aspetto non umano, che non hanno voce da donne e che vivono nei boschi nutrendosi di ciò che la natura offre loro. I versi hanno lasciato qualche dubbio di corruzione, dal momento che da nessuna fonte abbiamo indicazione che le Danaidi non avessero sembianze umane (Citelli in Canfora 2000, III, 1691, n. 1. Cf., inoltre, Sutton 1989, 45).

¹⁹ *TrGF* I 232 (72 Theodect. F 3a).

²⁰ Si aggiungano Apollod. II 1,4; Eustath. 37,10)

avvicinamento e altri di allontanamento²¹, in particolare nell'ultima fase della guerra del Peloponneso (quando la rivalità di Argo e Atene nei confronti dell'acerrima nemica Sparta portò ad un'alleanza tra le due città-stato), avrebbero potuto costituire oggetto di interesse per Aristofane.

Hall (2006, 244 n. 70) è incline a ritenere che soprattutto le *Danai* intendessero giocare sulla parodia della presenza dei barbari in tragedia, dal momento che la vicenda doveva ruotare attorno a un coro composto da donne provenienti da una terra straniera, l'Egitto²², benché di origine greca. Allo stato attuale delle conoscenze e coi pochissimi versi a nostra disposizione (circa 17) rimaniamo, tuttavia, nel campo delle ipotesi.

3 – DATAZIONE

Non rimangono indicazioni né indizi dell'anno in cui sarebbero state messe in scena le *Danai*. Gli studiosi sono, in genere, concordi nel ritenerle successive al 420 a.C., fornendo varie motivazioni e avanzando diverse ipotesi:

1) Geissler (1925, 45), con una considerazione condivisibile, riteneva che le *Danai* fossero andate in scena solo dopo il 420 a.C., dal momento che, come sappiamo, ogni anno nel periodo che va dal 427 al 421 a.C. fu occupato da altre commedie sia nell'ambito delle Lenee che per quel che concerne le Grandi Dionisie;

2) Kaibel, nel suo commento manoscritto ai frammenti²³, ricordava, pur con qualche incertezza, che la commedia avrebbe potuto rimandare, in virtù del tema trattato, all'alleanza fra Ateniesi e Argivi di cui si parlava sopra, successiva al 420 a.C. Come si diceva, i pochi elementi superstiti delle *Danai* non presentano riferimenti in tale direzione, ma non si può neppure escludere che, con la consueta attenzione per le vicende contemporanee di Atene, Aristofane vi possa aver fatto riferimento;

3) Edmonds, rimandando alla versione del mito che prevedeva come punizione nell'Ade per le figlie di Danao quella di versare costantemente acqua in un catino vuoto²⁴, riteneva, unico tra gli editori, che la commedia in questione potesse costituire una protesta nei confronti della decisione, presa ad Atene alla fine dell'anno 414 a.C., di rafforzare la spedizione in Sicilia. Le *Danai* sarebbero dunque andate in scena il gennaio dell'anno successivo, nel contesto delle feste lenaiche. Un tale rimando pare, tuttavia, forzato e sostanzialmente privo di elementi a sostegno.

²¹ Cf. Musti 1990, in particolare pp. 412s.

²² Richiami al quale non mancano nei frammenti della commedia, cf. il fr. 267 K.-A., in cui vengono utilizzati i termini "cillasti" e Petosiride, di chiara origine egizia (il primo consiste in un caratteristico pane fatto di farina e spelta, il secondo è invece un tipico nome proprio, per cui cf. Ranke 1935, 123 e 1952, 243) e il fr. 276 K.-A. in cui ricorre il vocabolo *συρμαισπώλης*, 'venditore di purghe', con un rimando alla sirmea, pianta tradizionalmente utilizzata come purga nel Paese del Nilo. Cf., sui rapporti della commedia greca con la terra d'Egitto, Berti 2002.

²³ Riportato nell'edizione di Kassel-Austin.

²⁴ Cf., ad esempio, Luc. *Tim.* 18; Alciph. *Ep.* I 2; Porphy. *De abst.* III 27 etc.

4) Gil (1996, 157s.), infine, ritiene che, per motivi formali, cioè la presenza di frammenti appartenenti alla parabasi, si debba supporre una datazione anteriore a quella delle *Tesmoforiazuse* (411 a.C.).

I versi superstiti non presentano, tuttavia, elementi che consentano ipotesi fondate e i soli dati che si possono ricavare sono: 1) la commedia dovette andare in scena dopo l'anno 420 a.C. secondo le indicazioni di Geissler; 2) la presenza della parabasi sembra escludere una datazione tarda²⁵, anche se dobbiamo considerare che della produzione di Aristofane nella prima parte del IV secolo ci sono rimasti solo *Ecclesiazuse* e *Pluto*. Non possiamo avere la certezza, perciò, che in tutte le ultime commedie non fosse più in alcun modo presente questa sezione dello spettacolo.

Si può dunque ipotizzare il 420 a.C. come termine *ante quem*, mentre risulta maggiormente problematico individuare un termine *post quem*, tuttavia difficilmente collocabile oltre il quinto secolo.

4 – TESTIMONI

I frammenti delle *Danaidi* sono tutti tramandati per tradizione indiretta: quattro hanno come testimone principale scoli alle commedie superstiti di Aristofane o ad opere di altri autori, sei Polluce, cinque Ateneo, quattro Fozio, uno Arpocrazione, uno Apollonio Discolo. Alcuni frammenti sono ricordati da più testimoni o riportati da testimoni che appartengono, però, allo stesso filone della tradizione. In genere viene indicata l'opera di riferimento, con l'eccezione del fr. 270 K.-A., la cui attribuzione alle *Danaidi* si deve a Dindorf²⁶.

La tradizione indiretta comporta in alcuni casi citazioni incomplete²⁷ e qualche inevitabile difficoltà nella *constitutio textus*.

5 – TRAMA E PERSONAGGI

Di quale fase del mito la vicenda comica si occupasse e se rispettasse le linee di svolgimento del racconto non è possibile dire alla luce dei dati a nostra disposizione.

La difficoltà di ricostruire una trama, almeno nelle sue linee generali, fu segnalata, e continua ad esserlo, da parte degli studiosi che si sono occupati nel tempo della commedia. Un paio di tentativi di cogliere il nucleo della vicenda si deve a Kaibel e Gil:

²⁵ Cf. Henderson 2007, 229.

²⁶ Si tratta di una glossa costituita infatti dal nome di Danao, ridicolmente riportato al grado superlativo.

²⁷ Cf., in merito alla tradizione indiretta, Tosi 1988.

- il primo ipotizzava genericamente: «argumentum comoediae Danaidum ad Argivos supplicatio et Lyncei cum Hypermestra nuptiae»;
- più recentemente lo studioso spagnolo (1989, 77s.) ha invece tentato una possibile ricostruzione in base ai frammenti superstiti: a suo avviso il *plot* ruoterebbe attorno al banchetto nuziale in cui le figlie di Danao programmarono di uccidere i rispettivi mariti: il fr. 262 K.-A. (“nessuno ha chiuso la porta”) fornirebbe le coordinate spaziali della celebrazione; la presenza della σκίλλα apotropaica (fr. 266 K.-A.) e il riferimento ad un sacrificio a Zeus Erceo (fr. 256 K.-A.), cioè ‘protettore del recinto’, volto ad ingraziare gli dei alla casa e a favorire la concordia domestica, rimanderebbero al rito nuziale, comicamente rappresentato attraverso i presagi negativi quali il cattivo odore di pietanze di scarsa qualità (così Gil legge il fr. 257 K.-A.) e il pane acido (κωλλᾶστυς del fr. 267 K.-A.); qualcuno cercherebbe, infatti, di entrare per verificare cosa determini tale lezzo.

Avremo modo di notare come la ricostruzione di Kaibel sembri maggiormente pertinente a quanto emerge dall’analisi dei frammenti della nostra commedia rispetto alle indicazioni fornite da Gil, non sempre in linea col contenuto dei versi sopravvissuti.

In relazione ai personaggi, invece, i testimoni e i testi dei brevi frammenti non forniscono elementi di indizio, ma è probabile che, oltre al coro costituito dalle figlie di Danao, fossero presenti Danao e Linceo, i cui nomi compaiono nei fr. 270 e 272 K.-A. Possibile anche la presenza di Ipermestra, che potrebbe essere adombrata dal fr. 256 K.-A.²⁸. Il fr. 271 K.-A. associa alla commedia anche il nome di Clitagora. Si tratta di un personaggio ricordato in altri passi aristofanei, che gli scoli (*schol. Lys.* 1237) qualificano come una poetessa laconica. Non doveva trattarsi, tuttavia, di un personaggio della commedia, ma di una semplice menzione, in base a quanto sembra di poter evincere dalle parole dello scoliaste²⁹.

Per quanto concerne infine il luogo, è probabile che, a dispetto dei riferimenti all’Egitto che si possono cogliere nei frammenti (fr. 267 e 275 K.-A.), il dramma trattasse una parte del mito già ambientata in Grecia, come farebbe supporre la menzione dell’altare di Zeus Erceo del fr. 256 K.-A, elemento caratteristico nei cortili delle dimore greche, e il riferimento alla porta del cortile del fr. 266 K.-A.

²⁸ Cf. commento *ad l.*

²⁹ Cf. commento *ad l.*

6 – STRUTTURA

I frammenti sopravvissuti testimoniano la presenza, nella commedia in questione, della parabasi (fr. 264 e 265 K.-A.). Gelzer (1970, 1411s.) nutriva qualche dubbio a proposito («was aber vom Inhalt her keineswegs sicher ist») sulla scorta di tetrametri anapestici presenti negli Agoni, quindi non parabatichi, di *Eccl.* 581ss. e *Plut.* 487ss., ma la *communis opinio* va nella direzione opposta. Concordemente a quanto sostiene Gil (1996, 157s.), pare difficile pensare a qualcosa di diverso, sia in virtù del metro che del contenuto, in cui non mancano spunti di critica letteraria³⁰. Per le *Danaidi* si prospetta, pertanto, una struttura comica “tradizionale”.

Gli altri frammenti che presentano almeno un verso (la maggior parte dei quali in trimetri giambici) rimandano invece a scene dialogate.

Non sono tramandati frammenti lirici. Peraltro buona parte di quello che ci rimane della commedia in questione è costituito da glosse (fr. 271-276 K.-A.), che non consentono ipotesi riguardo alla collocazione nel più ampio contesto della commedia e non forniscono dunque ulteriori elementi in merito alla sua struttura.

³⁰ Cf. Bergk ap. Mein., il quale sosteneva: «illud vero apparet Aristophanem scenicam artem, quae fuit antiquitus, composuisse cum ea specie, quae sua viguit aetate, severeque de tragicorum poetarum laudibus iudicavisse».

FRAMMENTI

1 (= fr. 256 K.A., 245 K.)

μαρτύρομαι δὲ Ζηνὸς ἐρχείου χύτρας,
μεθ' ὧν ὁ βωμὸς οὗτος ἰδρῦθη ποτέ.

Schol. (RVΓ) Pax 923c = Schol. (RVEΘMN Barb) Plut. 1197 = Suda χ 613 A. ὁπότε μέλλοιεν βωμοὺς καθιδρῦειν (ἀφ- *schol. Plut.*) ἢ ἀγάλματα θεῶν (sic *schol. Pax Γ recte*, cf. *Plat. Prot. 322a*, ἀγάλματα θεοῦ *schol. Pax RV, Suda*, ἄγαλμα θεοῦ *schol. Plut.*), ἔψοντες ὅσπρια ἀπήρχοντο τούτων, τοῖς ἀφιδρῦμένοις χαριστήρια (εὐχ- *schol. Plut.*) ἀπονέμοντες τῆς πρώτης διαίτης, ὡς (ἢ *schol. Pax Γ*) οὗτος εἶπεν (ὡς αὐτὸς εἶπεν Bergk, ὅθεν καὶ *schol. Plut.*, Ἀριστοφάνης *Suda*) ἐν (ἐν ταῖς *schol. Plut.*, om. *Suda*) Δανάσι· μαρτύρομαι — ποτέ

1 Διὸς *Suda SC* ἐρχείου *schol. Pax, schol. Plut. E, Suda*: ἐρχίου *schol. Plut. ΘN Barb*: ὄρχίου *schol. Plut. VM*: membranae damno ablatum in *Schol. Plut. R*

2 μεθ' ὧν *schol. Pax, Suda*: παρ' αἷς *schol. Plut.* ἰδρῦσθη *Suda*

1 parodiam tragicam agnovit van de Sande Bakhuyzen 1877, 194, μαρτύρομαι — ἐρχείου in adespota rettulit Nauck (*TrGF adesp. fr. 71*), ad Euripidis Alexandrum pertinere dubitanter suspicatus est Snell (*Eur. Alex. fr. 68 p. 21, cf. 49¹*) Hom. χ 334 Διὸς μεγάλου ποτὶ βωμὸν / ἐρχείου, *Soph. Ant. 487, Eur. Troad. 17, Cratin. Iun. fr. 9,4ss. K.-A.* cf. *Eq. 410* ἀγοραίου Διὸς σπλάγχνοισι forma Ζηνὸς recurrit *Pax 722 (= Eur. fr. 312 K.), Av. 1740 (lyr.), Stratt. fr. 42 K.-A.* 2 μεθ' ὧν = αἷς, cf. *Plut. 1197s. τὰς χύτρας, αἷς τὸν θεὸν (Plutum) / ἰδρῦσόμεθα, Pax 923 τί δ' ἄλλο γ' ἢ ταύτην (Pacem) χύτρας ἰδρῦτέον; :: χύτρασιν, ὅσπερ μεμφόμενον Ἐρμῆδιον; unde apparet haec parum honorifice de Iove dicta esse*

chorum loqui putat Bergk, aut Danaum aut chorum Kock, Argivorum regem Kaibel

SCHEMA METRICO

--- ---X
--- ---X

TRADUZIONE

chiamo a testimoni le pentole di Zeus erceo
è in loro compagnia che questo altare fu un tempo innalzato

Il frammento è tramandato dagli scoli ad Aristofane (*Pax 923c Holwerda e Plut. 1198 Chantry^a*) e dall'equivalente *Suda χ 613 A.* (con differenze pressoché insignificanti, per cui vd. apparato). Il passo in questione costituisce un esempio per spiegare una pratica diffusa presso i Greci, secondo la quale, quando si dedicavano statue nei templi o nei santuari o si dedicavano altari agli dei, veniva offerta una pentola di legumi (lenticchie, fagioli o simili), che venivano quindi mangiati (*schol. Plut. 1197e*

Chantry^b). Gli scoli aggiungono ulteriori informazioni: *schol. Pax* 923 Holwerda ricorda che il primo pasto veniva offerto al sacrificante, mentre dagli scoli al passo del *Pluto* veniamo a conoscenza del fatto che le donne, in abiti variopinti, portavano in processione tali pentole (*schol Plut.* 1197e Chantry^a).

Il riferimento alle χύτραι e all'offerta di legumi richiama alla memoria un rituale molto noto nel mondo greco e connesso ad una celebre festività: le Antesterie³¹. Il terzo giorno di questa festa, che si celebrava nei giorni 11-12-13 del mese di Antesterione, prendeva infatti il nome di Χύτροι (gli altri due giorni erano invece soprannominati Πιθοίγια, cioè "apertura delle giare", e Χόες, "boccali"), che gli derivava dalle offerte di cereali e vegetali presentate in onore di Ermes, divinità ctonia e liminale che, in virtù di tali caratteristiche, ben si adattava all'occasione. Ciò pare rendere più perspicuo il passo della *Pace* di cui gli scoli forniscono la spiegazione: a fronte della richiesta di Trigeo al proprio servo di usare le pentole per fare un sacrificio a Pace, il Servo si domanda se esse bastino come offerta o se siano invece inadeguate (v. 924 χύτραισιν, ὥσπερ μεμφόμενον Ἐρμῆδιον;). Trigeo propone allora, in alternativa, sacrifici di animali, nell'ordine bue, maiale e pecora e su quest'ultima cadrà infine la scelta. Pare, dunque, di poter cogliere una differenza nella tipologia dei sacrifici: i più importanti e solenni dovevano prevedere l'utilizzo di animali, mentre quelli più comuni l'offerta di legumi.

I versi in questione appartengono, presumibilmente, ad una scena dialogata (lo confermerebbe il metro giambico) e in essi, come indicato in apparato, Van de Sande Bakhuyzen (1877, 194), seguito da Rau (1967, 210) che ne riprese gli studi, intravide una parodia delle suppliche tipiche della tragedia, per via dell'andamento del passo.

Il sapore paratragico è reso tanto più evidente dal lessico e dalla situazione cui il frammento sembra far riferimento, elementi che spinsero Nauck (*TrGF* 1889², 852s.) a collocarlo addirittura tra gli adespota tragici (fr. 71) e a considerare proprio di Aristofane il solo termine χύτρα. Snell (1937, 21 e 49 n. 1, indicato in apparato) riteneva, invece, che parte del primo verso (μαρτύρομαι δὲ Ζηνὸς ἐρκείου ...) potesse provenire, specificamente, dall'*Alessandro* di Euripide (fr. 65) – una tragedia perduta³² incentrata sulle vicende di Paride-Alessandro³³ –, di cui sarebbe sostanzialmente una sorta di citazione. Parla anch'egli, dunque, di paratragedia.

³¹ Si tratta di una festa celebrata in onore di Dioniso e legata all'avvicinarsi della primavera e quindi al rinascere della vita. Tuttavia, all'aspetto più gioioso del vino, dell'ebbrezza e dell'allegria faceva da contraltare un clima più cupo legato al collegamento della celebrazione con il mondo degli spiriti e dei morti. In particolare nel giorno 13 di Antesterione, il giorno delle pentole, si mettevano nelle pentole cereali e miele cotti insieme, in un'associazione fra cibo primitivo e cibo dei morti, in genere come offerta a Ermes. Si tratta, pertanto, di una festa dal forte valore simbolico, per la quale cf. Pickard-Cambridge (1968², 1-25) e, in particolare, lo studio specifico di Hamilton 1992, che fornisce un quadro delle fonti letterarie e iconografiche relative alle Antesterie.

³² Per la quale cf. *TrGF*, V 164-204 e, nello specifico, Snell 1973.

³³ Egli, creduto morto da genitori e parenti, partecipa ai giochi funebri celebrati in sua memoria sotto le mentite spoglie di un servo e ottiene la vittoria, suscitando l'invidia dei sostenitori dell'avversario

L'incipit del primo verso presenta una formula tipica dei giuramenti in tribunale, tratta pertanto dall'ambito giuridico (lo conferma la presenza del verbo μαρτύρομαι). L'*aprosdoketon* consiste in una trivializzazione di tale formula attraverso il richiamo ad un oggetto quotidiano e comune come la χύτρα (per cui vd. *infra*).

I testimoni non indicano contesto e *persona loquens* cosicché gli studiosi hanno nel tempo avanzato diverse ipotesi in merito:

- 1) secondo Bergk a pronunciare la battuta sarebbero state le figlie di Danao, che costituiscono il coro, le quali, in fuga dalle nozze con i figli di Egitto, per timore di una possibile violenta reazione di questi ultimi, si sarebbero rifugiate presso un altare di Zeus (congetturava la medesima situazione scenica Kock, il quale pensava che a pronunciare la battuta potesse eventualmente essere, in alternativa al coro, anche Danao);
- 2) Bothe ipotizzava, invece, che a proferire tali parole fosse Linceo, l'unico dei cinquanta figli di Egitto sopravvissuto alla strage, in fuga per salvare la propria vita, dopo aver udito le urla dei fratelli mentre venivano uccisi dalle consorti. Sulla stessa linea Blaydes che non pensava però specificamente a Linceo: «sermo fortasse sponsurum unius qui mortem timens ex cubiculo ad aram Jovis Hercei confugisset»³⁴;
- 3) Kaibel (vd. apparato) prospettava, probabilmente in virtù dell'invocazione a Zeus Erceo, che a parlare fosse Pelasgo, re degli Argivi. La battuta presuppone, tuttavia, la presenza di un supplice e il re greco nella vicenda svolge invece il ruolo di ospite;
- 4) in una diversa direzione la ricostruzione di Gil (1996, 157s.), che individua nelle presenti parole un tentativo di ricerca della concordia familiare attraverso un sacrificio a Zeus Erceo, protettore del recinto. Tuttavia, le scene di supplica all'altare prevedono, in genere, la fuga del supplice da un persecutore; con il supplice che, per salvarsi, trova asilo presso l'altare di una divinità³⁵. L'ipotesi dello studioso spagnolo, ad una più attenta analisi, non trova, dunque, riscontro. Inoltre l'*usus* del verbo μαρτύρομαι si addice preferibilmente a un contesto di pericolo o ad una situazione critica che necessita della testimonianza di qualcuno (vd. *infra*).

Quest'ultimo dato, oltre alle considerazioni fatte, sembra indicare la prima come l'opzione più plausibile. Il riferimento all'altare implica la presenza di uno o più supplici, verosimilmente le Danaidi ovvero, tutt'al più, Danao. L'invocazione a Zeus

Deifobo, i quali convincono la madre di lui Ecuba, ignara della reale identità del vincitore (nota invece al padre Priamo), ad eliminarlo, in quanto il successo di un servo disonorava la memoria del figlio di un re; solo la testimonianza di chi ha ricondotto Alessandro a casa lo salverà da morte certa.

³⁴ Lo studioso ricordava la vicenda di Priamo narrata in Verg. *Aen.* II 550.

³⁵ Cf. Cassella 1999, 22.

Erceo³⁶, rende molto più probabile, conseguentemente, un'invocazione a Zeus Erceo da parte delle Danaidi o del loro padre, i quali hanno chiesto aiuto alla terra di provenienza e rivendicano la loro greccità (cf., per esempio, Aesch. *Suppl.* 19-22, in cui le figlie di Danao si presentano al re degli Argivi, Pelasgo, con i rami dei supplici tra le mani, per sottolineare la loro origine e motivare la loro richiesta di aiuto proprio alla città di Argo. In merito al significato di quest'ultima scena, cf. Cassella 1999, 41-56), che non ai figli di Egitto.

L'epiteto "erceo" si trova riferito al padre degli dei già in Omero χ 333-36 (δίχα δὲ φρεσὶ μερμήριζεν, / ἢ ἐκδὺς μεγάροιο Διὸς μεγάλου ποτὶ βωμὸν / ἐρκείου ἔζοιτο τετυγμένον, ἔνθ' ἄρα πολλὰ / Λαέρτης Ὀδυσσεύς τε βοῶν ἐπὶ μηρί' ἔκηαν): Femio, per sfuggire alla morte, valuta se rifugiarsi all'altare di Zeus erceo o pregare Odisseo. L'attributo è associato al padre degli dei ancora in Hdt. VI 68,1 (ὃ μῆτερ, θεῶν σε τῶν τε ἄλλων καταπτόμενος ἰκετεύω καὶ τοῦ Ἐρκείου Διὸς τοῦδε), Soph. *Ant.* 486-89 (ἀλλ' εἴτ' ἀδελφῆς εἴθ' ὀμαιμονεστέρα / τοῦ παντὸς ἡμῖν Ζηνὸς Ἐρκείου κυρεῖ, / αὐτὴ τε χῆ ξύναιμος οὐκ ἀλύξετον / μόρου κακίστου) in riferimento, invece, ai legami di parentela.

Non può essere, tuttavia, tralasciata un'ulteriore ipotesi, finora non avanzata, quella cioè che a pronunciare la battuta possa essere, nello specifico, Ipermestra. Nella ricostruzione, pur difficoltosa, del mito, sappiamo infatti che Danao avrebbe chiamato a processo la figlia, rea di non aver rispettato le direttive del padre e di non aver ucciso il marito Linceo³⁷. Potremmo, nel nostro caso, trovarci di fronte alla seguente situazione: Ipermestra si sarebbe rifugiata presso l'altare di Zeus Erceo (l'epiteto non sarebbe casuale, riferendosi al dio in qualità di protettore della famiglia), per sfuggire alle ire del padre e al processo che egli le avrebbe intentato, in previsione del quale la fanciulla chiamerebbe a testimoni le pentole del dio, con un ἀπροσδόκητον che, attraverso la personificazione di un oggetto (vd. *infra*), trivializza la scena di pericolo. La presenza del verbo μαρτύρομαι potrebbe costituire un punto d'appoggio a una tale ricostruzione.

Il riferimento all'altare, che si trovava nei cortili delle case e dei palazzi greci (vd. *infra*), anche in virtù della presenza del pronome dimostrativo, contribuisce alla definizione dello spazio scenico: verosimilmente la σκηνὴ avrà rappresentato il palazzo di Pelasgo, re degli Argivi e ospite delle Danaidi, ovvero la dimora di Danao e delle figlie, presumibilmente quando la vicenda si è già spostata in Grecia.

v. 1 μαρτύρομαι: si tratta di un verbo utilizzato in questo contesto con la valenza tecnica di 'chiamare a testimoni' propria dei tribunali, come ricorda Willi 2003, 75, che

³⁶ Non va trascurato il particolare legame fra Zeus e le Danaidi, dovuto alla loro origine, vd. l'introduzione alla commedia e *infra*.

³⁷ Per i possibili motivi dell'ira di Danao verso la figlia, cf. ancora Sommerstein 1996, con particolare riferimento alle pp. 148ss.

riporta, ad esempio, *Vesp.* 1435ss. ([Filocleone] ἄκουε, μὴ φεῦγ'. ἐν Συβάρει γυνή ποτε / κατέαξ' ἐχθῖνον. [Accusatore] ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι. / [Filocl.] οὐχίτινος οὖν ἔχων τιν' ἐπεμαρτύρατο), *Ach.* 926 (μαρτύρομαι), *Nub.* 1222s. (μαρτύρομαι / ὅτι εἰς δὺ εἶπεν ἡμέρας. τοῦ χρήματος;) e 1297b (ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι), *Pax* 1119 (μαρτύρομαι), *Av.* 1031 (μαρτύρομαι τυπτόμενος ὦν ἐπίσκοπος), *Plut.* 932 (ὄρῳς ἂ ποιεῖ; ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι). A testimoni possono essere chiamati anche gli dei, come nel caso di *Ran.* 528s. (ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι καὶ τοῖς θεοῖσιν ἐπιτρέπω).

Il verbo in questione viene, in genere, usato da parte di chi ha ricevuto un'offesa, anche fisica, e chiama gli astanti a testimoni, in previsione di un'eventuale causa da presentare in tribunale. La gravità di un'offesa aveva gradi diversi e quindi, conseguentemente, un diverso fio da pagare in caso di riconosciuta colpevolezza (per i differenti livelli della pena, cf. Dunbar 1995, 566).

Nei passi succitati Aristofane utilizza sempre il verbo in questione secondo l'accezione ora proposta. Ciò farebbe pensare che anche nel nostro caso qualche personaggio stia comicamente rischiando la pelle e si rivolga, forse in assenza d'altro, alle pentole di Zeus Erceo, chiamandole a testimoni contro il rischio di violenza.

- **Ζηνὸς ἔρκειου**: si tratta di una delle divinità preposte alla famiglia insieme a Estia e ad Apollo patrio. Era onorato in un altare che si trovava nel cortile delle case greche (Zeus era la divinità incaricata del mantenimento dell'ordine e che garantiva la sovranità fra gli uomini in qualunque ambito: era dunque il capofamiglia ad affidare a Zeus Erceo il cortile e la proprietà, cf. Burkert 2010, 267), in genere al centro del palazzo, che può essere anche quello reale (cf. Verg. *Aen.* II 512s. *aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe / ingens ara fuit*; Paus. V 14,7 ἔνθα δὲ τῆς οἰκίας τὰ θεμέλια ἐστὶ τῆς Οἰνομάου, δύο ἐνταῦθά εἰσι βωμοί, Διὸς τε ἔρκειου - τοῦτον ὁ Οἰνόμαος ἐφαίνετο αὐτὸς οἰκοδομήσασθαι -, τῷ δὲ Κερωνίῳ Διὶ ὕστερον nel contesto di una trattazione sugli altari di Olimpia fra cui figura anche quello di Zeus Erceo, che si colloca nel luogo in cui si trovano le fondamenta della dimora del re Enomao e forse fatto costruire dallo stesso re; Harpocr. 134 Dind. [E 134 Keaney] s.v. ἔρκειος Ζεύς· Δείναρχος ἐν τῷ κατὰ Μοσχίωνος· "εἰ φράτορες αὐτῷ καὶ βωμοὶ Διὸς ἔρκειου καὶ Ἀπόλλωνος πατρῷου εἰσὶν". ἔρκειος Ζεύς, ᾧ βωμὸς ἐντὸς ἔρκου ἐν τῇ αὐλῇ ἴδρυται· τὸν γὰρ περίβολον ἔρκος ἔλεγον. ὅτι δὲ τοῦτοις μετῆν τῆς πολιτείας οἷς εἶη Ζεὺς ἔρκειος [...] = Phot. ε 16, 14-16 Th. = *Suda* ε 3015 A., che riprende solo la seconda parte), e il suo culto era relativo all'unità della famiglia.

Il rimando a Zeus Erceo sembra perfettamente addirsi al contesto nuziale forse al centro della vicenda delle Danaidi, fattore che ha determinato l'interpretazione di Gil per cui vd. *supra*. C'è tuttavia da considerare che Zeus Erceo è anche divinità di riferimento per i supplici, che potevano trovare asilo presso il suo altare, come sembrano confermare alcuni passi delle *Troiane* di Euripide (vv. 483, 591, 1351s.), in cui viene inoltre sottolineato il fatto che uccidere un supplice che trovava protezione all'altare del dio costituiva un grave reato.

Zeus Erceo è ricordato, inoltre, nel celebre episodio della morte di Priamo, ucciso da Neottolemo, nonostante si fosse rifugiato presso l'altare del dio (cf. Eur. *Troad.* 16s. πρὸς δὲ κρηπίδων βάθροις / πέπτωκε Πριάμος Ζηνὸς ἐρκείου θανάων, Verg. *Aen.* II 526-553 e Arr. *An.* I 11,8,2-5 θῦσαι δὲ αὐτὸν καὶ Πριάμῳ ἐπὶ τοῦ βωμοῦ τοῦ Διὸς τοῦ ἐρκείου λόγος κατέχει, μῆνιν Πριάμου παραιτούμενον τῷ Νεοπτολέμου γένει, ὃ δὴ ἐς αὐτὸν καθῆκεν).

- **Ζηνός**: la forma è poetica e nel passo in questione parodica. Per quanto concerne testi drammatici, ricorre, infatti, la maggior parte delle volte proprio al genitivo, soprattutto in tragedia (circa 35 le attestazioni per Eschilo, 29 in Sofocle, 56 in Euripide etc.) ed epica (41 in Omero, 17 nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio etc.). Più rari i rimandi in Aristofane e sempre in contesti di parodia: *Nub.* 564s. Ζῆνα τύραννον εἰς χορὸν / προῦτα μέγαν κικλήσκω, *Pax* 722 ὕφ' ἄρματ' ἐλθὼν Ζηνὸς ἀστραπηφορεῖ (si tratta di una citazione del frammentario *Bellerofonte* di Euripide, per cui cf. fr. 312 K.), *Av.* 1740 Ζηνὸς πάροχος γάμων. In commedia poi si trova solo, oltre ai passi indicati, in Stratt. 42 K.-A. (ἦ μήποτ', ὃ παῖ Ζηνός, ἐς ταῦτὸν μόλῃς, / ἄλλὰ παραδοὺς τοῖς Λεσβίοις χαίρειν ἔα), anche in tal caso nell'ambito di una parodia, forse sofoclea (cf. a riguardo Fiorentini 2008, 207s.).

Non stupisce il riferimento a Zeus, in considerazione del legame, cui si faceva cenno sopra, tra questa divinità e le stesse Danaidi. Com'è noto, infatti, le fanciulle sono discendenti dell'argiva Io, di cui il padre degli dei si era infatuato, suscitando le ire della moglie Era con la conseguente persecuzione da parte della dea nei confronti della giovane. Anche nelle *Supplici* di Eschilo, l'unico dramma legato al mito in questione giunto a noi per intero, è possibile constatare come il motivo della protezione di Zeus nei confronti delle Danaidi percorra tutta la vicenda (cf., ad esempio, i vv. 162-75, 206, 209, 211, 527, 536, 811-824).

- **ἐρκείου**: epiteto di Zeus (per la funzione generale degli attributi divini in Aristofane, cf., da ultimo, Willi 2003, 18-23, che presenta una tabella coi principali e sottolinea il fatto che «an epithet is chosen to fit the dramatic situation of a speaker or group of speakers»). Per quanto concerne nello specifico Zeus, numerosissimi sono gli epiteti che gli vengono attribuiti dal commediografo, ma il nostro caso è l'unico in cui si faccia riferimento a Zeus Erceo), che lo qualifica quale “protettore del recinto” e quindi, conseguentemente, della casa (cf. Hesych. ε 5928 L. ἐρκείου Διός: τοῦ ἀσφαλίου. ἢ τοῦ κατὰ τὴν οἰκίαν. ἔστι δὲ ἔρκειος Ζεὺς παρὰ Ἀθηναίους). Il suo culto era ampiamente diffuso in Grecia (in particolare ad Atene, Olimpia, Sparta, Argo, Delo), ma ne abbiamo attestazione anche a Troia e in Bitinia, come ricorda Roscher 1884-1937, II 627s., che rimanda alla serie delle fonti antiche che ne danno testimonianza.

In commedia si trova, oltre al frammento in questione, solo in Cratin. *Jun.* fr. 9,3s. K.-A. Ζεὺς ἐστὶ μοι / ἐρκεῖος, ἔστι φρατόριος, τὰ τέλη τελῶ, tuttavia in un differente contesto: il riferimento a Zeus Erceo indica infatti metonimicamente la casa, intesa come punto di riferimento.

L'appellativo è strettamente legato al focolare domestico, tanto che con l'aggettivo in questione in epoca romana venivano indicati i Penati, le divinità protettrici della famiglia.

Come in altri passi aristofanei (vd., ad esempio, *Ach.* 816s., *Pax* 991s., *Ran.* 378 etc.), l'attributo divino non è casuale, ma svolge la funzione di richiamare contesti tragici e costituisce, presumibilmente, l'epiteto considerato più adeguato in base alle circostanze, per invocare la divinità in modo che intervenga repentinamente (cf., ancora, Willi 2003, 18)

- **χύτρας**: la pentola è un oggetto molto comune nella vita quotidiana dei Greci e frequentissimo in commedia. Se ne conoscono esemplari di diverse forme e dimensioni, ma tradizionalmente si tratta di un contenitore rotondo, con una grande apertura superiore e due manici laterali, necessari per sollevarlo. Era fatta, in genere, di argilla, ma sono stati trovati esemplari anche in ferro o argento. L'utensile era tipico delle case povere e non era particolarmente curato esteticamente dal momento che doveva essere posto sul fuoco e si sarebbe quindi rovinato (per un'ampia trattazione relativa alla χύτρα cf. Daremberg – Saglio 1969, 1140s.).

L'uso in contesti cultuali è attestato dal solo Aristofane, in *Pax* 920 e 923, *Plut.* 1198 (si tratta dei passi a cui lo scolio testimone del presente frammento fa riferimento).

Condivisibilmente, tuttavia, Rau (1967, 210) parla di una sostituzione parodica: si tratterebbe dunque di un comico *aprosdoketon*, con la richiesta di testimonianza rivolta ad un oggetto invece che a una divinità o a una persona, secondo un processo di personificazione tipico di Aristofane (cf. Komornicka 1964, 135).

v. **2 μεθ' ὧν**: il nesso in questione è qui equivalente al dativo strumentale (per cui cf. *Plut.* 1197s. e *Pax* 923, in apparato). Per il valore strumentale di μετά + genitivo (non molto frequente, ma che pare confermato da Xen. *Mem.* III 5, 8), cf. LSJ⁹, 1109a. Cf., inoltre, K.-G. I 505ss.

Dei tre testimoni *schol.* *Plut.* 1197 presenta una lezione diversa, παρ' αἷς, forse un errore dovuto al simile *Plut.* 1153 παρὰ τὴν θύραν στροφαῖον ἰδρύσασθέ με.

- **ὁ βωμὸς οὗτος**: per il dibattito sull'effettiva presenza dell'altare in scena, cf. Dearden 1976, 46-49 (che cita anche il passo in questione), in cui si ritiene probabile la presenza fissa di un altare nell'orchestra.

Come ricorda lo studioso, numerose scene tragiche o comiche (cf., ad esempio, Soph. *Athamas*, Eur. *Heracl.* 238, *H.F.* 48, Ar. *Th.* 748, Men. *Dysc.* 659 e *Samia* 444 etc.) chiamano in causa la presenza di un altare, in genere dedicato ad Apollo, ma anche ad altre divinità in base «to the most appropriate god and goddess for the play».

Le scene di supplica all'altare sono frequenti in tragedia (cf. Cassella 1999: la studiosa osserva che esistono intere tragedie il cui impianto si basa sulla supplica, la quale diviene elemento strutturale) e questo è uno dei motivi che le rende particolarmente

adatte al gioco comico e alla parodia, come sostiene Bakola 2010, 152, che ricorda, peraltro, il frammento in questione.

Secondo Wilkins (2000, 144 n. 194, lo studioso riporta come termine di confronto Ar. *Plut.* 1197, citato in apparato, ma non motiva tale ipotesi), alla base della battuta ci sarebbe invece uno specifico gioco comico in riferimento alle spese necessarie per la predisposizione di una statua e per il sacrificio di animali. L'assenza del contesto rende tuttavia difficile giungere a tale conclusione.

- **ἰδοῦθη**: seguito da accusativo, il verbo in questione assume il senso di 'fondare, edificare, costruire, innalzare', utilizzato, in genere, come tecnicismo in relazione a templi e statue (cf. LSJ⁹, 820a, s.v., II), cf, ad esempio, Anacr. 194 Gent., Hdt. VI 105,3, Eur. *IT* 1453, Pl. *Prot.* 322a, in cui si trova l'accostamento specificamente a βωμός (ἐπεχειρεί βωμούς τε ἰδοῦσθαι καὶ ἀγάλματα θεῶν), come nel nostro caso.

In Aristofane, in particolare, viene utilizzato, in genere, in riferimento a statue di divinità (cf., ad esempio, i succitati *Pax* 923 e 1091 e *Plut.* 1153, 1191s. e 1198, in cui si parla delle statue di Hermes prima e di Pluto poi). La forma composta καθιδρύω è invece messa in relazione con la fondazione di una città (cf. *Th.* 109). Il mito delle Danaidi prevede, del resto, in alcune delle sue versioni, che nel loro percorso dall'Egitto verso la Grecia, Danao e le figlie si fossero fermati in alcuni luoghi e lì avessero innalzato statue agli dei. Nel nostro caso, dunque, in cui si fa riferimento ad un altare e non ad una statua come tradizionalmente nelle attestazioni aristofanee, il verbo in questione risulta non solo un tecnicismo relativo alla consacrazione di statue e altari e alla fondazione di templi (cf., ad esempio, Eur. *IT* 1453, in cui Atena, apparsa *ex machina*, ordina ad Oreste la fondazione di un tempio che dovrà contenere il simulacro di Ifigenia: l'edificio sacro dovrà essere collocato ad Ale, una località vicina ad Atene e dovrà ricordare nel nome la taurica e i patimenti di Oreste nell'Ellade), ma è anche strettamente connesso alle vicende delle Danaidi.

- **ποτέ**: l'avverbio assume, in questo contesto, il senso di 'una volta, un tempo', come conferma la presenza dell'aoristo passivo ἰδοῦθη.

2 (= fr. 257 K.A., 246 K.)

ἀλλ' εἴσιθ', ὡς τὸ πρῶγμ' ἐλέγξαι βούλομαι
τουτί· προσόζειν γὰρ κακοῦ τού μοι δοκεῖ

Phot. 596,13 Porson = *Suda* τ 809 A. του (τοῦ Phot.): καὶ ἐπὶ θηλυκοῦ τάττεται . . . Ἀριστοφάνης Ἀμφιαράφ· (fr. 25) . . . ἐπὶ δὲ οὐδετέρου Δαναΐσιν· ἀλλ' — δοκεῖ

1 πρῶγμα λέξει Phot., *Suda*: corr. Dobree 1874, IV 256 (= 1831-33, II 253) 2 κακοῦ τοῦ Phot.: κακ του *Suda* μοι *Suda*: μὴ Phot.

1 τὸ πρῶγμα τοῦτ' ἐλεγχθέν *Eccl.* 485 πρῶγμ' ἐλέγγειν *Aesch. Ag.* 1351 2 *Lys.* 616ss. ἤδη γὰρ ὄζει ταδὶ πλειόνων / καὶ μειζόνων πραγμάτων μοι δοκεῖ, / καὶ μάλιστ' ὀσφραίνομαι τῆς Ἰππίου τυραννίδος

«Fortasse Lynceus loquitur, qui cum Hypermnestram uxorem esset ducturus, infortunium alioquod auguratur» Bergk. «possunt haec quoque Argivorum regis verba esse de Argiva Danaï origine dubitantis» Kaibel.

SCHEMA METRICO

--- - - - - X
--- - - - - X

TRADUZIONE

su entra / entrate, poiché voglio valutare questa situazione qui:
mi sembra infatti puzzo di un che di male

Fozio (596,13 Porson = *Suda* τ 809 A.) cita il frammento di Aristofane in questione, insieme al fr. 25 K.-A. dell'*Anfiarao*, in riferimento all'uso del pronome indefinito τις / τι al neutro (vd. apparato).

Secondo Bergk la battuta sarebbe da attribuire a Linceo, il quale, essendo in procinto di sposare Ipermestra, avrebbe però timore di qualche evento negativo. Come sottolinea Kock, non è tuttavia chiaro il motivo per cui si dovrebbe immaginare una tale situazione. Secondo la sua ipotetica ricostruzione del plot anche Bothe attribuisce la battuta a Linceo, che avrebbe proferito tali parole, nel momento in cui, avvertita la confusione dovuta all'uccisione dei fratelli nei loro talami, avrebbe deciso di andare a controllare, accompagnato da un servo che gli avrebbe fatto luce e a cui avrebbe pertanto rivolto l'invito ad entrare per primo.

Anche Edmonds, pur con cautela («perhaps»), individuava la casa di Danao come luogo in cui si sarebbe svolta la scena e come tempo la notte dell'uccisione dei cinquanta figli di Egitto da parte delle Danaidi, senza tuttavia specificare il possibile locutore.

Ben diversa l'opinione di Kaibel, secondo il quale le parole del frammento sarebbero state proferite dal re degli Argivi, Pelasgo, che avrebbe manifestato i propri dubbi rispetto all'effettiva origine argiva delle figlie di Danao.

Nessuno degli elementi presenti nel testo ci consente, tuttavia, di giungere a conclusioni fondate.

A livello metrico siamo di fronte a due trimetri giambici, che ci consentono di inserire il frammento nel contesto di una scena dialogata.

v. 1 ἄλλ' εἴσιθ': si tratta di una formula frequente in commedia, che costituisce un invito a uno o più personaggi ad entrare nell'edificio scenico. In Aristofane ricorre, oltre al nostro passo, in *Nub.* 195 (ἄλλ' εἴσιθ', ἴνα μὴ 'κεῖνος ὑμῖν ἐπιτύχη) in cui un discepolo di Socrate invita i compagni ad entrare perché Socrate non li trovi fuori posto, *Ran.* 507, 512, 517s. (ἄλλ' εἴσιθι, ἄλλ' εἴσιθ' ἄμ' ἐμοί, ἄλλ' εἴσιθ', ὡς ὁ μάγειρος ἦδη τὰ τεμάχην / ἔμελλ' ἀφαιρεῖν χῆ τράπεζ' εἰσήρετο) in un dialogo tra Santia, travestito da Eracle, e un servo del palazzo di Plutone che, ritenendo di trovarsi di fronte al dio, lo invita ad entrare perché possa godere del banchetto preparato in suo onore; *Plut.* 1088 (ἄλλ' εἴσιθ' εἴσω, si tratta delle parole di Cremilo a un giovane che, pur mostrandosi privo di morale, viene accolto nel progetto di redistribuzione della ricchezza ideato dal protagonista). È presente, inoltre, in Cratin. fr. 329 K.-A. (ἄλλ' εἴσιθ' εἴσω καὶ πιουῖ- / σα χυλὸν ἀναπαύου κακῶν) e in Men. *Dysc.* 439 (ἄλλ' εἴσιτε).

Per l'uso di ἄλλά in comandi ed esortazioni, in cui comporta «a transition from arguments for action to the statement of the action required», cf. Denniston 1934², 13ss. (4), che rende, conseguentemente 'oh, but do', 'come', 'come now'.

Il testo è in questo punto ambiguo in virtù dell'elisione: potrebbe trattarsi infatti di una seconda persona singolare (cf. i vv. delle *Rane*), ma anche di una seconda plurale (come nel passo delle *Nuvole*), comportando il riferimento o a un solo destinatario o a più soggetti.

- **τὸ προῶν μ' ἐλέγξαι τουτί**: i testimoni presentano il testo nella forma προῶν μ' ἐλέξαι. Si è accolto qui, però, l'intervento, che Kassel e Austin attribuiscono a Dobree, Naber (1864-65, II 221 n. 4, il quale peraltro annotava «dubito», con manifesta perplessità sulla correzione) a Meineke (Bergk ap. Mein. se ne arrogava invece la paternità «correxi»), che ripristina il nesso προῶν μ' + ἐλέγξω. Quest'ultimo accostamento è attestato altre volte, in Aristofane (cf. *Eccl.* 485, in apparato) e non solo, e ciò ha confermato la plausibilità della congettura.

Il sostantivo προῶν μ' (frequentissimo in Aristofane) presenta numerose valenze, da quella generica di 'azione, impresa', a quella tecnica di 'trama, struttura' in riferimento allo spettacolo (cf. anche Aristot. *Poet.* VI 5,24; VI 7,36-43; VI 8,53 etc.). Aristofane utilizza spesso il termine in questione con tale doppio senso. Nel succitato *Eccl.* 485, ad esempio, il termine προῶν μ' indica chiaramente l'impresa delle protagoniste dell'azione

scenica che intendono sottrarre il potere agli uomini e andare al governo, ma può anche alludere alla messinscena della commedia e all'interpretazione che gli attori stanno fornendo al pubblico.

Questa seconda valenza è suffragata anche dalla presenza del verbo ἐλέγχω, che indica 'individuare le prove di..., provare, scoprire' e che è spesso utilizzato dal commediografo in senso tecnico col valore di 'criticare'. Oltre al nostro passo, ricorre con frequenza nelle *Rane* (cf. inoltre *Plut.* 574), dove si riscontra anche l'uso del composto con ἐκ. Si trova ai vv. 856s., durante lo scontro agonale fra Eschilo ed Euripide, σὺ δὲ μὴ πρὸς ὀργήν, Αἰσχύλ', ἀλλὰ προάονως / ἔλεγχ', ἐλέγχου (la discussione riguarda una critica ai difetti delle altrui tragedie) con la valenza di 'analizzare approfonditamente'; in *Ran.* 894 (ὀρθῶς μ' ἐλέγχειν ὧν ἂν ἄπτωμαι λόγων); ai vv. 908s. e ai vv. 959s. (οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν, / ἐξ ὧν γ' ἂν ἐξηλεγχόμεην) sempre nel significato di 'criticare'. Anche in quest'ultimo caso, peraltro, il verbo in questione è in accostamento con il sostantivo πρῶγμα, che sta ad indicare proprio il *plot*, i soggetti più comuni del teatro euripideo.

Anche in Aesch. *Ag.* 1350s.³⁸ ricorre il medesimo sintagma: ἐμοὶ δ' ὅπως τάχιστα γ' ἐμπεσεῖν δοκεῖ καὶ πρῶγμ' ἐλέγχειν σὺν νεορρύτῳ ξίφει³⁹. Il Coro vuole denunciare l'uccisione di Agamennone, percepita per via delle urla provenienti dall'interno della reggia in una situazione che sembrerebbe molto vicina a quella del nostro passo e che avvalorerebbe la lettura proposta dalla maggior parte degli editori, relativa ai timori di Linceo verso i fratelli, perlomeno nell'impianto generale. Alla denuncia del tragico misfatto sarà presumibilmente corrisposta sulla scena comica una situazione parodica, ridicola e paradossale.

Sta di fatto che, visti i casi in cui per lo più il verbo in questione ricorre, è probabile che l'uso di πρῶγμα accostato a quello di ἐλέγχω sottintenda un discorso metateatrale nella nostra battuta e che con il termine πρῶγμα si possa indicare, ad un secondo livello, la trama della commedia.

La presenza del deittico τουτί sottolinea il riferimento a qualcosa di presente in scena, ma può rimandare anche alla situazione, al punto a cui è giunta la vicenda, una complicazione che corrisponde sulla scena comica alla *peripeteia*. Si confermerebbe una duplice lettura di primo e di secondo livello: gli spettatori conoscono il πρῶγμα cui il locutore fa riferimento, ma allo stesso tempo osservano la vicenda comica, che viene rivelata nel suo farsi.

³⁸ Ussher (1973, 143) riporta questo passo, interpretando la battuta del Coro in questo modo: "if we are caught red-handed".

³⁹ Il verbo ἐλέγχω assume una valenza tecnica anche nei *Memorabilia* di Senofonte (I 7,2 ἀλλὰ μὴν ἔργον γε οὐδαμοῦ ληπτέον, ἢ εὐθὺς ἐλεγχθήσεται γελοῖος ὢν καὶ οὐ μόνον αὐλητῆς κακός, ἀλλὰ καὶ ἄνθρωπος ἀλαζών): si tratta delle capacità che il flautista deve possedere per non esporsi al ridicolo. Anche in questo caso, il verbo in questione riguarda un ambito specialistico. Probabilmente il valore semantico del termine si modifica nel IV secolo rispetto al secolo precedente, venendo ad assumere una valenza tecnica più accentuata.

v. 2 προσόζειν κακοῦ του: il verbo προσόζω è raramente attestato nel periodo classico: ma si trova anche in Ar. *Lys.* 206 (καὶ μὲν ποτόδδει γ' ἄδὸ ναὶ τὸν Κάστορα) nella forma laconica ποτόδδω. È Lampito, rappresentante delle donne spartane, ad utilizzarlo in riferimento all'odore del vino con il quale le donne stanno sancendo il loro giuramento di unità d'intenti per fermare la guerra. È presente ancora in Philem. fr. 42,4 K.-A. (κοῦχὶ λοπάδος προσῶζεν οὐδ' ἠδυσμάτων) e più tardi in Teocrito (I 28 ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον e VII 7,16 κνακὸν δέριμ' ὄμοισι νέας ταμίσοιο ποτόσδον). In ambito prosastico è attestato in Clemente Alessandrino (*Paed.* II 3,38,2,7 προσόζουσιν σκευαρίοις χρώμενος) e in Libanio (*Ep.* 219,3,3-6 ἠπίστησα παρ' ὑμῶν ἤκειν, τὰ μὲν γὰρ ὑμέτερα ἀεὶ καὶ καλὰ καὶ μέτρια καὶ τινος προσόζοντα ἡμερότητος, τὸ παρὸν δὲ οὐ μάλα τοῖς ἔμπροσθεν ἐοικός). Ricorre quindi in *scoli e glosse agli Halieutica* di Oppiano III 437 (διὸ καὶ τρίγλην θηρεύουσιν ἄλιεῖς δελεάσμασι κρεάτων σηπομένων ζώων, καὶ μάλιστα τῶν δυσώδη πνοὴν ἐχόντων καὶ ὅσα προσόζουσιν). Nei passi in questione il termine ha sempre il valore primario, con la sola eccezione di quello di Libanio, in cui si riscontra una valenza metaforica come nel frammento aristofaneo. Molto più frequente l'uso figurato della forma base ὄζω, che si riscontra sia in Aristofane che in altri autori (cf., ad esempio, Aesch. *Ag.* 1310; Ar. *Eq.* 1332, *Nub.* 398, *Vesp.* 1059; Plut. LII 802e, LIV 828a etc.). La presenza del composto (per i valori del prefisso πρὸς in composizione, cf. Schwyzer – Debrunner 1988⁵, II, 509) potrebbe determinare una comica intensificazione del verbo base.

L'accostamento del verbo προσόζω al sostantivo κακοῦ crea un'espressione metaforica volta a sottolineare la gravità della situazione, che rievoca comicamente contesti tragici. Presumibilmente, attraverso il consueto processo di reificazione delle metafore (cf. Bonanno 1987, 213-228, con particolare riferimento alla p. 226), l'orrenda puzza veniva indicata in scena attraverso il gesto e quindi resa concreta.

3 (= fr. 258 K.A., 247 K.)

τραπόμενον εἰς τοῦψον λαβεῖν
ὄσμύλια καὶ μαινίδια καὶ σηπίδια

Poll. II 76 (codd. M, FS, A, C) ὄσμυλία (-ας FS) ἰχθύων (ἰχθύος FSC) τι γένος (τι εἶδος FS, τῆ γενήσει M), ἢ ὑπὸ τῶν πολλῶν ὄζαινα καλουμένη πολύποδος δ' ἐστὶν εἶδος, ἔχον μεταξὺ τῆς κεφαλῆς καὶ τῶν πλεκτανῶν αὐλὸν δυσῶδες πνεῦμα ἀφιέντα (deficit C). τραπόμενον — σηπίδια φησὶν Ἀριστοφάνης. Ath. VII 324b (de serpia) Ἀριστοφάνης Θεσμοφοριαζούσαις (fr. 133,1) . . . καὶ ἐν Δαναΐσιν ὄσμύλια — σηπίδια (CE). Phot. 352,25 Porson ὄσμύλια· ἰχθύδια εὐτελεῆ. ὄσμύλια — σηπίδια φησὶν Ἀριστοφάνης. cf. Hesych. ο 1410 L.

1 τραπόμενον εἰς τὸ ὕψος Poll. FS 2 ὄσμυλίδια· καὶ μενίδια (-δα S, μενίδια etiam Phot.) καὶ σιπίδια Poll. FS

1 fr. 577 ἐπὶ τοῦψον ἦκε. Antiphan. fr. 201 K.-A. ἐκ τῶν μαγειρείων βαδίζων ἐμβαλὼν / εἰς τοῦψον. Aeschin. I 65 εἰς τοῦψον ἀφίχται, ubi schol. ὅ ἐστιν ἐν τῇ ἀγορᾷ, ἔνθα τὰ ὄψα, ... πιπράσκειται ἀπὸ γὰρ τῶν πιπρασκομένων ἐν τινι τόπῳ ἐκάλουν οἱ Ἀθηναῖοι τὸν τόπον. Poll. X 19 οἱ Ἀττικοὶ ἀπὸ τῶν πιπρασκομένων καὶ τὰ χωρία ὠνόμαζον, λέγοντες εἰς τοῦψον καὶ εἰς τὰ μύρα καὶ εἰς τὸν χλωρὸν τυρὸν καὶ εἰς τὰ ἀνδράποδα, sim. IX 47. Harpocr. 85,7 Dind. [Δ 9 Keaney] (s.v. δεῖγμα) ἔστι δὲ τὸ ἔθος Ἀττικόν, τὸ σημαίνειν ἀπὸ τῶν ἐν τῷ τόπῳ τοὺς τόπους αὐτοῦς. cf. fr. 310,1 K.-A., Cratin. fr. 209 K.-A., Eur. fr. 327 K.-A.- et vd. Van Leeuwen *ad Ran.* 1068 λαβεῖν 'emere', ut *Pax* 1263, *Ran.* 1236, Pher. fr. 88 K.-A., Phryn. fr. 58 K.-A.; Antiphan. fr. 27,4 K.-A. σηπίας εἰληφέναι, cf. v. 13, Ephipp. fr. 15,5 K.-A., Alex. fr. 115,3-9 K.-A. 2 Ath. VII 339a Καλλίμαχος δ' ἐν ἐθνικαῖς ὀνομασίαις (fr. 406 Pf.) . . . καταλέγων ἰχθύων ὀνομασίας φησὶν ὄζαινα, ὄσμύλιον Θούριουμαινίδος *Ran.* 985, μαινιδίος Pher. fr. 62 K.-A. Eub. fr. 148,6 K.-A. ὁμοῦ τε χναύειν μαινίσιν σηπίδια

'poeta Danaum tamquam parcum patrem familias nuptiarum die opsonia ementem inducit vilissima' Bergk coll. Ephipp. fr. 15 K.-A.

SCHEMA METRICO

~~~~ - - - X  
~~~~ - ~~~ - - X

TRADUZIONE

diretto al mercato a comprare
piccoli osmili e sardelle e seppiole

Tre i testimoni del frammento, Poll. II 76, Ath. VII 324b, Phot. 352,25 Porson s.v. ὄσμύλια, a riprova dell'interesse suscitato dal passo in questione già a partire dall'antichità. Che il pesce, di cui vengono nominate tre varietà, avesse grande rilevanza in Grecia lo provano i numerosissimi riferimenti della commedia greca e il libro VII dei

Deipnosophisti di Ateneo, che tratta di questo alimento⁴⁰. Nella dieta dei Greci, del resto, inevitabilmente il pesce occupava un posto di riguardo. E in particolare la commedia, che spesso riflette usi e abitudini della vita quotidiana, non poteva non riservargli grande attenzione⁴¹.

Il principale testimone è Polluce, che riporta i due versi aristofanei in relazione alla voce ὀσμύλιον (per cui vd. *infra*), specificando che si tratta di un pesce appartenente alla specie dei cefalopodi. Ateneo e Fozio ricordano invece solo il secondo verso del frammento, rispettivamente: il primo nell'ambito di una serie di considerazioni sulla seppia, insieme ad un altro passo aristofaneo delle *Tesmofoiazuse II* (fr. 333,1-3 K.-A. ἰχθῦς ἐώνηταί τις, ἢ σηπίδιον / ἢ τῶν πλατεῖων καρίδων; ἢ πουλύπους / ἢ νῆστις ὀπτᾶτ' ἢ γαλῆς ἢ τευθίδες;), in cui un personaggio, con tutta probabilità una donna, chiede al proprio interlocutore se non sia stato preparato del pesce o altre pietanze per le donne stanche; il secondo alla voce ὀσμύλια.

Bergk ap. Mein. così ricostruiva il contesto: «poeta Danaum tamquam parcum patrem familias nuptiarum die opsonia ementem inducit vilissima», sulla base del raffronto coi passi di Efippo ed Eubulo riportati in apparato. Sulla stessa falsariga Bothe, che attribuiva la battuta a uno dei figli di Egitto: quest'ultimo starebbe biasimando il banchetto di nozze allestito da Danao, a suo avviso inadeguato per un re, per via dei cibi di scarsa qualità offerti.

I testimoni, tuttavia, non indicano né il contesto né la *persona loquens* e non risulta possibile trarre dal testo elementi che suffraghino l'ipotesi, pur suggestiva, di Bergk.

Si tratta di due trimetri giambici, di cui il primo incompleto, che dovevano dunque, indicativamente, rientrare in una scena dialogata. A livello metrico si può notare come il secondo verso sia caratterizzato dalla sostituzione del giambo con il dattilo in prima e terza sede, mentre, come sottolinea Arnott (1996, 468), il termine σηπίδιον in commedia presenta sempre la terzultima lunga, quando in genere dovrebbe essere breve⁴². A livello retorico, spicca la presenza dell'enumerazione per polisindeto⁴³ dei nomi dei pesci, peraltro significativamente al diminutivo⁴⁴ che segnala un intenzionale deprezzamento del cibo in questione a prescindere dal fatto che fosse pesce infimo o meno.

⁴⁰ Cf., a riguardo, Ehrenberg 1957, 186ss.; Wilkins 2000 (con particolare riferimento alle pp. 300s. e 327ss.).

⁴¹ Archippo compose una commedia dal titolo *Ἰχθύες*, in cui, si vince dai frammenti, il coro, costituito da pesci, creava uno stato a parte allo scopo di preservare la propria specie (cf. *PCG II* 542-549).

⁴² Lo studioso riporta altri esempi di tale uso.

⁴³ Per la funzione dell'enumerazione in Aristofane cf. Spyropoulos (1974).

⁴⁴ Cf. ancora Spyropoulos (1974, 143s.), che riporta come esempio anche il nostro frammento, sull'enumerazione al diminutivo.

v. 1 τραπόμενον: la forma mediale intransitiva assume il tradizionale valore di ‘volgersi, dirigersi’ (per cui cf. LSJ⁹, 1813b, s.v.). Il maschile indica che il protagonista della battuta doveva essere un uomo, anche se non sappiamo, dagli elementi a nostra disposizione, se fosse lui stesso a pronunciarla o un altro personaggio (potrebbe, per esempio, trattarsi di una donna che racconta di un uomo).

- **εἰς τοῦψον:** il termine ὄψον presenta il significato primario di ‘vivanda’, il moto a luogo si spiega, tuttavia, con l’uso invalso ad Atene (come specifica *schol. ad Aeschin.* I 65 citato in apparato), e più in generale nell’Attica (lo ricordano Poll. X 19 e IX 47 e Harpocr. 85,7 Dind. [Δ 9 Keaney], per cui vd. apparato), di indicare le zone del mercato col medesimo termine utilizzato per ciò che vi era venduto.

Si tratterebbe, dunque, di un’espressione recuperata dal linguaggio parlato, come dimostrano i passi, in cui si riscontra un tale *usus*, ricordati da Van Leeuwen *ad Ran.* 1068 (tra cui, ad esempio, Ar. *Vesp.* 789 ἐλθὼν διεκερματίζειτ’ ἐν τοῖς ἰχθύσιν, Eur. fr. 327,2s. K.-A. περιῆλθον εἰς τὰ σκόροδα καὶ τὰ κρόμμουα καὶ / τὸν λιβανωτόν, Diphil. fr. 42,29 K.-A. ἐνέβαλεν εἰς τὸν κέραμον etc.). I contesti sono solitamente comici, prestandosi maggiormente il genere della commedia all’utilizzo di espressioni di tal sorta. Il sostantivo ὄψον si riscontra, in realtà, seppure molto raramente, anche in tragedia, come ricorda Willi (2003, 157), che cita due passi, Aesch. fr. 309 (ἐγὼ δὲ χοῖρον καὶ μάλ’ εὐθηλούμενον / τόνδ’ ἐν νοτοῦντι κριβάνφ θήσω. τί γὰρ / ὄψον γένοιτ’ ἂν ἀνδρὶ τοῦδε βέλτιον;), proveniente forse da un dramma satiresco, ed Eur. fr. 467,2 K. (πλήρης μὲν ὄψων ποντίων) attribuibile alle perdute *Donne di Creta*, e vede in tale uso un elemento comico nel linguaggio tragico. Tuttavia, il termine prima che comico è generico e ciò induce a una maggior cautela rispetto alla considerazione dello studioso.

Nello specifico, il moto a luogo è attestato anche in Ar. fr. 557 K.-A. ἔπειτ’ ἐπὶ τοῦψον ἦκε τὴν σπυρίδα λαβὼν, Antiph. fr. 201 K.-A. ἐκ τῶν μαγειρείων βαδίζων ἐμβάλων / εἰς τοῦψον, Aeschin. I 65 τίς γὰρ ὑμῶν οὐ πάποτε εἰς τοῦψον ἀφῖκται καὶ τὰς δαπάνας τὰς τούτων οὐ τεθεώρηκεν;

- **λαβεῖν:** il verbo assume qui una delle valenze secondarie, come ricorda Blaydes: «valet “emere”». In Aristofane ricorre con un significato simile in *Pax* 1262s. (διαπρισθείη δίχα, λάβοιμ’ ἂν αὐτ’ εἰς χάρακας ἕκατὸν τῆς δραχμῆς), nel contesto del confronto tra Trigeo e un armaiolo impegnato nel tentativo di vendere le proprie armi che non valgono ormai più nulla, dal momento che Pace è stata liberata: Trigeo gli propone di comperare cento delle sue lance al costo di una sola dracma per farne dei paletti.

Tra i passi comici (riportati in apparato) in cui il verbo in questione assume tale significato spicca Antiphon. 27,4 K.-A. σηπίας εἰληφέναι, in cui il riferimento è ancora una volta all’acquisto di pesce, anche se in un contesto comicamente e

volutamente ambivalente, che gioca sui nomi di alcuni pesci, i quali costituiscono, in realtà, noti soprannomi di meretrici.

v. 2 ὀσμύλια: si tratta del diminutivo del primitivo ὀσμύλη (ittionimo 'osmile'), termine che indica, in genere, una varietà di polpo: il moscardino, un mollusco cefalopode che appartiene agli ottopodi e assomiglia a un piccolo polpo. Il testimone (Poll. II 76) fornisce anche indicazioni sulla conformazione del pesce in questione: καὶ μὴν καὶ ὀσμουλία ἰχθύων τι γένος, ἢ ὑπὸ τῶν πολλῶν ὄζαινα καλουμένη· πολύποδος δ' ἐστὶν εἶδος, ἔχον μεταξὺ τῆς κεφαλῆς καὶ τῶν πλεκτανῶν αὐλὸν δυσῶδες πνεῦμα ἀφιέντα. L'osmile presenta, dunque, stando alle indicazioni del testimone, un foro sulla testa da cui fuoriesce un soffio puzzolente. Si presenta, poi, con otto braccia o tentacoli muniti di ventose. La differenza dal polpo consisterebbe nel fatto che il moscardino possiede un'unica fila di ventose per ogni tentacolo. Il corpo è a forma di sacco e i tentacoli, che contornano la bocca, si dipartono ventralmente, mentre gli occhi si trovano sui lati. Raggiunge una lunghezza massima di 35 cm, tentacoli compresi, e il peso degli esemplari più grandi si aggira attorno ai 700 g, anche se le dimensioni degli esemplari comuni sono in genere più ridotte. Si tratta di una specie molto comune in tutto il Mediterraneo. Una delle caratteristiche più spiccate dell'animale è il tipico odore che emana appena pescato e che ricorda quello del muschio. Motivo che spiegherebbe, secondo alcuni, il nome greco (per le caratteristiche del pesce in questione e le testimonianze antiche relative, sia di ambito greco che romano, cf. Thompson 1947, 188s.).

Ath. VII 329a (ὄζαινα, ὀσμύλιον Θούριοι, citazione di un passo callimacheo, fr. 406 Pf., per cui cf. Pfeiffer 1965, 329) ed Hesych. o 1410 L. (ὀσμύλια· τῶν πολυπόδων αἱ ὄζαινα λεγόμενα. καὶ ἰχθύδια ποῖ ἅττα εὐτελεῖ) ricordano che l'animale era noto anche con il nome di ὄζαινα. Sorprende, tuttavia, il fatto che il passo di Callimaco sia inserito nel contesto della trattazione della famiglia dei clupeidi, da cui invece l'equivalenza – nel caso di Callimaco per lo meno –, supposta da Tosi (1994, 150), con lo sperlano, un pesce di piccole dimensioni (e di tutt'altro conformazione rispetto al moscardino), che non appartiene invece alla famiglia dei cefalopodi e staziona nei pressi delle coste.

I codici di Polluce presentano la forma ὀσμυλίδια, che non funziona a livello metrico (si tratta di un probabile errore di trascrizione dovuto alla presenza dei due successivi diminutivi in -ιδια). Inoltre la forma corretta si può evincere da un altro testimone, Ateneo.

Il sostantivo è raro in testi letterari, ma è oggetto di attenzione da parte dei lessicografi. Da Fozio (352,25 Porson, s.v. ὀσμύλια, in apparato) apprendiamo anche, ad esempio, che si trattava di un pesce non pregiato. La presenza del diminutivo intensifica comicamente il concetto. Per la funzione dei diminutivi in Aristofane, cf. López Eire (1986, in particolare pp. 242 e 264).

Il rimando a ὄσμή doveva determinare quasi la percezione del cattivo odore del pesce, che potrebbe essere stato indicato gestualmente sulla scena, con finalità dispregiativa.

- **μαινίδια**: la menola (nome scientifico *spicara*), cui corrisponderebbe, al diminutivo (derivato da μάλνη), il termine in questione (cf. Thompson 1947, 153-155, al quale si rimanda per un'ampia e specifica trattazione attraverso le fonti storiche), appartiene alla famiglia dei centracantidi. Si tratta di un pesce ampiamente diffuso nel Mediterraneo, che si aggira, in genere, nei pressi delle coste. L'etimologia sembrerebbe rimandare al sostantivo μανία 'pazzia' e al verbo μάινομαι ('rage', 'be furious', cf. LSJ⁹, 1078a, s.v.), ad indicare le caratteristiche del pesce ritenuto «wild, herumtummelnden, rasenden Fisch» (cf. Strömberg 1943, 53ss.). Avanzava, però, perplessità Frisk (1960-72, 160).

Presenta un corpo ovale, muso appuntito, grandi occhi, un colore grigio-bruno sul dorso ed argenteo sui fianchi, con piccole macchioline blu elettrico lungo tutto il corpo ed una macchia nera al centro delle linee laterali. La testa è caratterizzata da una gobba che si accentua progressivamente in proporzione alla crescita dell'animale. Non supera i 20 cm di lunghezza ed è, come altri, un pesce ermafrodita e proteroginico: nasce femmina e diventa maschio a due anni d'età. Si riproduce dalla primavera all'estate, periodo in cui è massima la sua presenza in acqua. Predilige i fondali sabbiosi e vive tra i 10 ed i 150 metri di profondità (cf. ancora Thompson 1947 cit. e Palombi – Santarelli 1986, 80-83).

In cucina non è un pesce molto apprezzato ed è anche facilmente deperibile, motivo per il quale è preferibile utilizzarlo solo quando è ancora fresco. Il diminutivo in -ιδιον (per il loro uso e funzione in Aristofane cf. Willi 2003, 187 e il commento al fr. 502 K.-A. del presente lavoro) nel nostro contesto presenta dunque, con tutta probabilità, una sfumatura dispregiativa.

La maggior parte delle caratteristiche appena enunciate era già nota nell'antichità, come dimostrano diversi passi di Arist. *HA* (569a 18, 569b 28, 570b 27 etc.), gli *Halieutica* di Oppiano e Ateneo, per cui cf. Thompson cit. Lo studioso ricorda che la μαινίς era diffusa e ritenuta di scarsa qualità anche in ambito romano, come evidenziano Cic. *De fin.* II 91, Mart. XII 32 e XI 31 etc.

In Aristofane il termine compare anche in *Ran.* 985 (per cui vd. apparato). E per quanto concerne la commedia ricorre in un frammento di Ferecrate (fr. 62 K.-A. τοῖς σοῖσι συνὼν χορακινιδίοις / καὶ μαινιδίοις), anche in quel caso menzionato insieme alla seppia, a riprova del fatto che doveva essere diffuso tra la popolazione. L'accostamento σηπία – μαινίς si trova anche in Antiph. fr. 27,4s. K.-A. (succitato) ed Eub. fr. 148,6 K.-A. (nel contesto di feste private).

- **σηπίδια**: il termine non corrisponde solamente alla seppia comunemente intesa ai nostri giorni, ma fa probabilmente riferimento a un gruppo di cefalopodi della stessa famiglia (dagli esemplari più corti a quelli più lunghi, che scientificamente sono conosciuti con nomi diversi, come per esempio 'sepia latimanus', 'sepia officinalis' etc. Cf. Thompson 1947, 231ss., Palombi – Santarelli 1986, 299). Questo tipo di animale

marino era già molto noto nel mondo antico, se Ateneo gli dedica una lunga digressione nell'ambito del VII libro, dedicato al pesce nella tradizione letteraria greca. Numerosissime le citazioni anche in Aristotele (*Historia Animalium*) e Oppiano (*Halieutica*). Le fonti antiche, per una carrellata delle quali si confronti ancora Thompson, si soffermano su ogni aspetto che caratterizza l'animale, dalla foggia alle dimensioni, dal sesso al metodo di riproduzione, dai sistemi di cattura a quelli di cottura etc. (cf. anche Palombi – Santarelli 1986, 303s.).

Taillardat (1965², 321 § 551 n. 3) qualifica la seppia come pesce pregiato, rifacendosi ad Ar. *Eccl.* 554 (κάθησο τοίνυν σηπίας μασωμένη) e al relativo scolio (οἷον ἐντροφῶσα διὰ τὴν ἐξουσίαν), Anaxipp. 1,33s. K.-A. (τούτῳ παρέθηκα σηπίας καὶ τευθίδας / καὶ τῶν πετράϊων ἰχθύων τῶν ποικίλων, / ἐμβαμματίοις γλαφυροῖσι κεχορηγημένα), Alex. fr. 192,1s. K.-A. (σηπίας τόσας / δραχμῆς μιᾶς τρεῖς) etc., mentre Henderson (2007, 230s., n. 73) ne parla come di un «inexpensive seafood». La divergenza è presumibilmente dovuta al fatto che il valore della seppia doveva dipendere dalla dimensione dell'esemplare e quelle più grandi dovevano essere pregiate e quindi costose, mentre quelle più piccole dovevano trovarsi tradizionalmente sulle tavole della gente comune. Nel caso presente, in linea con gli altri pesci citati, doveva trattarsi di un animale di scarso pregio.

4 (= fr. 259 K.A., 248 K.)

κακῶν τοσούτων ξυνελέγη μοι σῶρακος

Poll. X 129-130 (codd. **FS CL**) τὰ ὑποδεχόμενα τὴν ὀπώραν ... τάχα δὲ καὶ σῶρακος, εἰ καὶ παρὰ τοῖς κομφοδοποιοῖς οὕτως ὀνομάζεται τὸ ἀγγεῖον ἐν ᾧ τὰ σκεύη τῶν ὑποκριτῶν. Ἀριστοφάνης δὲ ἐν Δαναΐσιν (δαναοῖσιν **FS**) ἔφη· κακῶν — σῶρακος
ξυνελέγει **C** συνελέμοι σῶρακον **FS**

παρ' ὑπόνοιαν dictum esse σῶρακος pro σῶρος statuit Herwerden 1903, 40, coll. *Plut.* 270 et 804. vd. Bühler 1982, 108-113 (II 11) κύρβεις κακῶν

«ita dixisse videtur Aristophanes, ut tragicos rideret poetas, qui plurima mala in unum aliquem congerere student» Bergk. «fortasse haec quoque Danaus dicit» Kock, item Kaibel

SCHEMA METRICO

υ̅— — υ̅— — —X

TRADUZIONE

di questi grandissimi mali se n'è scaricato su di me un panierino intero!

Il testimone Polluce (X 129, 130) inserisce il frammento in questione nella trattazione di una serie di strumenti usati nei campi. Tra questi viene proposto un elenco di contenitori con varie funzioni, tra cui il lessicografo ritiene si possa inserire anche il σῶρακος (vd. *infra*), un recipiente, il cui nome, puntualizza Polluce, veniva utilizzato da parte dei commediografi per indicare il cesto che conteneva l'attrezzatura degli attori.

Difficile comprendere se la citazione riguardi questa specifica accezione o quella più generica, anche se la prima opzione appare la più probabile. Da qui le differenti interpretazioni della battuta da parte di alcuni editori dei frammenti comici: 1) sulla scorta della valenza tecnica del termine, per Bergk ap. Mein. si tratterebbe di una presa in giro da parte di Aristofane, attraverso una battuta metateatrale, nei confronti dei poeti tragici, capaci di radunare i peggiori mali contro una sola persona: i mali del personaggio tragico divengono attributi di scena da portare nella "valigia" degli attrezzi dell'attore, che contiene maschere, vestiti (non sappiamo se i costumi, che venivano pagati dalla coregia, venissero riutilizzati, cf. in merito Pickard-Cambridge 1968², 87s.) e tutto il necessario per la *performance*; 2) pensavano invece ad un significato generico, sia Bothe (seguito da Blaydes), che ipotizzava si trattasse delle parole di Linceo alla vista dei fratelli uccisi, che Kock e Kaibel, che immaginavano una possibile attribuzione della battuta a Danao, senza alcuna argomentazione a sostegno dell'ipotesi, tuttavia probabilmente sulla base delle sventure che toccavano a questo personaggio secondo la narrazione mitologica.

Il fatto che l'indicazione di Polluce παρὰ τοῖς κωμφοδοποιῶσι οὕτως ὀνομάζεται τὸ ἀγγεῖον ἐν ᾧ τὰ σκεύη τῶν ὑποκριτῶν si collochi immediatamente prima della citazione aristofanea farebbe sospettare che nel frammento in questione il termine σῶρακος presentasse analoga valenza⁴⁵.

La *persona loquens* poteva forse essere Linceo alla vista dei fratelli uccisi o Danao di fronte al tradimento della figlia Ipermestra, rea di aver risparmiato il marito dalla morte tradendo il padre e le sorelle.

- **κακῶν τοσοῦτων**: Blaydes, unico fra gli editori, esprimeva la propria preferenza per il nominativo τοσοῦτος, riferito a σῶρακος, al posto del genitivo plurale tramandato dai codici e riferito a κακῶν, ma l'intervento non sembra necessario.

La presenza dell'aggettivo crea una ridicola iperbole e i "tragici" mali sono tutti da immaginare nel quadro della vicenda comica. La medesima espressione κακῶν τοσοῦτων ricorre, ad esempio, in *Vesp.* 479, in bocca a Bdelicleone, in riferimento alle vespe che costituiscono il coro, suo avversario e sostenitore di suo padre Filocleone. Non è da escludersi che anche nel nostro caso il nesso indichi metaforicamente un gruppo di persone, nello specifico quei figli di Egitto che pretendono le nozze con le Danaidi. In tal caso si potrebbe ipotizzare che a pronunciar la battuta fosse Danao o una delle Danaidi.

- **ξυνελέγη**: il verbo in questione significa 'raccogliere, radunare, ammassare' sia in senso primario che metaforico (cf. LSJ⁹, 1672b, s.v.). Con quest'ultimo, frequente nella forma passiva (per cui cf. Dem. X 1 ἀμαρτήματα συνλειγμένα, Plat. *Phaed.* 83a αὐτὴν [sc. l'anima] δὲ εἰς αὐτὴν συλλέγεσθαι etc.), è utilizzato nel nostro passo. Il passivo contribuisce ad indicare che la *persona loquens* ha subito qualche evento negativo senza poter far nulla.

La presenza della forma con ξ rispetto a quella con σ (in Aristofane la preposizione-prefisso σύν si riscontra nella doppia grafia σύν/ξύν) costituisce un tratto tipicamente attico della lingua aristofanea (cf., in merito, López Eire 1998, 249).

- **μοι**: il pronome personale si presenta nella forma del cosiddetto *dativus incommodi* (cf. Basile 2001, 280s.) a intensificare comicamente il danno subito dal personaggio che pronuncia la battuta.

- **σῶρακος**: il termine indica, genericamente, il panierino o la scatola (cf. LSJ⁹, 1750b, s.v.), contenitori per diversi usi (trasporto di frutta, frecce, oggetti di vario genere etc.). È raramente attestato: si trova, per lo più, negli scolii e nei lessici (che, per quanto

⁴⁵ Su questa linea Slater (2002, 17), il quale ricorda il nostro passo nel contesto di un'analisi dei riferimenti metateatrali rintracciabili in commedia, pur manifestando la difficoltà di comprendere, vista la frammentarietà del materiale di cui disponiamo, l'effettiva valenza del termine σῶρακος nel frammento in questione.

concerne testi letterari, tramandano il frammento in questione e un passo di Babrio, favolista del II sec. d.C., il cui lavoro è giunto a noi sia attraverso la tradizione diretta che citazioni di quella indiretta, cf. Luzzatto – La Penna 1986, 108s.). Si tratta di *schol.* Av. 1309 (λέγουσι δὲ καὶ νῦν σωράκων τι εἶδος ἄρριχους), in riferimento al termine ἄρριχος, cioè ‘canestro’; *Suda* σ 850 A., che riporta il brano di Babrio (108, 17s.), in cui il termine in questione indica un contenitore di datteri (Σωράκους· Βάβριος· ποῦ δ’ ὀσπρίων ἦν σωρὸς ἢ πίθος σύκων στάμνοι τε μέλιτος σώρακοί τε φοινίκων); Hesych. σ 3081 Han. (σώρακον· ἀγγεῖον, εἰς ὃ σῦκα ἐμβάλλεται. ἢ ξυλοκανθήλια), che ne parla come di un panierino per fichi, glossando in alternativa con ξυλοκανθήλια, cioè ‘ceste per il basto fatte di legno’.

Il testimone del nostro frammento, Polluce (che inserisce il termine anche in I 245-246 in una lista di strumenti del contadino εἶτα ἄροτρον, βωλοκόπος, σφῦρα, σκαλῖς, ὄλμος, ὑπερον, κάρδοπος, ἢ καὶ θυῖα, δοῖδυξ ὁ καὶ ἀλετριβανος, σκάφη, μάκτρα, σκαφίς, φορμός, ψίαθος, κόφινος, σώρακος, σταφυλοβόλιον, ὃ ἐστὶ ταμιεῖον e in VII 174, sempre all’interno di un elenco) sottolinea, tuttavia, che i commediografi utilizzavano il sostantivo in questione in una specifica accezione legata al “fare teatro” (vd. *supra*). Insieme alla citazione aristofanea, Polluce ricorda anche che Alessi compose una commedia dal titolo *Σώρακοί* (della quale pochissimo è rimasto, cf. *PCG* 1984, II 145 e Arnott 1996, 624), la condizione frammentaria della quale non consente tuttavia di trarre ulteriori indicazioni in merito alla valenza del termine in questione né in Aristofane né in Alessi (cf. Meineke 1839, 402, il quale ipotizzava condivisibilmente, pur con qualche dubbio [«fortasse»], che il titolo del dramma alessideo potesse riguardare proprio la valenza tecnica. Più cauto Arnott 1996, 624, che, elencate tutte le possibili valenze del termine in questione, sottolinea: «The function of the containers in Alexis’ play is unknown»).

L’immagine metaforica del cestino di beni o mali, in Aristofane, si riscontra anche in *Plut.* 269s. δηλοῖς γὰρ αὐτὸν σωρὸν ἥκειν χρημάτων ἔχοντα. / [Carione] Πρεσβυτικῶν μὲν οὖν κακῶν ἔγωγ’ ἔχοντα σωρὸν e 804 ἡμῖν γὰρ ἀγαθῶν σωρὸς εἰς τὴν οἰκίαν / ἐπεισπέπαικεν (passi in genere ricordati dagli editori e così vicino al nostro che Van Herwerden 1903, 40 arrivò ad ipotizzare una sostituzione di σωρός παρ’ ὑπόνοιαν con σώρακος. Lobeck [1843, 310ss.], ricordato da Holden, vedeva invece preferibilmente, sulla scorta del passo di Babrio, un’equivalenza tra il sostantivo in questione e ἄρριχος piuttosto che con σωρός) o nel fr. 226 K.-A. εἰ μὴ δικῶν τε γυργάθους ψηφισμάτων τε θωμοὺς / φέροντες, in cui si fa riferimento a un cestino di processi e alla mole dei decreti (per cui cf. Blaydes *ad l.* e Taillardat 1965², 380 § 667). Blaydes segnalava, inoltre, l’andamento simile di un altro passo comico: Philem. fr. 94,9s. K.-A. (κακὰ / πρὸς τοῖς κακοῖσιν οὗτος ἕτερον συλλέγει).

Bühler (1982, 108-113), in riferimento a un frammento di Zenobio (II 11) in cui si riscontra la simile espressione κύρβ<ε>ις κακῶν, ipotizza anche per il nesso κακῶν

σώρακος una valenza proverbiale, il cui senso non è difficile da immaginare (lo studioso ricorda anche, per quel che concerne Aristofane, *Ach.* 937, in cui si riscontra la metafora κράτηρ κακῶν). Tale espressione contribuisce a enfatizzare tragicomicamente le parole del locutore.

5 (= fr. 260 K.A., 249 K.)

ἤδη παροινεῖς <εῖς> με πρὶν δεδειπνάναι

Ath. X 422e (de formis δεδειπνάμεν, δεδειπνάναι, post Alex. fr. 114 K.-A., Eub. fr. 91 e 92 K.-A., Antiph. fr. 141 K.-A.) καὶ Ἀριστοφάνης ἐν Προαγῶνι (fr. 480) . . . καὶ ἐν Δαναΐσιν ἤδη — δεδειπνάναι. Sequuntur Plat. com. fr. 157 K.-A., Epicr. fr. 1 K.-A.

εἰς ἐμὲ Brunck (εἶς με Meineke *ed. min.* XI, ἐς με Dindorf, ἐς ἐμὲ Cobet 1858, 171): ἐμὲ A cf. var. lect. *Eq.* 292, *Ran.* 562 et vd. Bachmann 1878, 34,145

cf. ἠρίσταμεν fr. 513 Osthoff 1884, 361ss.; Szemerényi 1964, 25-27

SCHEMA METRICO

--- -- -- --

TRADUZIONE

ti rivolgi a me ubriaco già prima di aver cenato

Citato da Ateneo nel libro X 422e dei *Deipnosophisti*, nell'ambito di una digressione sull'uso in commedia di forme del perfetto misto (δεδείπναμεν, δεδειπνάναι e ἠρίσταμεν, ἠριστάναι) per i verbi δειπνεῖν ('pranzare') e ἀριστᾶν ('fare colazione'), che in genere presentano invece il perfetto cappatico in quanto verbi denominativi, il presente frammento costituisce uno degli esempi di tale utilizzo, insieme ad altri passi comici (Alex. fr. 114 K.-A. [per cui cf. Arnott 1996, 307], Eub. fr. 91 e 92 K.-A., Plat. com. fr. 157 K.-A. [cf. Pirrotta 2009, 297s.], Antiph. fr. 141 K.-A. ed Epicr. fr. 1 K.-A.).

Bothe, seguito da Edmonds, interpretava la battuta come una domanda. Henderson (2007) manifesta dubbi e rende: «(do?) you play me drunken tricks before you've dined». Il testo, nella versione in cui ci è tramandato, non presenta tuttavia elementi che indirizzino in una direzione piuttosto che in un'altra.

Il verso è un trimetro giambico, che doveva quindi inserirsi in una scena dialogata. Secondo Bothe si tratterebbe delle parole di uno dei figli di Egitto. Blaydes scriveva invece incomprensibilmente: «Danai verba, ut videtur, ad filium ebriosum et protervum», ma non si capisce perché Danao, padre di 50 figlie, debba rivolgersi ad un figlio maschio.

v. 1 παροινεῖς <εῖς> με: il testo tramandato dai codici del testimone Ateneo presentava qualche difficoltà sia dal punto di vista metrico (si riscontrava un improbabile trocheo in terza sede) che sintattico (il verbo παροινέω si costruisce infatti

con εἰς). L'intervento sul testo da parte di editori e studiosi è rivolto al recupero della preposizione, probabilmente venuta meno per un errore di trascrizione dovuto alla coincidenza tra la terminazione -εις del verbo e la successiva preposizione. Le forme attestate della preposizione (εἰς propria preferibilmente dell'attico, ἐς, per il cui uso in Aristofane cf. Willi 2003, 234s.) e del pronome di prima persona singolare all'accusativo (με forma enclitica, ἐμέ) hanno suggerito congetture diverse: Brunck proponeva εἰς ἐμέ; Meineke (*ed. min. ad l.*) εἶς με; Dindorf ἔς με, ἐς ἐμέ Cobet. Una lettura diversa dava, invece, Bergk, che stampava così il verso: ἤδη παροινεῖς ἢ μὲ πρὶν δεδειπνάναι, sulla scorta di Propert. II 18b,6 ("quam prius abiunctos sedula lavit equos"), interpretando "tu sei già ubriaco prima che io abbia approntato la cena". Kock, condivisibilmente, dubitava della congettura del predecessore, chiedendosi per quale motivo ἢ πρὶν piuttosto che πρὶν ἢ (cf. inoltre Antiph. fr. 141 K.-A. in cui si trova la sequenza πρὶν δεδειπνάναι senza ἢ, come nel frammento in questione) e considerava che con le presenti parole il locutore facesse riferimento al personaggio ubriaco piuttosto che a se stesso.

Per quanto concerne la preposizione, la forma εἰς appare più probabile: la sua assenza nei manoscritti si spiega infatti come un facile errore di copiatura dovuto alla terminazione in -εις del verbo precedente (cf. Bekker *ad l.*); inoltre, come ricordava Bachmann (1878, 83-88 e 145), davanti a vocale in commedia si trova in genere la forma εἰς piuttosto che ἐς. Pare rafforzare, peraltro, tale ipotesi il fatto che, come ricorda Willi 2002, 116: «in metrically unambiguous contexts, Aristophanes uses the standard form of the preposition εἰς, never ἐς».

Per quel che riguarda invece la forma del pronome personale, per questioni metriche la proposta di Meineke (με) appare la più plausibile. Tuttavia, Kassel e Austin seguono la correzione di Brunck εἰς ἐμέ, probabilmente per preservare la forma ἐμέ tramandata dai codici.

Il composto παροινέω connota un uso eccessivo di οἶνος che determina un comportamento inadeguato, sconveniente, secondo una delle accezioni particolari di παρὰ come preverbo ('überholend vorbeigehen, übertreffen'), per cui cf. *GG* II, 493. Il termine in questione ricorre costruito con εἰς in alcuni passi degli oratori: Dem. LXIV 4 [1257,14] ταύτην ἂν ἤδη ἐπαρώνουν οὔτοι, τὰ μὲν πόλλ' εἰς τοὺς παῖδας ἡμῶν τοὺς ἀκολούθους, τελευτῶντες δὲ καὶ εἰς ἡμᾶς αὐτούς, con il riferimento ad un'ubriachezza che precede il pasto; Antipho. IV 1,6,2 ὕβρει δὲ καὶ ἀκολασίᾳ παροινῶν εἰς ἄνδρα πρεσβύτην e IV 2,1,7s. παροινῶν εἰς ἄνδρα πολὺ αὐτοῦ σωφρονέστερον, dove l'imputato viene accusato per i gesti compiuti da ebbro (Arist. *Ethic. Nicom.* 1113b 30-3 sembra del resto indicare che le azioni sotto l'effetto dell'alcool erano ritenute intenzionali e meritevoli pertanto di una pena adeguata).

L'immagine dell'individuo ubriaco prima della cena non è, del resto, inusuale in commedia, come mostra Ar. *Av.* 492b-498, in cui Eल्पide ricorda di aver alzato un po' troppo il gomito prima del banchetto in occasione della festa di un neonato e di

essersene andato prima ancora che fosse servita la cena, per via del canto del gallo che gli aveva fatto credere che fosse già mattina, con terribili conseguenze per il suo mantello rubato nell'oscurità della notte da un rapinatore (cf. Pütz 2007, 46s., che riporta anche ulteriori esempi comici alla n. 186, e 167s.).

- **ἤδη πρὶν**: tra le possibili valenze dell'avverbio ἤδη (che K.-G. II, 120 § 499 rendono con 'schon, sofort, nunmehr') la presenza di πρὶν sembrerebbe indirizzare verso il significato di 'già'.

In accostamento con πρὶν si ritrova, ad esempio, anche in Plut. *Nic.* XVIII 12,3 (τινες ἐβάδιζον ἤδη, πρὶν ἢ παντελῶς ἀποτειχισθῆναι τὴν πόλιν), Luc. *Scyth.* IV 19 (ἔγνωστο ἤδη πρὶν ἥλιον δῦναι), Arr. *Cyn.* XX 2 (ἀλλὰ πολλοὶ ἤδη πρὶν τελεωθῆναι ἀγωνισάμενοι πρὸ ὥρας ἀπώλοντο) etc.

L'avverbio in questione può essere inserito anche nelle domande (cf. Soph. *Phil.* 466, Eur. *El.* 1336) e ciò non consente di risolvere il dubbio relativo all'andamento del verso.

- **δεδειπνάσαι**: l'uso del perfetto misto in luogo della forma cappatica è tipico delle commedie e non si riscontra altrove. Szemerényi (1964, 25ss.), che riporta numerosi passi comici, ricorda come i perfetti dei verbi denominativi, quali δειπνέω e ἀριστάω, presentino normalmente la forma cappatica, motivo per il quale non è facile spiegare la suddetta forma mista, che attrasse, evidentemente, per via dell'eccezionalità, anche l'attenzione dei grammatici antichi (cf., oltre al già citato Ateneo, Antiatt. 89,26 Bekker δεδειπνάσαι· Πλάτων Σοφισταῖς, Phot. η 250 Th. ἠριστάσαι Ἔρμιππος, ὡς καὶ δεδειπνάσαι φασίν). Secondo l'ipotesi dello studioso, come già in precedenza aveva intuito Osthoff (1884, 361s.), le motivazioni della duplice possibilità sarebbero da ricercarsi nelle necessità imposte dal metro, soprattutto per la posizione in fine verso, che non avrebbe consentito l'uso della forma tradizionale. Arnott (1996, 308) suppone che tali forme, probabilmente create in analogia con quelle come ἔσταμεν – ἐστάναι, potessero, in realtà, essere utilizzate nel parlato.

6 (= fr. 261 K.A., 250 K.)

δακτύλιον χαλκοῦν φέρων ἀπείρονα

Porph. *in schol.* (B) *Hom.* Ξ 200 (*Quaest. Il.* 191,8 Schr.) ὁμοιομερῆς ἢ τε τοῦ κύκλου περιφέρεια καὶ ἡ τῆς σφαιράς ἐπιφάνεια· καὶ τὸ ὅμοιον πάντη ἐπὶ μόνων τῶν σχημάτων τούτων λέγεται. εὐλόγως οὖν οἱ παλαιοὶ ἐπὶ τὸ προσαγορεύειν τὸν τε κύκλον καὶ τὴν σφαιρᾶν ἀπείρονα προήχθησαν. οὕτω καὶ Ἀριστοφάνης Δαναίσι (δαναοῖσι cod.) δακτύλιον — ἀπείρονα ἔφη· ἔστι δὲ ὁ ἀπείρων δακτύλιος καὶ ὁ κρῖκος ὁ ἀσυγκόλλητος καὶ πέρασ μη δεικνὺς ἀρχὴν τε καὶ τέλος (cf. 190,5 Schr.). οἱ γὰρ σφενδόνας ἔχοντες, εἰς ἃς οἱ λίθοι ἐντίθενται ἢ σφραγιῖδες, οὐκ εἰσὶν ἀπείρονες· οὐ γὰρ εἰσὶν ὁμοιομερῆς (ἔστιν ὁμοιομερῆς cod., corr. Blaydes). *Schol.* (E) α 98 (Porph. *Quaest. Il.* 193,24, *Quaest. Od.* 7,23 Schr.) Ἀριστοφάνης Δαναίσι δακτύλιον — ἀπείρονα ἔφη, δηλῶν τὸν (τὴν cod., corr. Buttmann) σφενδόνην μὴ ἔχοντα πέρασ καὶ διὰ τοῦτο ὁμοιομερῆ ὄντα φέρων *schol.* Ξ 200: φέρειν *schol.* α 98: φερῶν Kock. cf. *Plut.* 883 <καί> . . . φέρων Bergk, <ό> . . . φέρων vel <καί> . . . φέρειν Fritzsche *ad Ran.* 108 (73)

Arist. *Phys.* III 6,207^a 2 τοὺς δακτυλίους ἀπείρους λέγουσι τοὺς μὴ ἔχοντας σφενδόνην. cf. Poll. VII 179, Σ^b α 1675, Hesych. α 5909 L. de titulorum scriptura vd. Meisterhans 1900, 21¹¹⁰, 150, de ipsis anulis D. M. Robinson, *Excav. at Olynthus* X (1941, 132, 156 [cum tab. XXVII] e 243 [nr. 964])

SCHEMA METRICO

— — — — — X

TRADUZIONE

portando un semplice anello di bronzo

Il frammento è ricordato in uno scolio porfiriano all’*Iliade* (X 200, codice B) e in uno all’*Odissea* (α 98, codice E) – con una lieve differenza di citazione tra le due annotazioni (per cui vd. *infra*) – rispettivamente in merito al termine *πείρατα*⁴⁶, che indica i confini della terra, e all’aggettivo che presenta la medesima radice *ἀπείρων*, riferito alla terra stessa, definita “sconfinata”⁴⁷. Partendo dal sostantivo *πείρατα*, il testimone avvia una discussione sulla sfera, la cui immagine rimanda nel mondo antico alla perfezione, e discute l’aggettivo *ἀπείρων* (che significa ‘senza confini, illimitato’ e, conseguentemente, ‘infinito’), allargando la propria indagine anche agli anelli, che vengono qualificati con l’aggettivo in questione, i *δακτύλιοι ἀπείρονες*, cioè gli anelli privi di castone: questi ultimi vengono, dunque, distinti da quelli più noti, caratterizzati dalla presenza di pietre o sigilli.

⁴⁶ Era chiede ingannevolmente ad Afrodite che le conceda amore e desiderio, con la scusa di doverli portare a Oceano e Teti: deve loro far visita ai ‘confini’ della terra, affinché facciano pace dopo un lungo tempo di contesa.

⁴⁷ Dopo l’assemblea degli dei, che hanno deciso il ritorno di Odisseo in patria, Atena si appresta a raggiungere Itaca, attraversando la “terra infinita”, per infondere coraggio a Telemaco e spingerlo a non perdere le speranze e a continuare la ricerca del padre.

La citazione del passo è, come spesso accade nella tradizione indiretta, parziale, tanto che manca la proposizione principale. Il verso appare, comunque sia, integro. Lo si evince dalla scansione metrica: si tratta infatti di un trimetro giambico (il frammento doveva dunque collocarsi in una scena dialogata).

Dal punto di vista retorico si può notare un forte iperbato tra il sostantivo *δακτύλιον* e l'aggettivo *ἄπειρον*, che si collocano rispettivamente in *incipit* ed *explicit* e vengono quindi messi in risalto, e l'allitterazione dei suoni *o / ω* e *v*.

Il riferimento all'anello ricorda un *topos* tipico della letteratura antica, caro anche alla commedia⁴⁸: quello dell'anello magico. Oltre ai passi aristofanei ricordati in apparato, si trova, ad esempio, in: Eup. fr. 96 K.-A., Amips. fr. 26 *δακτύλιον δὲ τὸν λεγόμενον φαρμακίτην. Εὐπόλις Βάπταις μέμνηται καὶ Ἀμειψίας* (passi citati entrambi dallo scolio al passo del *Pluto* succitato), Antiph. fr. 175,5 K.-A. (*παρὰ Φερτάτου δακτύλιος ἔστι μοι δραχμῆς*). Ritorna, quindi, anche in prosa, in Luc. 73,42s. (*ἐγὼ δὲ βούλομαι τὸν Ἑρμῆν ἐντυχόντα μοι δοῦναι δακτυλίους τινὰς τοιούτους τῆν δύναμιν*).

L'anello è dunque visto come un portafortuna che deve tenere lontani i mali (malattie, danni arrecati da altri, morte). Gli anelli nell'antichità, infatti, avevano spesso una valenza apotropaica, come si coglie da varie fonti⁴⁹, e servivano a scongiurare mali e sciagure. Tuttavia, il nostro anello presenta una particolarità: è privo di quelle pietre o di quelle immagini che in genere conferivano tale potere all'oggetto. Si tratta, invece, di un semplice anello di bronzo. Difficile, dunque, stabilire, in assenza di informazioni contestuali da parte del testimone, se nel nostro caso venisse ripreso il *topos* dell'anello magico o quale potesse essere, in alternativa, la funzione dell'oggetto in questione nella nostra commedia e quale significato potesse assumere nel contesto della vicenda comica.

L'ipotesi che si potrebbe avanzare nel caso specifico, tenendo conto del fatto che la trama comica doveva incentrarsi sul matrimonio fra le Danaidi e i cugini, l'uccisione dei mariti da parte delle fanciulle e l'amore tra Linceo e Ipermestra, l'unica a preservare il consorte dalla strage (vd. introduzione alla commedia), è che l'anello costituisca eventualmente un pegno d'amore⁵⁰: un oggetto semplice e improvvisato che serve ai due sposi per sancire o ricordare il loro legame. Una versione del mito⁵¹, del resto, si sofferma sulla vicenda di questi due personaggi, ricordando i loro incontri furtivi e i

⁴⁸ Il termine *δακτύλιος* in commedia può assumere anche una valenza sessuale (cf. Henderson 1991², 138).

⁴⁹ Cf. la voce "Ringe" in *RE* I A/1, -841, con particolare riferimento alle pp. 815ss. e 830-841. Cf., inoltre, per il valore apotropaico degli amuleti, Bonner 1950.

⁵⁰ Per la presenza e il valore degli amuleti in campo amoroso, cf. Bonner 1950, con particolare riferimento alle pp. 103ss.

⁵¹ Cf. Roscher 1884-1937, II 949-952.

loro accordi per sfuggire all'ira di Danao, che intende punire la figlia per il fatto che ella non ha seguito le sue direttive e ha salvato il marito.

- **δακτύλιον ἀπείρονα**: l'espressione in questione indicava, come si diceva, un caratteristico anello privo di castone (cf. Poll. VII 179 τὸν δὲ περιφερῆ καὶ ἄλιθον δακτύλιον ἄπειρον καλοῦσιν; Σ^b a 1675 Cun. ἀπείρονα δακτύλιον· τὸν μὴ συνάπτοντα αὐτὸν αὐτῷ. ἐλέγετο δὲ ἀπείρων καὶ ἄπειρος παρὰ τοῖς Ἀττικοῖς καὶ τὸ περιφερὲς ἀπλῶς σχῆμα).

Sulla scorta di Ar. *Plut.* 883s. (φορῶ γὰρ προιάμενος / τὸν δακτύλιον τονδὶ παρ' Εὐδάμου δραχμῆς), in cui il termine δακτύλιος indica un anello usato come oggetto scaramantico contro il morso di serpenti velenosi (ai quali viene paragonato il sicofante protagonista della scena), Bergk, seguito da Kock, prediligeva l'interpretazione che vede nell'oggetto in questione un anello magico.

Oltre al significato di 'anello', il sostantivo δακτύλιος in Aristofane assume tuttavia, come si diceva, anche altre valenze, legate, in genere, all'ambito sessuale. In *Th.* 424, per esempio, indica un anello particolare che, lasciato in custodia a servi fidati, consentiva un controllo sulle mogli da parte dei mariti quando questi ultimi dovevano allontanarsi, in modo che esse non uscissero o non potessero far entrare in casa eventuali amanti: vi era riprodotto infatti un sigillo impresso sulla cera dal marito in corrispondenza del buco della serratura (cf. Prato 2001, 239 e Austin – Olson 2004, 187 ad l.). Il termine assume, peraltro, in virtù della forma dell'oggetto cui fa riferimento, anche il significato osceno di 'fica' (cf. Henderson 19912, 138). La presenza del qualificativo χαλκοῦς, che indica trattarsi di un anello di bronzo, sembra tuttavia scongiurare tale eventualità nel nostro passo.

- **ἀπείρονα**: indicherebbe, secondo il testimone, qualcosa che si configura come privo di fine, elemento caratteristico di sfera e cerchio, che non hanno un'estremità (cf. Hesych. α 5909 L. ἄπειρον· πολύ. ἄγευστον. περιφερές, στρογγύλον, διὰ τὸ μήτε ἀρχὴν μήτε πέρας ἔχειν). L'aggettivo, in virtù di tale valenza, diviene termine chiave in ambito filosofico (cf. Kaplan 1975, 125-140) a indicare ciò che è "infinito".

- **φέρων**: il participio si trova in *schol.* Ξ 200, mentre *schol.* α 98 presenta l'infinito. La presenza di quest'ultimo si spiega facilmente: spesso infatti le citazioni venivano lemmatizzate e i verbi venivano sovente presentati all'infinito (cf. Tosi 1988, 62s.). È, tuttavia, comunemente accolta dagli editori la forma al participio.

Kock proponeva in alternativa, sulla scorta del succitato Ar. *Plut.* 883, di leggere φορῶν, ipotizzando ο δακτύλιον χαλκοῦν φέρων ἀπείρονα ovvero καὶ δακτύλιον χαλκοῦν φορῶν ἀπείρονα, per questioni metriche e per il fatto che spesso il verbo φορέω veniva utilizzato per indicare 'indossare'. Gli si contrapponeva Fritzsche (1845, 73s.), il quale metteva in evidenza la differenza tra φέρω corrispondente al latino

“*gestare*” e φορέω = *gerere*, sottolineando come l’espressione δακτύλιον φέρειν non crei nessuna difficoltà e non sia pertanto necessario un intervento sul testo del nostro frammento, che lo studioso peraltro riporta, dal momento che l’espressione “*anulum gestare*” o “*gemman digito gestare*” è quella comunemente utilizzata anche nella lingua latina. Sulla scorta delle considerazioni di Fritzsche, si è preferito condividere la scelta di Kassel e Austin di accogliere il testo tràdito.

7 (= fr. 262 K.A., 251 K.)

οὐδείς βεβαλάνωκε τὴν θύραν

Poll. X 26 (codd. **FS**, **ABCL**) καὶ μὴν καὶ βαλανῶσαι τὴν θύραν ἐκεῖνοι (comici) λέγουσι, καὶ οὐδείς — θύραν ἐν ταῖς Δαναΐσιν (δαναῖσιν **F**, -οῖσιν **S**, δασμοφόροις **A**) ἔφη Ἀριστοφάνης ἐκβεβαλάνωκε **FS**

ad *Eccl.* 361 (β.τ.δ.) referendum esse susp. Dobree 1874, IV 255 (= 1831-33, II 252)

SCHEMA METRICO

— — — — — — — — — —

TRADUZIONE

nessuno ha chiuso la porta col catenaccio

Forse parte di un trimetro giambico (Bekker riteneva piuttosto si trattasse della parte finale di un tetrametro trocaico), il passo in questione presenta una notevole somiglianza formale con *Eccl.* 361 (νῦν μὲν γὰρ οὗτος βεβαλάνωκε τὴν θύραν). Da qui il sospetto di Dobree (in apparato), e poco prima di Dindorf (1829), rispetto all'opera da cui la citazione proverrebbe: lo studioso supponeva infatti si trattasse di una variante del verso delle *Eccl.* piuttosto che di un passo attribuibile alle *Danaidi* (di conseguenza la lettura οὗτος al posto di οὐδείς) e che si dovesse dunque parlare di un errore di attribuzione da parte del testimone Polluce (X 26)⁵². Di parere opposto Bergk ap. Mein. che, a dispetto della somiglianza, pensava a due passi differenti. Lo stesso Polluce sottolinea come l'espressione βαλανῶσαι τὴν θύραν fosse comune nei comici e Aristofane potrebbe aver riproposto lo stesso sintagma anche in più commedie, come sottolineava condivisibilmente Kock.

Il testimone inserisce il passo nell'ambito dei termini legati alla porta e ai verbi che indicano “aprire/chiedere”. Bothe, in virtù della propria ipotesi di ricostruzione della trama, interpretava il testo alla lettera e intravedeva nei versi in questione un'accusa di negligenza da parte di Linceo nei confronti dei fratelli, che sarebbero entrati nelle loro stanze senza le dovute cautele e ne avrebbero pagato le conseguenze. Edmonds collegava invece il passo al fr. 257 K.-A. (ἀλλ' εἴσιθ', ὡς τὸ πρῶγμ' ἐλέγξει βούλομαι / τουτί· προσόζειν γὰρ κακοῦ τοῦ μοι δοκεῖ) e riteneva che la vicenda andasse ambientata nella casa di Danao.

⁵² Del resto non infrequenti nella tradizione indiretta (è emblematico il caso di Ar. fr. 195 K.-A., citato due volte in Ath. VII 316b e 323c, ma attribuito a due differenti commedie, *Banchettanti* e *Danaidi*).

Considerando il significato del sintagma βαλανώ τὴν θύραν nelle *Ecclesiazuse*, in cui è funzionale a sottolineare la costipazione di Blepiro, e in generale il senso figurato che sia il verbo che il sostantivo possono assumere⁵³, è probabile che la battuta possa, in realtà, presentare un doppio senso: oltre a quello primario di ‘chiudere la porta’ (che potrebbe far riferimento alla porta dell’edificio rappresentato nel fondale o alle porte delle stanze nuziali in cui, durante la prima notte di nozze, le Danaidi avrebbero compiuto l’eccidio dei mariti-cugini, secondo una parte del mito che la commedia avrebbe potuto trattare) potrebbe: 1) sottintendere un significato osceno (da intendere nel senso di “nessuno ha ‘chiuso’ (attraverso l’atto sessuale) la porta”, in riferimento a ogni marito che ha lasciato la porta aperta nei due sensi; 2) indicare l’impossibilità di trattenere escrementi da parte di un qualche personaggio, come nel caso di Blepiro.

- **βεβαλάνωκε**: quattro le attestazioni del verbo βαλανώ in Aristofane (frequente anche l’uso del sostantivo corrispondente βάλανος, per cui vd. *infra*) che, come sembrano dimostrare i passi aristofanei, significa ‘chiudere’, tuttavia nell’accezione intensificata di ‘chiudere bene, bloccare, sprangare’. Oltre al frammento in questione e al già citato *Eccl.* 361, esso ritorna in *Av.* 1159 καὶ βεβαλάνωται καὶ φυλάττεται κύκλω (un messaggero informa Pisetero della costruzione delle mura della nuova città di Nefelococcigia, le cui porte sono state già ben chiuse) ed in *Eccl.* 369s., sempre in bocca a Blepiro, che, per via della propria costipazione, chiede il soccorso di Ilizia, dea delle partorienti, per essere liberato: ὦ πότνι’ Εἰλείθια μή με περιίδης / διαρραγέντα μηδὲ βεβαλάνωμένον (i passi sono ricordati da Blaydes). Viene utilizzato sia nel significato diretto che in quello metaforico (per cui cf. Henderson 1991², 119), come attestano gli scoli relativi e la *Suda* (*schol. Av.* 1159 = *Suda* β 61 A., che riprende tuttavia solo la seconda parte dello scolio, e *schol. Eccl.* 361 = *Suda* β 61 A., equivalente quest’ultimo solo alla prima parte dello scolio βεβαλάνωκεν ἐκλείδωσεν. βάλανος γὰρ τὸ εἰς τὸν μοχλὸν σιδήριον, ὃ καλοῦμεν μάγγανον καὶ βεβαλάνωται· ἀντὶ τοῦ κεκλείδωται, βάλανοι δὲ λέγονται τὰ μάγγανα τῆς κλειδώσεως).

In Aristofane anche il sostantivo corrispondente al verbo in questione, βάλανος, ricorre nel senso primario di serratura (cf. *Vesp.* 155 e 200, dove indica la chiusura della porta che si trova sul fondale e che rappresenta l’entrata della casa di Filocleone e Bdelicleone), ma può adombrare un significato osceno, come dimostra *Lys.* 410ss. (ἡ

⁵³ Cf. Henderson (1991², 119 e 138), che, per quanto riguarda il sostantivo βάλανος (che può assumere il senso tecnico di ‘glande’), rimanda ad *Ar. Lys.* 410ss. (dove indica il fallo eretto dello scita), mentre, in relazione al verbo βαλανεύω (il quale implica penetrazione), a *Lys.* 337 (qui però significa, in realtà, ‘fare il bagno’), 370 e 410; *Timocl.* 2 K.-A. (...καὶ τὸ γλωττόκομον βαλανεύσατε), oltre al già citato *Eccl.* 361. Il sostantivo θύρα indica, invece, la porta, intesa come un punto di accesso e, contestualmente, d’uscita, in contrapposizione con il termine πύλη, che indica invece ‘porta’ come punto di passaggio. Come ricorda Taillardat (1965², 70, § 88) il termine in questione, proprio in virtù di tale valenza, indica spesso, metaforicamente, il πρωκτόν, come, ad esempio, in *Apollod.* fr. 13,8s. K.-A. (πράττουσι πάντα· τὴν γὰρ αἰσχύνην πάλαι / πᾶσαν ἀπολωλέκασιν καθ’ ἐτέρας θύρας), in un’accusa agli oratori pederasti che rovinano le persone di ogni età.

βάλανος ἐκπέπτωκεν ἐκ τοῦ τρήματος), in cui il vocabolo presenta il doppio senso di ‘gancio’, ma anche di ‘membro maschile’.

- **τὴν θύραν**: il termine è comunissimo in Aristofane, indicando la porta e quindi sovente anche le entrate delle abitazioni che erano rappresentate nella σκηνή. Anche nel caso presente potrebbe indicare la porta dell’edificio (il palazzo di Danao?) o di uno degli edifici dello sfondo. Può assumere, tuttavia, anche valore figurato.

In particolare in Aristofane è frequente la valenza oscena per cui cf. Henderson 1991, 119 e 137ss. Per l’equivalenza porta / vulva cf., ad esempio, *Vesp.* 768ss. (τὴν θύραν ἀνέφξεν ἢ σηκὶς λάθρα), *Lys.* 309 (ἄψαντες εἶτ’ εἰς τὴν θύραν κρηιδὸν ἐμπέσοιμεν). Cf., inoltre, *Eccl.* 961ss. (καὶ σύ μοι / καταδραμοῦσα τὴν θύραν / ἄνοιξον τήνδ’[ε]) e 990 (ὅταν γε κρούσης τὴν ἐμὴν πρῶτον θύραν), in cui si può notare un costante doppio senso di tal sorta nelle parole del giovane, rivolto prima alla ragazza che egli vorrebbe possedere, poi a una delle vecchie che pretendono il suo amore, secondo la nuova legge dello stato governato dalle donne e che prevede che i giovani giacciono in un primo momento con le vecchie e brutte, per soddisfare anche loro, e solo in un secondo momento con le ragazze giovani e leggiadre.

8 (= fr. 263 K.A., 252 K.)

λύσας ἴσως ἂν τὸν λαγὼν ξυναρπάσειεν ὑμῶν

Ath. IX 400a Τρύφων δέ φησι (fr. 19 Vels)· τὸν λαγὼν ἐπ' αἰτιατικῆς ἐν Δαναΐσιν Ἀριστοφάνης ὀξύτωνος καὶ μετὰ τοῦ ν λέγει· λύσας — ὑμῶν· καὶ ἐν Δαιταλεῦσιν (fr. 218)

λύσας A, def. Kaibel ms. ('poeta figurate loquitur'): μύσας Jacobs 1809, 211: ἀνόσας Kock: canis nomen latere praeunte Bergkio suspicatus Ὑλας conii. Meineke 1967, 173

SCHEMA METRICO

TRADUZIONE

dopo aver liberato la vostra lepre, potrebbe forse prenderla (?) /

dopo aver liberato/sciolto ..., potrebbe forse prendere la vostra lepre

Difficile comprendere il senso del verso che, così come trasmesso dai codici di Ateneo, potrebbe aver subito corrotte e/o manipolazioni non facilmente individuabili.

Si sono registrati, dunque, numerosi tentativi di intervento, che non sembrano tuttavia aver risolto la questione. Jakobs (1809, 211, segnalato da Kassel e Austin) proponeva, ad esempio, μύσας al posto di λύσας, interpretando la prima parte del verso «clausis oculis»; Bekker ipotizzava anche una differente disposizione delle ultime due parole e, contestualmente, una diversa struttura metrica (λύσας ἴσως ἂν τὸν λαγὼν / ὑμῶν ξυναρπάσειεν) adducendo, però, motivazioni fragili: «Quare voces illas trasposuerim statim videt qui metri non prorsus est imperitus». Pur ricordando l'ὑμῶν dei codici Laurenziano, Parigino e Palatino, Dindorf, infine, sceglieva di stampare λύσας ἴσως ἂν τὸν λαγὼν ξυναρπάσειεν ἡμῶν, senza, però, rendere ragione della scelta, ignorata nell'apparato di Kassel e Austin, del pronome di prima persona plurale invece che di seconda. Bergk, pur seguendo Dindorf, riteneva il verso corrotto e proponeva, in alternativa, Λυκιτᾶς ἴσως ἂν τὸν λαγὼν ξυναρπάσειεν ἡμῖν. Il nome ricorre in Aesch. fr. 245 R. (tramandato da Poll. V 47, nei cui principali codici si legge, tuttavia, la forma Λυκόττας o Λυκοιτάς, cf. Bethe I, 274), come nome proprio di un cane. Per Bothe, il quale dichiarava la propria preferenza per la seguente *constitutio textus* λύσας ἴσως ἂν τὸν λαγὼν ξυναρπάσειεν ἡμῖν, si tratterebbe, invece, di un rimando all'apparato del banchetto (così interpretava anche Blaydes): qualcuno starebbe sciogliendo i lacci che tengono una lepre appesa al soffitto (lo studioso prospettava, pur non senza dubbi, la possibilità della sostituzione della forma λύσας con δύσας nel significato di «furtim ingressus», che indicherebbe eventualmente un'azione della *persona agentis* fatta di nascosto). Meineke (1864, 173) dichiarava la propria preferenza per Ὑλας al posto di λύσας, rimandando ancora una volta al nome di un cane. Sulla

scorta di *Eq.* 71, *Nub.* 505s., 1253, *Pax* 274s., 871s., *Lys.* 438, *Plut.* 974, Kock congetturava, invece, ἀνύσας: «quod non soli imperativo adiungitur». In Edmonds, infine, si trova Λύκας ἴσως ἄν τὸν λαγὼν ξυναρπάσειεν ὑμῖν, in cui Λύκας costituirebbe ancora l'appellativo di un cane (sulla scorta di Simon. 159 Page in cui ricorre tale nome). Condivide Henderson: «λύσας canis nomen latere putares».

Sospettava un contesto paremiaco, dal momento che si conoscono altri proverbi in cui la lepre è protagonista⁵⁴, Kaibel. Tuttavia, non disponiamo di dati che suffraghino tale ipotesi e l'interpretazione del passo rimane oscura.

I numerosi tentativi manifestano la difficoltà di comprensione del testo. La *constitutio textus* risulta, dunque, problematica e lascia aperti numerosi interrogativi. In mancanza di una valida alternativa si è, tuttavia, preferito mantenere il testo tradito così come stampato da Kassel e Austin. I dati a nostra disposizione non consentono di risolvere la questione, ma si possono fare alcune considerazioni in merito alla lepre, che potrebbero in parte far luce sul contenuto del frammento. Sappiamo infatti dalle immagini vascolari⁵⁵ che questo animale veniva tradizionalmente regalato come dono d'amore, questo probabilmente per la sua proverbiale capacità riproduttiva⁵⁶. Nel contesto delle *Danaidi* la lepre potrebbe essere dunque legata al matrimonio tra le figlie di Danao e i figli di Egitto o, in particolare, alla relazione tra Ipermestra e Linceo (vd. introduzione alla commedia). Risulta, tuttavia, difficile stabilire chi potesse pronunciare la battuta.

Il verso in questione è un tetrametro giambico catalettico. È noto che si tratta di un metro utilizzato da Aristofane in particolari sezioni della commedia: parodo, agone ed esodo⁵⁷. Ciò restringe il campo della possibile collocazione del verso all'interno della trama. Inoltre la presenza di un termine morfologicamente attico come λαγών e del composto ξυναρπάζω⁵⁸, attestato nella forma col preverbo ξυν- nelle iscrizioni attiche⁵⁹, indicano che a parlare non è un personaggio straniero⁶⁰.

- **λύσας**: difficile stabilire il valore specifico assunto dal verbo λύω nel presente contesto. La critica ha finora assunto come valido il senso primario di 'sciogliere, liberare', in virtù del riferimento alla volpe. C'è tuttavia da considerare la parzialità della citazione e il fatto che il verbo in questione è comune e prevede anche numerosi

⁵⁴ Cf. Tosi 2000¹³, 73, 338, 772.

⁵⁵ Cf. Dover 1972, 92.

⁵⁶ Cf. Rothwell 2007, 208.

⁵⁷ Cf. Perusino 1968.

⁵⁸ La forma con ξυν- pare più arcaica rispetto a quella con σύν-, cui cede progressivamente il passo e che poi si afferma definitivamente.

⁵⁹ Cf. López Eire 1986, 249. Per le iscrizioni, cf. Thraette 1980, 553s.

⁶⁰ Cf. Colvin 1999, con particolare riferimento alla p. 268, in cui si fa riferimento al nostro frammento.

significati metaforici ('riscattare, vuotare, dissolvere, disperdere, distruggere' etc.) oltre a quello primario (cf. LSJ⁹, 1068a-b, s.v.).

- τὸν λαγών: si fa spesso menzione della lepre nei testi letterari greci. In particolar modo è noto il suo ruolo nelle favole di Esopo, in cui viene presentata come un animale dalla notevole capacità riproduttiva, ma allo stesso tempo stupido e pigro (cf. Rothwell 2007, 208s.). Già in Omero (X 308ss.) ed Erodoto (III 108, che sottolinea la caratteristica della prolificità) è ricordata come un animale "timido" e dalla vita difficile perché continuamente a rischio di essere catturato da altri animali. La lepre è frequentemente richiamata anche in Aristotele (cf, ad esempio, *Ricerche sugli animali* I 1,488b,15, *GA* V 3,783a,6-8, *Pol.* III 13, 1284a,15-17, *Phgn.* 805b,26 etc.), il quale la definisce timorosa e però, conseguentemente, anche prudente. L'immagine che se ne ricava, e che diventa un *topos* nella letteratura, è quella di un animale indifeso, costantemente in fuga per salvare la vita.

Tale immagine pare quella riproposta anche nel nostro frammento, come sembra confermare Xen. *Cyr.* II 4, 19 (ἀετὸς δ' ἐπιπτόμενος αἴσιος, κατιδὼν τὸν λαγῶν φεύγοντα, ἐπιφερόμενος ἔπαισέ τε αὐτὸν καὶ σὺναρπάσας ἐξῆρε), in cui ricorre lo stesso nesso συναρπάζειν τὸν λαγών: Ciro legge come un presagio favorevole per sé e il suo popolo la caccia di una lepre da parte di un'aquila, la quale afferra l'animale più debole e lo fa suo. Il passo senofonteo sottolinea, dunque, le proverbiali caratteristiche della lepre: indifesa e costretta a fuggire da animali veloci e più forti di lei.

I numerosi riferimenti comici che la riguardano sono ricordati, nel medesimo contesto in cui viene ricordato il nostro frammento, da Ateneo (VIII 399d), che riserva una lunga trattazione all'animale in questione, anche per motivi squisitamente morfologici: il termine con cui viene indicato, λαγός (significherebbe «animal aux oreilles molles» 'dalle orecchie flosce', cf. Meillet 1930, 70), appartiene, infatti, alla declinazione detta "attica", nel contesto di considerazioni sulla quale Ateneo cita il nostro frammento (cf., per la posizione degli antichi grammatici in merito e per la presenza del termine in commedia, Arnott 1996, 359).

Colvin (1999, 268) distingue la forma con ο da quella con ω, la prima tipica del dialetto ionico, la seconda dell'attico, come prova per comprendere se a parlare potesse essere o meno un personaggio straniero (cf. Amips. 17 K.-A., ricordato dal già citato Arnott come unico caso in cui si riscontra la forma λαγός in commedia: si tratterebbe delle parole di un medico ionico).

- ἴσως ἄν ξυναρπάσειεν: il nesso ἴσως ἄν non è inconsueto e indica possibilità (cf. LSJ⁹, 844b, s.v. e *GG* II, 304, 324 e 412; cf, inoltre, Seaton 1889, 343ss., sui possibili valori di ἄν con tempo storico).

Il verbo ξυναρπάζω presuppone, in genere, nel valore primario di ‘strappare via, portare via, catturare’, un atto di forza (cf. LSJ⁹, 1699a-b, s.v.). Il preverbo συν- intensifica la valenza del verbo semplice (cf. GG II, 487s.). Si tratta di un verbo che ricorre sovente anche in tragedia sia in riferimento a persone che ad animali (cf., ad esempio, Aesch. *Pers.* 195, Soph. *OC* 819, Eur. *Or.* 1493) e che si trova in riferimento alla lepre nel già ricordato Xen. *Cyr.* II 4,19 (ἀετὸς δ’ ἐπιπτόμενος αἴσιος, κατιδὼν τὸν λαγῶν φεύγοντα, ἐπιφερόμενος ἔπαισέ τε αὐτὸν καὶ συναρπάσας ἐξῆρε).

- ὑμῶν: il pronome personale di seconda persona si trova nei codici **BDP**, mentre in **VL** si riscontra la forma ἡμῶν. Da qui le diverse letture del verso da parte degli editori. Lo scambio fra i due pronomi è frequentissimo nella tradizione manoscritta, anche per via della loro equivalenza fonetica presso i Bizantini.

9 (= fr. 264 K.A., 253 K.)

ὁ χορὸς δ' ὠρχεῖτ' ἂν ἐναψάμενος δάπιδας καὶ στρωματόδεσμα,
διαμασχαλίσας αὐτὸν σχελίσιν καὶ φύσκαις καὶ ῥαφανῖσιν

Ath. epit. II 57a Καλλίας δ' ἐπὶ τῆς ῥαφανίδος εἵρηκε τὴν ῥάφανον. περὶ γοῦν τῆς ἀρχαιότητος τῆς κωμῳδίας διεξιὼν φησιν (fr. 26): ἔτνος, πῦρ, γογγυλίδες, ῥάφανοι, δρυπεπεῖς, ἐλατῆρες. ὅτι δ' οὕτω τὰς ῥαφανίδας εἵρηκε δῆλον Ἀριστοφάνης ποιεῖ περὶ τῆς τοιαύτης ἀρχαιότητος ἐν Δαναΐσι γράφων καὶ αὐτὸς καὶ λέγων: ὁ χορὸς — ῥαφανῖσιν. εὐτελὲς δὲ σφόδρα ἔδεσμα ἢ ῥαφανίς.

2 σχελίσι C: σχετλίσι E

1 Pher. fr. 199 K.-A. ὁ χορὸς δ' αὐτοῖς εἶχεν δάπιδας ῥυπαρὰς καὶ στρωματόδεσμα, ὠρχεῖτ' ἂν de actione iterata, vd. ad fr. 208,2 K.-A. Nub. 72 διφθέραν ἐνημμένος, cf. Eccl. 80, Av. 1250, Ran. 430

ex parabasi, cf. fr. 265 'quibus verbis indicatur etiam varii generis cibaria spectatores in choreutas contulisse, quod postea choragos fecisse intelligitur ex Plutarcho *De glor. Ath.* VI 349a οἱ δὲ χορηγοὶ τοῖς χορευταῖς ἐγγέλεια καὶ θριδάκια καὶ σκελίδας καὶ μυελὸν παρατιθέντες, εὐώχουν ἐπὶ πολὺν χρόνον φωνασκουμένους καὶ τροφῶντας' Meineke FCG II 1,290. probat Kaibel ms., 'quamquam ut sumptuosum choregi officium demonstraret Plutarchus haec memoravit. Sed verbum διαμασχαλίσας non satis intellego, nam incredibile est choreutas talia secum apportasse in orchestram sub alis posita'. vd. Raderm., Frösche 10s.

SCHEMA METRICO

o— — — — o— — — — o— — — — o— — — — X
o— — — — — — — — — — — — — — — — — — X

TRADUZIONE

il coro era solito ballare infilato in palandrane e sacchi
trafiggendosi l'ascella con costine, salsicce e ravanelli

Il frammento in questione è sopravvissuto nella versione epitomata del libro II dei *Deipnosofisti* di Ateneo (II 57a) e proverrebbe, secondo l'opinione più diffusa, dalla parabasi, come paiono confermare il metro (si tratta, infatti, di due tetrametri anapestici catalettici)⁶¹ e il tema trattato: i versi in questione farebbero riferimento alle origini umili della poesia comica. È noto, infatti, che, a differenza della tragedia, inizialmente la commedia non prevede agoni ufficiali perché considerata un genere di minor rilievo e interesse. Solo nell'anno 487-486 essi furono introdotti, mentre le gare tragiche erano già state istituite in precedenza, sul finire del VI sec. a.C.⁶².

⁶¹ Non tutti gli studiosi concordano tuttavia con tale scansione, vd. *infra*.

⁶² La data precisa è tuttavia ignota, cf. Arist. *Poet.* V 1449b e Pickard-Cambridge 1968², 106ss.

Il testimone inserisce la citazione aristofanea in una sezione dedicata alla ῥαφανίς (il ravenello), a seguito del fr. 26 K.-A. di Callia (citato in apparato)⁶³, soffermandosi sull'utilizzo del sostantivo in questione in due passi simili che si soffermano entrambi περὶ τῆς ἀρχαιότητος τῆς κωμῳδίας.

Il senso della battuta non apparve immediatamente perspicuo ai più: mentre infatti il contenuto del primo verso sembra chiarito dall'analogo contesto di Pher. fr. 199 K.-A.⁶⁴ (ὁ χορὸς δ' αὐτοῖς εἶχεν δάπιδας ῥυπαρὰς καὶ στρωματόδεσμα), il secondo lascia aperti alcuni interrogativi per via della presenza del verbo διαμασχαλίζω, un ἄπαξ λεγόμενον, e della struttura morfo-sintattica. Tale difficoltà portò Bergk a ipotizzare una lacuna tra διαμασχαλίσας αὐτὸν e σχελίσιν καὶ φύσκαϊς καὶ ῥαφανῖσιν e a dividere quindi il verso in due parti: secondo lo studioso la prima si riferirebbe alla pratica dei coreuti di danzare «manus prensantem», la seconda ai doni che originariamente, prima dell'istituzione della coregia, sarebbero stati elargiti ai coreuti.

Non concordava Hermann (1842, 510), che si chiedeva: «weil Hrn. B. beliebt, dem διαμασχαλίζειν eine von ihm selbst erst erfundene Bedeutung zu geben, soll die Stelle, die sich sehr wohl verstehen lässt, lückenhaft sein?». Lo studioso riteneva pertanto che il verso tradito non presentasse difficoltà tali da motivare l'intervento di Bergk.

Kock supponeva invece che il gesto dei coreuti di portare con sé sotto l'ascella (διαμασχαλίσας), anche in scena, le cibarie ricevute in dono per la *performance* fosse legato all'intento di evitare rischi di furto. Quest'ultimo considerava, tuttavia, che il frammento facesse riferimento ad una fase sì antica, ma in cui la coregia era già stata istituita: quelli elencati costituirebbero quindi i «tenuia munera quae chorego accepissent», anche sulla scorta di Fritzsche 1838, 239⁶⁵. Pure Kock riteneva pertanto inutile l'intervento del predecessore Bergk rispetto al secondo verso.

Radermacher (AS 11), che si rifaceva a Meineke per l'interpretazione del passo (FCG, 2/1, 290), contrapponendosi alla divisione proposta da Bergk, collegava il tema del frammento in questione ai tempi remoti e, in particolare, ai “Bettlerumzüge”, i κῶμοι di un'epoca antica di Atene, da cui si sarebbe poi sviluppata la commedia⁶⁶. Per tal ragione egli supponeva che costolette, sanguinacci e ravanelli del secondo verso facessero riferimento ai doni che gli spettatori facevano ai coreuti, e che essi

⁶³ Per cui cf. Imperio 1998, 243.

⁶⁴ Che Meineke (FCG, II 290) attribuiva, a dispetto della mancanza di indicazione del titolo nel testimone, ai *Crapatali*, commedia frammentaria, ambientata presumibilmente nell'Aldilà (“crapàtali” è il nome di una moneta immaginaria dell'Oltretomba), e incentrata su considerazioni di tipo letterario, per cui cf. Kassel – Austin, PCG VII, 143-52.

⁶⁵ Lo studioso tedesco, che ricordava il legame del passo, individuato precedentemente anche dal Casaubon nel 1600, con la tradizione delle φυλλοβολία (l'atto di spargere foglie sui vincitori di gare d'atletica o in ambito rituale, costume che progressivamente prevede anche il dono di vestiario, oggetti di vario genere e cibi), vedeva nelle danze con cibi e vesti anche una difficoltà pratica del coro comico delle origini, limitato nei movimenti dagli oggetti che portava con sé sulla scena, e quindi meno spettacolare di quello successivo, e non ancora evoluto.

⁶⁶ Cf. Pickard-Cambridge 1968², 156 e 159.

conseguentemente dovevano avere in scena, in una fase antica in cui ancora non era prevista la coregia.

Rimanendo nell'ambito del richiamo agli antichi κῶμοι, secondo Marchiori⁶⁷ anche gli stracci e i sacchi ricordati nel primo verso rimanderebbero a tale contesto: costituirebbero, infatti, i vestiri tipici delle processioni.

Differente l'interpretazione del passo da parte di Dearden (1976, 119), il quale vedeva nelle parole del frammento una critica di Aristofane verso i commediografi rivali, rei di aver presentato in scena i coreuti vestiti di stracci. Secondo lo studioso non si tratterebbe, tuttavia, dell'attestazione di una pratica reale e diffusa, quanto piuttosto di una σκῶψις nei confronti dei rivali stessi⁶⁸.

Similarmente, anche se senza entrare nello specifico, Wilkins (1993, 70) ipotizza un riferimento, attraverso i cibi menzionati, a rituali e tradizioni antiche: così si spiegherebbe una danza del coro caratterizzata dalla presenza di alimenti di origine sia animale che vegetale.

A dispetto di tali ipotesi, che pure possono risultare d'interesse e plausibili, pare, tuttavia, difficile, sulla base dei dati di cui disponiamo, giungere a conclusioni certe rispetto all'eventuale connessione fra le feste di tradizione popolare e il frammento in questione, possiamo basarci, infatti, su elementi troppo labili. Più probabile che il coro istituisse un confronto tra se stesso e i cori del passato, una sorta di autoelogio per i progressi compiuti⁶⁹.

v. 1 ὁ χορός: il riferimento diretto al coro (il vocabolo può indicare metonimicamente anche l'intero dramma) è abbastanza frequente in Aristofane. Il termine in questione manca però quasi completamente nelle ultime due commedie sopravvissute: *Ecclesiazuse* (dove si trova solo al v. 1160, in un inserto di sapore parabatico – con tutta probabilità un'aggiunta dell'ultimo momento – in cui il poeta chiede ai giudici di giudicare correttamente i suoi cori, senza che si facciano influenzare dal sorteggio che ha assegnato al dramma la prima posizione cf. Vetta 1989, XIVs.) e *Pluto*, nelle quali, notoriamente, il coro ha perso rilevanza rispetto alle commedie precedenti. Tale dato, che va ad aggiungersi alla presenza della parabasi nelle *Danaiidi*, sembrerebbe indirizzare verso una datazione più alta del dramma, che non si inserirebbe dunque nella produzione aristofanea dell'ultima fase (fine V secolo-inizi IV. Per le fasi della carriera di Aristofane, cf. Mastromarco 1994, 40-76, con particolare riferimento a p. 75).

- ὠρχεῖτ' ἄν: si tratta del verbo tecnico che significa 'danzare'. In Aristofane ricorre, in riferimento al coro, anche in *Vesp.* 1546s. (τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πω πάρος δέδρακεν, /

⁶⁷ Marchiori in Canfora 2000, 164, n. 1 a proposito di Ath. II 57a.

⁶⁸ Non è da escludersi, in realtà, che in periodi di crisi economica i coreuti andassero in scena vestiti di stracci, cf. a tal proposito Andrisano 2010, 15.

⁶⁹ Del resto: «The rags of archaic choruses [...] were a stock joke», come sostiene Hubbard (1991, 32), che ricorda anche il frammento in questione e quello successivo (fr. 265 K.-A., al cui commento si rimanda, da riconnettere anch'esso alla parabasi) delle *Danaiidi*.

ὄρχούμενος ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγφῶδων) e *Lys.* 541 (ἐγὼ γὰρ οὔποτ' ἄν κάμοιμ' ὄρχουμένη).

La particella ἄν ad indicare la ripetizione dell'azione al passato (cf. K.-G. I 211 § 392,4 e per l'uso, in generale, di tale particella con relativa bibliografia specifica, cf. K.-G. II, 421-431 in unione con i diversi modi; *GG* II, 305ss.) non è inusuale in Aristofane, per cui cf. in particolare *Ran.* 914 (ὁ δὲ χορὸς γ' ἤρειδεν ὄρμαθούς ἄν / μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἄν· οἱ δ' ἐσίγων), sempre in riferimento al coro nel passato (nel contesto dell'attacco di Euripide al modo di fare teatro di Eschilo).

- **ἐναψάμενος**: il verbo al medio-passivo assume il significato di 'vestire, indossare, infilare' (cf. LSJ⁹, 556a, s.v.), nel senso di 'rivestire' – come ad esempio la corazza che si addatta al corpo e gli sta attaccata – ed è frequentemente utilizzato in riferimento a vesti fatte di pelli d'animale o comunque di basso livello qualitativo, cf. *Nub.* 72 = *Eccl.* 80 (διφθέραν ἐνημμένος), *Av.* 1250 (παρδαλᾶς ἐνημμένους), *Ran.* 430 (λεοντῆν ναυμαχεῖν ἐνημμένον), passi ricordati in apparato, *Soph.* fr. 281R. (διφθέραν ἐνημμένος), *Alciph.* 3,70 (νάκος ἐναψάμενος), *Luc. Tim.* 6 (ἐναψάμενος διφθέραν). Proprio in virtù di questa specifica valenza, potrebbe qui rimandare alla semplicità delle vesti, forse addirittura abiti improvvisati, di cui il coro delle origini disponeva.

- **δάπιδας καὶ στρωματόδεσμα**: l'accostamento dei due termini si trova nel già citato *Pher.* fr. 199 K.-A. Motivo che spinse Edmonds a sostenere che Aristofane, nel nostro passo, avrebbe attinto al commediografo rivale. Tuttavia, non conoscendo noi la datazione né delle *Danai* di Aristofane né della commedia di Ferecrate, risulta difficile sostenerlo.

Il termine δάπις (variante di τάπης, cf. *schol. Vesp.* 676 = *Suda* δ 66 A., *schol. Plut.* 528 etc., probabilmente di origine orientale, anche se oscura, cf. *DELG*, 1999, 1093, s.v. τάπης) significa 'tappeto', ma corrisponde solo in parte al senso che attribuiamo oggi a tale vocabolo. Il sostantivo può indicare, infatti, non solo il tappeto comunemente inteso, ma, più nello specifico, anche una sorta di coperta (talvolta lussuosamente ricamata, come si evince dagli altri passi aristofanei in cui il termine ricorre: *Vesp.* 676, *Eccl.* 840, *Plut.* 528), utilizzata per coprirsi o nei tradizionali letti o in giacigli provvisori e addirittura a una sorta di veste sia femminile che maschile (cf. a proposito Daremberg – Saglio 1969, V 43-46, s.v. *tapes*). Gli scoli ai passi aristofanei rimandano a coperte e tappeti: *schol. Vesp.* 676b δάπιδας· τὰς ψιλὰς τοῖς τάπησιν; *schol. Eccl.* 840 σισυρῶν· τῶν μαλλωτῶν στρωμάτων. (δαπίδων δὲ) τῶν ταπήτων; *schol. Plut.* 528,5-15 οἱ ἐξ ἀμφοτέρων λέγεται δὲ καὶ θηλυκῶς δάπης, δάπιδες. τάπητες λέγονται τὰ ἐπεύχια. εἰσὶ δὲ τάπητες μὲν, οἱ ἐξ ἐν. μ. μαλλὸν ἔχοντες, ἀμφιτ. δὲ οἱ ἐξ ἀμφοτέρωθεν. καὶ θηλυκῶς δάπις, δάπιστος. εὔρηται δὲ καὶ τάπις, τάπιδος· καὶ δάπης, δάπητος· ἀλλ' οἱ Ἀττικοὶ τάπητες γράφουσιν. τάπητες λέγονται τὰ ἐπεύχια, εἰσὶ δὲ τάπητες μὲν οἱ ἐξ ἐνὸς μέρους μαλλὸν ἔχοντες, ἀμφιτάπητες οἱ

ἐξ ἀμφοτέρων· εἴρηται δὲ καὶ τάπης, ητος, καὶ τάπις, τάπιδος, καὶ δάπις, δάπιδος, καὶ δάπης, δάπηδος· οἱ μὲν Ἀττικοὶ τάπης, τάπητος γράφουσιν.

Il termine δάπις viene indagato anche dai lessicografi, le differenti spiegazioni dei quali evidenziano come il termine dovesse indicare qualcosa di più articolato rispetto al sostantivo “tappeto”: Poll. X 31 (ἐπέσθω δὲ τῇ κλίνη τυλεῖα, κνέφαλλα, δάπιδες, τάπητες ἀμφὶ τάπητες) inserisce i δάπιδες nell’ambito di ciò che riguarda il letto; così Ael. Dion. δ 3 Erbse (~ Phot. δ 54 Th.) δάπιδες· στρώματα ἄττα. [...] λέγουσι δὲ καὶ τάπιδας che ne parla come di sorta di coperte; Hesych. δ 248 L. δάπις· τάπης e δ 250 L. δάπιδες· ποικίλα ὑφάσματα. τάπητες fa, invece, riferimento a tessuti variopinti; mentre l’*Etym. Gud. Additamenta* δ 334,23ss. (= *EM* δ 248,14s.) δάπιδες Τάπητες· παρὰ τὸ ἐν δαπέδῳ στρώννυσθαι rimanda a sorta di coperte utilizzate per coprirsi sul pavimento e che dovevano costituire i giacigli provvisori di cui si parlava sopra.

Nel nostro caso specifico doveva però preferibilmente trattarsi di un qualcosa di equivalente agli odierni drappi o coperte, eventualmente anche a tende, in sostanza, a un tessuto privo di forma e, conseguentemente, di eleganza, sostanzialmente improvvisato o, comunque, utilizzato in un contesto che non è il suo.

Poll. VII 79 (ἃ δὲ οἱ παλαιοὶ στρωματόδεσμα, ταῦθ’ οἱ νεώτεροι στρωματεῖς ἔλεγον, ἐν οἷς, ὡς μὲν τοῦνομα δηλοῖ, τὰ στρώματα ἀπετίθεντο, δῆλον δὲ ὅτι καὶ τὰς ἄλλας ἐσθῆτας) specifica che il termine στρωματόδεσμον indicava invece il ‘sacco per le coperte’, cioè un contenitore in cui veniva riposta la biancheria da letto. Doveva consistere in un grande sacco, di tela robusta (cf. *Suda* χ 321 A. πάχος [sc. χιτωνίσκος] ὡς λινὸν στρωματοδέσμου), non lavorata (anche se sono attestati esemplari in pelle, tessuto e altri materiali, cf. Daremberg – Saglio 1969, IV 1063s., s.v. *sarcina*), utilizzato per il trasposto di lenzuola, giacigli, coperte, tappeti etc., specialmente durante i viaggi (cf., ad esempio, Pl. *Thaet.* 175e, Aeschin. *Fals. Leg.* 99, 1 etc.) o in occasione di campagne militari (Plut. *Mor.* XV 189b etc.). Nel nostro caso, il termine potrebbe essere usato in senso metaforico, per indicare qualcosa senza forma e senza eleganza (ancora oggi utilizziamo il termine “sacco” in senso figurato per indicare un abito di tal sorta).

In entrambi i casi non si tratta dunque di vesti tradizionalmente intese e ciò potrebbe confermare l’idea di improvvisazione cui si faceva cenno sopra o indicare più verosimilmente, come pare suggerire il succitato Ar. *Ran.* 914, la povertà dell’apparato scenico delle origini in contrapposizione con quello del periodo successivo.

v. 2 διαμασχάλισας: si tratta di un *hapax legomenon* formato sul sostantivo μασχάλη, termine il cui significato primario è quello anatomico di ‘ascella’, ma che può indicare anche ‘cavità’, in relazione alle piante, o ‘insenatura’. Schweighäuser interpretava «intelligitur, nonnullis ex istis donis corpora sua ornare deinde solitos histriones, alia vero *sub alis*, id est, in pallii sinu condidisse».

Gli studiosi non segnalano, in genere, il legame del verbo in questione con la forma base *μασχαλίζω*, che rimanda, a sua volta, alla celebre pratica del *μασχαλισμός* (per cui cf. LSJ⁹, 1084a, s.v., Garvie 1986, 163s. e, in particolare, Untersteiner 2002, 305s., in cui viene discussa l'interpretazione del verbo *μασχαλίζω* con una serie di precisi riferimenti), una sorta di rituale che prevedeva la mutilazione di alcune parti del corpo di un cadavere (in genere le estremità). Esse venivano poi disposte secondo un preciso ordine come gesto scaramantico (forse legate attorno al collo con una corda fatta passare sotto le ascelle, a cui l'etimologia del verbo rimanda. Cf. Ar. Byz. fr. 412 Sl. = Phot. μ 140 Th. = *Suda* μ 275 A. [= Paus. μ 8 Erbse]. Cf. Hesych. μ 379 L. *Μασχαλίσματα*: Ἀριστοφάνης παρὰ Σοφοκλεῖ ἐν Ἡλέκτρῳ κείσθαι τὴν λέξιν ἔθος σημαίνουσιν. οἱ γὰρ φονεύσαντες ἐξ ἐπιβουλῆς τινος ὑπὲρ <τὴν> μῆνιν ἐκκλίνειν ἀκρωτηριάσαντες μόρια τούτου καὶ ὀρμαθίσαντες ἐξεκρέμασαν τοῦ τραχήλου διὰ τῶν μασχαλῶν διείροντες, καὶ μασχαλίσματα προσηγόρευσαν. σημαίνει δὲ ἡ λέξις <καὶ > τὰ τοῖς μηροῖς ἐπιτιθέμενα ἀπὸ τῶν ὤμων κρέα ἐν ταῖς τῶν θεῶν θυσίαις; Phot. ε 681 Th. = *Suda* ε 928 A. (= Paus. ε 34 Erbse = *Lex. Sabb.* ε 57,10 = [Zon.] 705 T.) ἐμασχαλίσθη ἔθος ἦν τοῖς ἀρχαίοις, ὁπότε φονεύσειαν ἐξ ἐπιβουλῆς τινα, τὸ ἔργον ἀφοσιούμενοις ἀκρωτηριάζειν τὸν νεκρὸν καὶ τῶν μορίων ὀρμαθὸν ποιήσαντας κρημνάναι [κατὰ] τοῦ τραχήλου κατὰ τῶν μασχαλῶν διείροντας. ἀφ' οὗ δὴ καὶ μασχαλίσματα προσηγόρευσαν αὐτά. καὶ Σοφοκλῆς ἐν Τρωίλῳ “πλήρη μασχαλισμάτων”. εἶρηκε δὲ τὸν μασχαλισμὸν καὶ ἐν Ἡλέκτρῳ; *Et. Gen.* α 970,8-13 = *EM* 118,23-29 ἀπάργματα λέγονται τὰ ὑπὸ τῶν τραγῳδῶν λεγόμενα μασχαλίσματα· ταῦτα δὲ ἐστὶ τὰ τοῦ φονευθέντος ἀκρωτηριάσματα. ἦν γὰρ τι νόμιμον τοῖς δολοφονήσασιν ἀφοσιῶσαι τὸν φόνον διὰ τοῦ δολοφονηθέντος ἀκρωτηριασμοῦ. τὰ δὲ ἀκρωτήρια εἶροντες καὶ συρράπτοντες διὰ τῶν τοῦ νεκροῦ μασχαλῶν καὶ τοῦ τραχήλου περιετίθεσαν τῷ νεκρῷ, καθά φησι Σοφοκλῆς, volto probabilmente a scongiurare una possibile vendetta. Il verbo si trova in tragedia in un paio di passi celebri, in cui si parla del trattamento riservato al cadavere di Agamennone: si tratta di un passo lirico, Aesch. *Choe.* 439-442 (cui rimandano i riferimenti lessicografici per cui vd. *supra*, ἐμασχαλίσθη δὲ γ', ὡς τόδ' εἰδῆς, / ἔπρασσε δ' ἄπερ νιν ὧδε θάπτει, / μόρον κτίσαι μωμένα / ἄφερτον αἰῶνι σῶ) e Soph. *El.* 442-445 (σκέψαι γὰρ εἴ σοι προσφιλῶς αὐτῇ δοκεῖ / γέρα τάδ' οὖν τάφοισι δέξεσθαι νέκυς, / ὑφ' ἧς θανὼν ἄτιμος ὅστε δυσμενῆς / ἐμασχαλίσθη).

Il prefisso *διά*, che in composizione indica ‘auseinander’ (separatamente) o, in alternativa, ‘durch (hindurch), durch und durch, bis zum Ende’ etc. (cf. K.-G. II, 449s.) sembra assumere nel nostro caso la seconda valenza a rendere l'idea del fastidio che i cibi che il coro portava in scena dovevano causare ai coreuti. Il verbo in questione contribuisce alla comicità per via del contrasto dovuto all'accostamento di un verbo di tradizione tragica, e con le implicazioni di cui si parlava, all'immagine del coro antico bardato di vesti improvvisate e “trafitto” da vari tipi di cibi che era forse costretto a portarsi in scena.

- **σχελίσιν καὶ φύσκαις καὶ ῥαφανῖσιν**: l'enumerazione è frequente in commedia, connessa «à quelques domaines sémantiques comprenant des notions très quotidiennes et triviales» (cf. Spyropoulos 1974, 108) e contribuisce al gioco comico (op. cit., con particolare riferimento alle pp. 87 e 112). Si tratta qui, nello specifico, di una *climax* discendente, dal momento che si va dal cibo di qualità maggiore a quello di qualità minore.

Secondo Schweighäuser, seguito da Bergk e Kock, quelli in questione costituirebbero i doni di scarso valore attribuiti ai coreuti alle origini. Fuori dal coro Henderson (2007, 233 n. 75), che li connette invece alla generosità dei produttori di commedie nel tempo antico.

I cibi in questione sono spesso nominati in commedia, inseriti, in genere, nelle tipiche scene di cuccagna alimentare.

σχελίσιν: sono gli scoli e le fonti lessicografiche a chiarire in che cosa consistesse specificamente la *σχελίς*. Stando infatti a *schol. Eq. 362 = Suda σ 1779 A. (σχελίδας· βοὸς πλευρά· ἢ ἀπλῶς τὰ πλευρικά τῶν κρεῶν)*, si tratterebbe dei fianchi del bue o, genericamente, dei tagli laterali delle carni, l'equivalente delle nostre costole. Sulla stessa linea Phot. 562,1 Porson (*σχελίδες· τὰ πλευριαῖα κρέα*) ed Hesych. σ 2974 Han. (*σχελίδες· κρέα ἐπιμήκη τετμημένα. οἱ δὲ πλευρίδες*).

Che si trattasse di un tipico dono elargito ai coreuti, sembra dimostrarlo Plut. *Gl. Ath.* 6 (349a) (in cui viene tuttavia presentato come un *munus* per i coreuti non necessariamente connesso al tempo antico) οἱ δὲ χορηγοὶ τοῖς χορευταῖς ἐγγέλεια καὶ θριδάκια καὶ σκελίδας καὶ μυελὸν παρατιθέντες, εὐώχουν ἐπὶ πολὺν χρόνον φωνασκουμένους καὶ τρυφῶντας.

In Aristofane si trova solo un'altra attestazione del termine in *Eq. 362 (ἀλλὰ σχελίδας ἐδηδοκῶς ὠνήσομαι μέταλλα)* nel contesto del confronto-scontro tra Paflagone e il Salsicciaio: quest'ultimo immagina di poter raggiungere una potenza economica tale da guadagnare la possibilità di mangiare bistecche (un riferimento perfettamente calato nel gioco comico, dal momento che qui la carne è contrapposta al pesce, cibo di riferimento del Paflagone) e prendere in appalto le dispendiose miniere. Si conosce un'altra attestazione comica: si tratta di *Pher. fr. 113,13s. K.-A. (σχελίδες δ' ὀλόκνημοι πλησίον τακερώταται / ἐπὶ πινακίσκοις)*, in cui si tratta del cibo di un banchetto. Le ricorrenze non sono numerosissime nei testi letterari: il termine si trova ancora in Aesch. fr. 443R., costituito però da una glossa, in *Philox. fr. 836,30 Page (εἶτα δῖεφθ' ἀκροκῶ / λια σχελίδας τε μετ' αὐτῶν / λευκοφορινοχρόους)*, in *Luc. XLVI 6 (δίχηλα ὕεια καὶ σχελίδες καὶ ἡτριαία καὶ τοκάδος ὑὸς τὸ ἐμβροδοχὸν ἔντερον)*, negli ultimi due casi sempre nell'ambito di un banchetto.

φύσκαις: il termine, per quanto riguarda Aristofane, ricorre anche in *Eq. 364* (due versi dopo il sostantivo precedente, sempre nell'ambito dello scontro Paflagone-Salsicciaio) e nel fr. 702 K.-A., in un tradizionale elenco di cibi a base di carne. Il

sostantivo in questione compariva già significativamente nel celebre fr. 129 V. di Alceo: Pittaco, rivale del poeta e bersaglio polemico dell'ode è definito "trippone" (v. 21 φύσγων). Da quello che apprendiamo dalle fonti lessicografiche, infatti, φύσκη indicherebbe genericamente le interiora spesse, cf. Ael. Dion. φ 20 Erbse φύσκη τὸ παχὺ ἔντερον e il simile Hesych. φ 1060 Han.-Cun. φύσκη κοιλία, καὶ τὸ παχὺ ἔντερον.

Nel nostro caso potrebbe trattarsi più specificamente di un impasto simile al sanguinaccio dei giorni nostri, un insieme di grasso, sangue e farina, come specifica, rispetto alla spiegazione di Elio Dioniso ed Esichio, Orione *Etym.* 161,5 (~ *EM* 802, 56ss ~ [Zon.] 1828 T.) φύσκη, τὸ παχὺ ἔντερον εἴρηται ἀπὸ τοῦ πεσησθαι (*EM* πεφουσησθαι) πληρούμενον λίπους καὶ αἵματος. In alternativa si potrebbe supporre un'equivalenza con un qualcosa di simile alle nostre salsicce, secondo le indicazioni di *schol. Eq.* 364a [Jones – Wilson] {vet.} φύσκης· φύσκη ἔντερόν ἐστι παχύ, εἰς ὃ ἐμβάλλεται ἄλευρα καὶ κρέα [καὶ μᾶσσουσιν], ἐξ οὗ γίνεται ὁ ἀλλᾶς. ὡς ἀλλαντοπώλης δὲ τῆς φύσκης ἐμνημόνευσεν. **VEΓΘΜ** (~ *Suda* φ 865 A. φύσκη τὸ παχὺ ἔντερον, εἰς ὃ ἐμβάλλεται ἄλευρα καὶ κρέα καὶ μάττουσιν· ἐξ οὗ γίνεται ὁ ἀλλᾶς); *schol. Eq.* 364b [Tr.] φύσκη ἔντερόν ἐστι παχύ, εἰς ὃ φουροῦντες ἄλευρα καὶ κρέα ἐμβάλλουσιν, ἐξ οὗ γίνεται ὁ ἀλλᾶς. ὡς μάγειρος δὲ τῆς φύσκης ἐμνημόνευσεν **Lh**. Ad ogni modo doveva trattarsi di un impasto di carne introdotto in un budello e che veniva servito a fette, come attestano i numerosi casi in cui si parla di τόμος φουσῶν (per ulteriori indicazioni cf. Gambato in Canfora 2000, IV 1285, n. 7, che pensa consistesse in una vescica di budello-animale ripiena, tenuta appesa alle pareti con dei chiodi e servita a fette. La studiosa spiega, inoltre, la possibile connessione del sostantivo in questione al verbo φουσᾶν = soffiare con l'uso del contadino di gonfiare d'aria le vesciche per farle seccare e poi insaccarle. Il piatto, in base alla battuta, pare presupporre una preparazione elaborata e non accessibile a chiunque).

Il sostantivo compare spesso in commedia, sempre in scene, peraltro tipiche del genere e quindi molto frequenti (tutti i frammenti sono tramandati da Ateneo), di cuccagna alimentare. Numerosi i passi comici: Cratin. fr. 175,3s. K.-A. ἐν δὲ ταῖς λέσχαισι φύσκαι προσπεπατταλευμένοι / κατακρέμανται, τοῖσι πρεσβύταισιν ἀποδάκνειν ὀδᾶξ;; Pher. fr. 50,1-4 K.-A. ἴως παρασκευάζεται τὸ δεῖπνον πῶς ἂν εἴπαθ' ἡμῖν.† / {B.} καὶ δῆθ' ὑπάρχει τέμαχος ἐγ- / χέλειον ἡμῖν, τευθίς, ἄρ- / νειον κρέας, φύσκης τόμος; Pher. fr. 113,8s. K.-A. φύσκαι δὲ καὶ ζέοντες ἀλλάντων τόμοι / παρὰ τοῖς ποταμοῖς σίζοντ' ἐκέχυτ' ἀντ' ὀστράκων; Plat. com. fr. 17 K.-A. ἰχθῦς, κωλᾶς, φύσκας; Anaxan. fr. 42,40 K.-A. φουσῶν, ζωμοῦ, τεύτλων, θρίων; Eub. fr. 63,6 K.-A. γαστήρ τε λαγῶ, φύσκη, χορδή; Mnesim. fr. 4,14ss. K.-A. τόμος ἀλλᾶντος, τόμος ἠνύστρου, / χορδῆς ἕτερος, φύσκης ἕτερος / διαλαιμοτομεῖθ' ὑπὸ τῶν ἔνδον; Philem. fr. 63,2 μάρτυρας ἔχω γὰρ, ὅτι μόνος φύσκην ποιῶ.

Nei passi in questione si può notare il costante accostamento del termine φύσκη al sostantivo ἀλλᾶς, che doveva costituire un tipo di impasto molto vicino a quello della φύσκη, ma forse più simile alla nostra salsiccia. Non è tuttavia da escludersi un continuo interscambio fra i due sostantivi.

ῥαφανῖσιν: la ῥαφανίς è da identificarsi col ‘ravanello’ (*raphanus sativus*) e da non confondere con il ῥάφανος, il cavolo (in alcune zone della Grecia noto anche col nome di κρόμβη). La confusione terminologica, già riscontrabile presso gli studiosi antichi (cf. Bethe in relazione a Poll. I 247), è dovuta al fatto che in alcune parti della Grecia, specialmente durante la fase della κοινή, veniva utilizzato il termine ῥάφανος anche per indicare il ravanello.

Si trattava di un vegetale molto diffuso presso i Greci e alquanto comune pure presso i Romani, come dimostrano le occorrenze in commedia (cf. Eup. fr. 338 K.-A. ῥαφανίδες ἄπλυτοι, σηπία, / δρυπεπεῖς τ’ ἐλάαι), Pher. fr. 190 K.-A. (ῥαφανίς τ’ ἄπλυτος ὑπάρχει, / καὶ θεομὰ λουτρὰ καὶ ταρίχη πνικτὰ καὶ ἱκάρυα), Antiph. fr. 273,2 K.-A. (ῥαφανίδας ἀπλύτους, γογγυλίδας, χόνδρον, μέλι) e, in ambito romano, i passi relativi tratti da Catone, Apicio, Columella etc. Plinio e Quinto Sereno Sammonico si soffermano, in particolare, sulle note proprietà mediche del vegetale (cf., ad esempio, Plin. *NH* XIX 182, XX 24, XX 28, che lo definisce anche ‘alimento volgare’ (XIX 78); Ser. Samm. *Med.* IX 117, XVI 294, XLIV 822 etc.) per le quali era molto conosciuto.

Che si trattasse di un vegetale di scarso valore sembrano attestarli Amphis fr. 26 K.-A. (ὅστις ἀγοράζων ὄψον . . . / ἐξὸν ἀπολαύειν ἰχθύων ἀληθινῶν, / ῥαφανίδας ἐπιθυμεῖ πρίασθαι, μαίνεται), visto che chi desidera comprarlo al mercato è considerato folle, e Gal. VI, III 656-658 Kühn (sezione interamente dedicata al ravanello). Anche l’altra occorrenza aristofanea (*Plut.* 544 ἀντὶ δὲ μάζης φυλλεῖ ἰσχῶν ῥαφανίδων, in riferimento a un cibo che viene definito da Cremilo, nel contesto del confronto con Penia, adatto ai mendicanti) pare attestarne la non elevata qualità.

10 (= fr. 265 K.A., 254 K.)

οὕτως αὐτοῖς ἀταλαιπώρως ἢ ποίησις διέκειτο

Phot. (z) α 3049 Th. = *Suda* α 4313 A. = Σ^b α 2315 Cun. (= Lex Bachm. 157,33) ~ *Et. Gud.* 223,15 (hinc *EM* 162,39) ἀταλαιπώρως· ῥαθύμως, ὀλιγώρως (ἀταλαιπώρως· ῥαθύμος, ὀλιγώρος *Et. Gud.*, *EM*). Ἀριστοφάνης (εἴρη in marg. add. Phot.) Δαναΐσιν· οὕτως — διέκειτο (Δαν. — διέκειτο om. Phot.). cf. Hesych. α 7999 L. ἀταλαιπώρως· ἄνευ κόπου, ἀκοπιástως
διάκειται *Et. Gud.*, *EM*.

Thuc. I 20,3 οὕτως ἀταλαίπωρος τοῖς πολλοῖς ἢ ζήτησις τῆς ἀληθείας, ubi vd. Gomme ex parabasi, cf. fr. 264

SCHEMA METRICO

----- οο----- ----- οο--X

TRADUZIONE

Così la poesia si trovava ai loro tempi in una condizione di tale infelicità (trascuratezza?)

Il frammento è trasmesso da più testimoni (Fozio, *Suda*, *Synagoghé*, *Etimologico Gudiano*), che appartengono tuttavia al medesimo filone della tradizione (cf. apparato). L'interesse per il verso aristofaneo è dettato dalla presenza dell'avverbio ἀταλαιπώρως, del quale i lessicografi forniscono una spiegazione (vd. *infra*).

Il passo sembra strettamente connesso, a livello contenutistico, con il frammento precedente (fr. 264 K.-A.): è *communis opinio*, infatti, che il riferimento sia ancora all'arte drammatica, in particolare comica, delle origini⁷⁰.

Il metro, un tetrametro anapestico catalettico, rimanda anche in questo caso alla Parabasi. Considerando la vicinanza tematica col fr. 264 K.-A., è ipotizzabile che Aristofane evidenziasse la scarsità dei mezzi della commedia più antica, ma – non possiamo escluderlo – anche la minor difficoltà di operare dei primi commediografi (vd. *infra* in relazione all'avverbio ἀταλαιπώρως), ancora lontani dall'uso di mezzi spettacolari, presenti già nella fase in cui Aristofane è attivo sulla scena teatrale ateniese e che, peraltro, si stavano progressivamente affermando.

Conti Bizzarro (1994, 159), occupandosi del frammento in questione, ne intravede elementi di contatto con altri due passi aristofanei in cui viene sottolineata, ancora una

⁷⁰ Cf. Dindorf 1829, *ad l.*; Bergk ap. Mein. *ad l.*

volta in un contesto parabolicò, la difficoltà della poesia comica⁷¹, spesso trascurata e maltrattata dai suoi stessi esponenti: *Eq.* 515ss. (ἀλλὰ νομίζων / κωμωδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἀπάντων / πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χαρίσασθαι)⁷² e 537s. (οἴας δὲ Κράτης ὀργὰς ὑμῶν ἠνέσχετο καὶ στυφελιγμούς, / ὃς ἀπὸ σμικρῶς δαπάνης ὑμᾶς ἀριστίζων ἀπέπεμπεν). Lo studioso vede inoltre nel nostro passo un'eco di contesti elevati (come *Arch. fr.* 193 W². δύστηνος ἔγκειμαι πόθῳ, / ἄψυχος, χαλεπῆσι θεῶν ὀδύνησιν ἔκητι / πεπαρμένος δι' ὀστέων ed *Eur. Tr.* 112s. δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος / ἄρθρων κλίσεως, ὡς διάκειμαι), individuandone un possibile intento parodico.

- **ἀταλαιπώρωσ**: il termine viene interpretato dagli studiosi moderni con sfumature leggermente differenti: Dindorf traduceva “negligenter”, Kock “nulla arte” (che implica più specificamente un riferimento anche all'abilità di comporre e mettere in scena un dramma), Edmonds “free”.

I testimoni (vd. apparato) inseriscono il frammento delle *Danaidi* nel contesto della glossa all'avverbio in questione, chiosato da Fozio, *Suda*, Σ^b α 2315 Cun., *Etimologici* con ῥαθύμως, ὀλιγώρως. Tali avverbi presuppongono trascuratezza e noncuranza: il primo, tuttavia, può presentare anche la valenza secondaria di ‘facilmente, con serenità’ (cf. LSJ⁹, 1564a, s.v. e 1215b-1216a, s.v.). Hesych. α 7999 L. (glossa che già a partire da Dindorf è ritenuta riferirsi alle *Danaidi*, benché non si riscontri nel testo uno specifico rimando) utilizza invece le espressioni ἄνευ κόπου ἢ ἀκοπιάστως, che indicano preferibilmente ‘senza fatica, libero dalla fatica’ (cf. LSJ⁹, 53a, s.v.).

La battuta si giocava, con tutta probabilità, proprio sul termine in questione che, come ricorda Conti Bizzarro (1994, 160), costituisce un tecnicismo della medicina (lo studioso rimanda a *Hippocr. Aër.* 1 [II 12 L.] καὶ τὴν δίαιταν τῶν ἀνθρώπων, ὁκοίη ἡδονται, πότερον φιλοπόται καὶ ἀριστηταὶ καὶ ἀταλαίπωροι, ἢ φιλογυμνασταὶ τε καὶ φιλόπονοι, *Prorrh.* II 8 [IX 26s. L.] ὅσοι μὲν γέροντες ἢ περὶ τοῖσιν ἄρθροισιν ἐπιπρωμάτα ἔχουσιν, ἢ τρόπον ἀταλαίπωρον ζῶσι; *Democr. fr.* 243

⁷¹ Il tema non è peraltro isolato e si riscontra in altri autori: specificamente in riferimento alla poesia comica *Pher. fr.* 155,10ss. K.-A. (in apparato) e *Antiph. fr.* 189,1 K.-A. μακάριόν ἐστιν ἡ τραγῳδία / ποίημα κατὰ πάντ', εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι / ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι, / πρὶν καὶ τιν' εἰπεῖν ὥσθ' ὑπομῆσαι μόνον / δεῖ τὸν ποιητὴν, e 17s. ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ / εὐρεῖν, ὀνόματα καινά; rispetto alla poesia delle origini in generale *Aristot. Poet.* 1449b 1s. ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν e [*Plut. Mus.* 1141d τὸ γὰρ παλαιόν, ἕως εἰς Μελανιπίδην τὸν τῶν διθυράμβων ποιητὴν, συμβεβήκει τοὺς αὐλητὰς παρὰ τῶν ποιητῶν λαμβάνειν τοὺς μισθοὺς, πρωταγωνιστοῦσης δηλονότι τῆς ποιήσεως, τῶν δ' αὐλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις: ὕστερον δὲ καὶ τοῦτο διεφθάρη, ὡς καὶ Φερεκράτη τὸν κωμικὸν εἰσαγαγεῖν τὴν Μουσικὴν ἐν γυναικείῳ σχήματι, ὅλην κατηκισμένην τὸ σῶμα: ποιεῖ δὲ τὴν Δικαιοσύνην διαπυθνομένην τὴν αἰτίαν τῆς λώβης καὶ τὴν ἱΠοίησιν λέγουσαν. I passi in questione sono in genere ricordati dagli editori, ad essi Conti Bizzarro (1994, 159) aggiunge *Ar. Ran.* 868 ὅτι ἡ πόησις οὐχὶ συντέθηκέ μοι.

⁷² Già Neil (1909, 76) ricordava il collegamento con il nostro frammento nel commento *ad l.*

D.-K. ἐν δὲ ἐκάστη ἀποτυχίῃ τὸ πονεῖν(†) ὁμοίως ἀνιηρὸν καὶ ταλαίπωρον), in riferimento a un regime di vita “trascurato”, e inserisce il frammento aristofaneo nella «temperie culturale, in cui si integrava il messaggio della medicina ionica». Il valore scientifico sarebbe, a suo avviso, confermato da Thuc. I 20,3, in apparato (la somiglianza tra il passo aristofaneo e quello di Tucidide spinse Forbes 1895 *ad l.* a ipotizzare che Aristofane riprendesse da Tucidide, gli si contrappone Gomme 1959, 138, il quale sottolinea che doveva invece trattarsi di una frase comune che qualunque scrittore avrebbe potuto usare) e dal simile Galen. I 97 K. (οὕτως ἀταλαιπώρως ἔχουσι περὶ τὴν τῆς ἀληθείας ζήτησιν).

I passi in questione sembrano indirizzare verso un’interpretazione del termine nell’accezione di ‘con negligenza, trascuratezza’. Non è da escludere, tuttavia, che il pubblico potesse forse percepire anche il senso secondario di ‘facile, libero dalla fatica’, in riferimento ad un’arte drammatica che non prevedeva ancora le innovazioni tecniche della fase successiva e richiedeva, pertanto, un minor sforzo.

- **αὐτοῖς**: Kock esplicitava «antiquissimae comoediae poetis, qui in inveniendō et tractandō argumentō nulla arte utebantur». Si potrebbe tuttavia intendere anche più in generale “gli antichi”.

- **ἡ ποίησις**: Conti Bizzarro (1994, 159) propone di leggere Ποίησις, ipotizzando una personificazione della poesia, sulla scorta del titolo di una commedia aristofanea e di un probabile omonimo dramma di Antifane (per cui cf. *PCG*).

Il termine indica, nel nostro caso, la poesia (cf. LSJ⁹, 1429a, *s.v.*), intesa secondo l’accezione aristotelica come “attività imitativa” (cf. Arist. *Poet.* I), e ben si addice, in tale accezione, a un contesto di considerazioni letterarie, come sono in genere gli “anapesti” delle parabasi.

Nelle poche ricorrenze aristofanee presenta sempre, del resto, analogo significato: *Th.* 36ss. ἀλλ’ ἐκποδὸν πτήξωμεν, ὡς ἐξέρχεται / θεράπων τις αὐτοῦ πῦρ ἔχων καὶ μυρρίνας, / προθυσόμενος, ἔοικε, τῆς ποήσεως, parole pronunciate da Euripide in riferimento all’arte tragica di Agatone; le altre attestazioni sono tutte relative al confronto tra Eschilo ed Euripide nelle *Rane*. Si tratta di *Ran.* 868s. in cui Eschilo sostiene che l’arte di Euripide sia morta con lui ὅτι ἡ πόησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι, / τούτῳ δὲ συντέθνηκεν, ὥσθ’ ἔξει λέγειν, *Ran.* 907s. καὶ μὴν ἐμαυτὸν μὲν γε, τὴν πόησιν οἶός εἰμι, / ἐν τοῖσιν ὑστάτοις φράσω, in cui Euripide si identifica con la propria arte, *Ran.* 1365s. ἐπὶ τὸν σταθμὸν γὰρ αὐτὸν ἀγαγεῖν βούλομαι, / ὅπερ ἐξελέγξει τὴν πόησιν ᾧ μόνον, nella nota scena in cui Eschilo chiede di pesare sulla bilancia l’arte propria e quella del rivale (in tutti i casi la tradizione oscilla tra la forma ποίησις e la forma attica πόησις. In merito alle due forme, cf. Willi 2003, 236s.).

In commedia un uso simile si riscontra in Pher. fr. 155,8-12 K.-A., in riferimento all’arte ditirambica di Cinesia (Κινησίας δέ μ’ ὁ κατάρατος Ἀττικὸς, / ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς, / ἀπολώλεχ’ οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως / τῶν

διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν, / ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιά). La prima attestazione del termine con tale valenza si riscontra, tuttavia, in prosa: Hdt. II 23 e 82. E per quanto concerne testi di prosa, anche in Plat. *Ion.* 531d e Isocr. IV 159 il sostantivo in questione si presenta nella valenza di 'arte poetica'.

- **διέκειτο**: gli Etimologici riportano, come segnalato in apparato, la forma al tempo presente *διέκεται*. Editori e studiosi accettano, tuttavia, concordemente la lezione tramandata dagli altri testimoni: l'imperfetto esprime infatti una consuetudine nel passato e sembra meglio addirsi al contesto.

Il verbo in questione si presenta frequentemente accompagnato da avverbio (prevalentemente in prosa), come anche nel nostro caso, ad indicare uno stato, una condizione (cf. LSJ⁹, 397a, s.v., II), specificamente definita dal significato dell'avverbio.

11 (= fr. 266 K.A., 255 K.)

παρὰ τὸν στροφέα τῆς ἀυλείας σχίνου κεφαλὴν κατορύττειν

Phot. (z) α 3176-3177 Th. = *Suda* α 4443 A. αὐλειος· ἢ ἀπὸ τῆς ὁδοῦ πρώτη θύρα τῆς οἰκίας (hucusque = Harpocr. p. 66,8 Dind. [A 263 Keaney], qui pergīt ὡς δηλοῖ Μένανδρος, fr. 592,2 Koe.) . . . Ἄριστοφάνης (in marg. Phot.) Δαναῖσι· πρὸς τὸν — κατορύττειν (Δαν. — κατορ. om. Phot.)
παρὰ Kock: πρὸς *Suda* σχίνου Meineke 1818, I, 37⁶, Dobree 1874, IV 255s. (= 1831-33, II 252):
ἐχίνου *Suda* (idem mendum Poll. II 43 codd. ABC et Hipp. *Nat. mul.* VII 123,10 Tr. cod. V)
κεφαλὴν Coddaeus: -ῆς *Suda*

Hermipp. fr. 48,9 K.-A. παρὰ τὸν στροφέα τῆς κηπαίας τῆς ἀυλείας sc. θύρας Pax 982, cf. Theocr. 15,43 σκορῶδου κεφαλὴν *Vesp.* 679, cf. *Plut.* 718 de scilla Theophr. *Hist. plant.* VII 13,4 λέγεται δὲ καὶ πρὸ τῶν θυρῶν τῆς εἰσόδου φυτευθεῖσαν ἀλεξητήριον εἶναι τῆς ἐπιφερομένης δηλήσεως. Plin. *Nat. hist.* XX 101 *Pythagoras scillam in limine quoque ianuae suspensam contra malorum medicamentorum introitum pollere tradit.* Diosc. *Mat. med.* II 171,4 (I p. 239,11 Wellm.)
cf. Cratin. fr. 250 K.-A.

SCHEMA METRICO

— — — — — X

TRADUZIONE

seppellire una testa di cipolla presso il perno della porta del vestibolo

Rispetto alle indicazioni in apparato relative ai testimoni del frammento, la citazione si riscontra, in realtà, solo nella *Suda* (α 4443 A.), alla voce αὐλειος, e non in Fozio (α 3176 e 3177 Th.), da cui, tuttavia, verosimilmente deriva: a margine del codice z del lessico di Fozio si trova, infatti, l'indicazione Ἄριστοφάνης, che testimonia l'utilizzo del termine in questione da parte del commediografo. Theodoridis suggeriva quindi: «unde apparet gl. genuinam decurtatam esse» e integrava il testo foziano, specificando «omissa supplevi e Suid.». Il termine rimanda, come spiegano i testimoni, alla porta di accesso del cortile nelle case greche, indicata sia col solo aggettivo sia con l'aggettivo accompagnato dal sostantivo θύρα. Harpocr. 66,8 Dind. (A 263 Keaney) aggiunge un'ulteriore informazione: anche Menandro (fr. 592,2 Koe. αὐλειος θύρα) si servì dell'aggettivo αὐλειος nella medesima accezione in una commedia il cui titolo non è a noi noto.

Del resto, l'espressione αὐλειος θύρα, che indica la porta che consentiva l'ingresso dalla strada al cortile⁷³, è comune e ricorre, e con una certa frequenza, già a partire da Omero (cf., ad esempio, Hom. λ 239; Sol. 4,23; Lys. I 17 etc.). Si riscontra anche in un'iscrizione del III sec. a.C. (IG I 1(2),247 A146), proveniente da Delo.

⁷³ Cf. Pesando 1989, 121.

La struttura sintattica del frammento presenta qualche elemento di difficoltà, dal momento che manca il verbo reggente, presumibilmente non riportato nella citazione a motivo dell'interesse specifico dei testimoni o perché il frammento si inserisce in un testo in prosa (cf. Tosi 1988, 120s.).

Per quanto concerne l'inquadratura della battuta, Meineke (come prontamente segnalato da Kassel e Austin), il quale si soffermava sulla *constitutio textus* propendendo per la correzione del trådito ἐχίνου con il piú adeguato σχίνου, sospendeva il giudizio sulla possibile interpretazione del contenuto: «De sententia loci [...] hic tamen propter loci angustias tacendum mihi esse video». Kock cercava, invece, di ipotizzare perlomeno l'interlocutore: a suo avviso, avrebbe potuto trattarsi di Danao, intento a seppellire all'entrata della dimora la scilla apotropaica⁷⁴, al fine di tenere i mali lontano dalla sua casa.

L'uso di seppellire una scilla con finalità scaramantiche sembra confermato da Theoph. *HP* VII 13,4 (λέγεται δὲ καὶ πρὸ τῶν θυρῶν τῆς εἰσόδου φυτευθεῖσαν ἀλεξητήριον εἶναι τῆς ἐπιφερομένης δηλήσεως, segnalato da Kassel e Austin), in cui si ricorda la tradizione secondo la quale piantare una cipolla presso la porta d'entrata di casa servirebbe a tenere lontano i mali.

È testimoniata, del resto, già dall'antichità, la valenza apotropaica della scilla e, in generale, il ricorso, per scongiurare mali e pericoli, ad oggetti scaramantici, che venivano però preferibilmente appesi davanti alle porte delle case (cf. Apoll. III 50, Diosc. *mat med.* II 171,4 [I 239,11 Wellm.]) ἔστι δὲ καὶ ἀλεξιφάρμακον ὅλη πρὸ τῶν θυρῶν κρεμαμένη e Plin. *NH* XX 101, gli ultimi due passi sono segnalati da Kassel-Austin).

Il metro anapestico circostrive la possibile collocazione del frammento ad alcune specifiche sezioni della commedia: parabasi, agone o esodo⁷⁵. In genere negli anapesti della parabasi, tuttavia, ci troviamo di fronte a considerazioni piú generali, ad esempio di tipo letterario, mentre il contesto del nostro frammento sembra piuttosto connesso ad una specifica vicenda e si potrebbe pertanto ipotizzare una diversa collocazione.

- **παρὰ τὸν στροφέα**: la forma παρὰ è dovuta a una correzione del testo trådito (πρὸς) ad opera di Kock (ma già Blaydes, pur stampando il verso dei codici, avanzava qualche perplessità sulla forma trådita) sulla scorta del similare Hermipp. 48,9 K.-A. (in apparato), in cui si parla invece del cardine della porta posteriore del giardino di una casa (vd. *infra*) e che sembra confermare la bontà della correzione.

⁷⁴ Si tratta della cosiddetta cipolla marina, una pianta tipica del bacino del Mediterraneo, che cresce nei pressi delle coste, caratterizzata da un grosso bulbo che ricorda una cipolla (Cf., inoltre, Steier in *RE* III.A1 [1927] 522-526).

⁷⁵ Cf. Parker 1997, 58s.

Lo **στροφεύς** doveva consistere, stando alle testimonianze antiche (cf., ad esempio, Poll. I 76,3ss. οὐδὸς ὀδὸς καὶ τῶν περὶ τὰς θύρας μερῶν θαιρὸς μὲν ὁ στροφεύς ὀνομαζόμενος, σταθμοὶ δὲ τὰ ἐκατέρωθεν ξύλα κατὰ πλευρὰν τῶν θυρῶν, Sext. Emp. *Math* 10,54s. ἐπὶ δὲ τῆς κλειομένης ἢ ἀνοι γομένης θύρας ὁ μὲν κατὰ τοῦ ὀλμίσκου βεβηκῶς στροφεύς τῷ αὐτῷ ἐνστρέφεται τόπῳ, Hesych. γ 55 L. γίγγλυμος· ὁ στρεφόμενος γόμφος ἐπὶ τῶν θυρῶν. καὶ ἐπὶ τοῦ θώρακος οἱ στροφεῖς. καὶ φιλήματος εἶδος etc.), nella cavità in cui si inseriva il perno sul quale girava la porta o nel perno stesso (cf. LSJ⁹, 1656a, s.v.). La battuta sembra dunque voler indicare che nessun male (nella fattispecie si può immaginare si tratti di persone indesiderate: forse proprio quei cugini che le Danaidi rifuggono?) dovrà poter avere accesso alla casa dalla porta d'entrata ed il cardine è l'elemento chiave su cui, in particolar modo, l'oggetto scaramantico deve agire.

- **τῆς αὐλείας**: in base alle indicazioni dei testimoni, dal confronto con altri passi e dalle spiegazioni lessicografiche emerge che l'aggettivo in questione non indicava solo ciò che riguardava il cortile di un'abitazione, ma anche, sottinteso o meno il sostantivo *θύρα*, la porta dello stesso che dava sulla strada (cf. LSJ⁹, 276b, s.v.). Una classificazione delle porte delle case greche si trova in Poll. I 76 (μέρη δ' οἰκίας· αὐλειος θύρα, κηπαία θύρα, ἀμφίθυρος, ἦν Ὅμηρος ὀρσοθύρην καλεῖ, οἱ δὲ πολλοὶ πλαγίαν θύραν), che evidenzia una struttura complessa con più porte, caratteristica, con tutta probabilità, soprattutto delle dimore delle classi sociali elevate.

Se mai la battuta si riferisse ad una porta reale visibile nello spazio scenico, questa potrebbe essere, quindi, quella della reggia, in virtù della presenza di un cortile e di più porte, elementi che indicherebbero che non si tratta di una abitazione comune, quanto piuttosto di un palazzo nobiliare (occupato, nell'eventualità, da Danao e dalle sue figlie). Il presente verso potrebbe, dunque, supportare l'ipotesi che la scena rappresentasse il palazzo reale (cf. commento al fr. 256 K.-A., in cui si parlava dell'altare di Zeus Erceo, tipico delle case greche) e la porta in questione contribuisce alla definizione dello spazio scenico, rispetto al quale non abbiamo indicazioni da parte delle fonti. Tuttavia la brevità del frammento impone cautela.

- **σχίνου**: si tratta della scilla marittima (nome scientifico *drimia maritima*), nota anche come cipolla marina, una pianta mediterranea così chiamata per la caratteristica forma del bulbo, che assomiglia a una cipolla, e per la sua diffusione nei pressi delle coste.

Note sin dall'antichità le virtù medicinali della pianta (conseguentemente è assai frequente la sua menzione nei testi medici). Come ricorda Apollod. III,50, essa veniva cotta, poiché cruda era velenosa, e veniva utilizzata per mettere in moto la minzione, contro gli edemi, per problemi di stomaco, per l'ittero, le coliche, la tosse cronica, l'asma etc. Veniva usata con fichi secchi e miele per favorire la digestione. Se ne traeva anche, mescolata con l'aceto, un impiastro contro i morsi di vipera. Apollodoro ricorda,

tuttavia, anche la credenza secondo la quale la scilla era efficace per tenere lontano i mali se appesa davanti alla porta anteriore.

Si riferiscono alla scilla per la sue qualità curative e come oggetto apotropaico anche i testi comici, spesso associandola ad altre piante note per le medesime qualità (cf., ad esempio, Amips. fr. 24 K.-A. οὐ σχῖνος οὐδ' ἀσφάραγος, οὐ δάφνης κλάδοι; Epich. fr. 160 Kaibel θρίδακας, ἐλάταν, σχῖνον ... ῥαφανίδας, κάκτους; Cratin. fr. 250,2 K.-A. ἄγε δὴ πρὸς ἔω πρῶτον ἀπάντων ἴστω καὶ λάμβανε χερσὶν / σχῖνον μεγάλην; Anaxandr. fr. 51,1 K.-A. ἀσφάραγον σχῖνόν τε τεμὼν καὶ ὀρίγανον), e scoliografia e lessicografia (*schol. Plut.* 720a Chantry^a, Hesych. σ 3027 Han., in apparato).

La confusione con ἐχῖνος che si riscontra nella tradizione del verso è, vista la somiglianza fra i due sostantivi, necessariamente frequente, come dimostra una serie di passi (citati in apparato) in cui è possibile riscontrare l'errore di trascrizione.

- **κεφαλήν**: si tratta di una correzione (la cui paternità è attribuita dagli editori fino a Kock e da Theodoridis, nel lessico di Fozio, a Küster, mentre Kassel e Austin la attribuiscono al Coddæus, come segnalato in apparato) rispetto alla forma al genitivo tramandata dalla *Suda*. L'accostamento si trova, a formare una sola parola, in Cratin. fr. 73 K.-A. (ὁ σχινοκέφαλος Ζεὺς ὁδὶ προσέρχεται / <ὁ> Περικλέης, τῷδεῖον ἐπὶ τοῦ κρανίου / ἔχων, ἐπειδὴ τοῦστρακον παροίχεται), in un composto celeberrimo riferito a Pericle, la cui testa viene beffardamente e comicamente dileggiata per la sua particolare forma.

- **κατορύττειν**: il verbo si presenta nella forma attica col doppio ττ, come frequentemente accade nella lingua aristofanea (cf. López Eire 1986, 248). Il valore del preverbo è qui evidentemente quello di 'sotto', per cui cf. *GG* II 475s. Nel nostro caso, dunque, l'oggetto apotropaico non viene messo in bella vista, ma viene seppellito. Come testimoniano le fonti, del resto (vd. introduzione al frammento), erano previste entrambe le opzioni: si credeva che l'oggetto potesse svolgere la propria funzione sia appeso che sotterrato.

12 (= fr. 267 K.A., 257 K.)

καὶ τὸν κυλλάστιν φθέγγου καὶ τὸν Πετόσιριν

Ath. III 114c Αἰγύπτιοι δὲ τὸν ὑποξίζοντ' ἄρτον κυλλάστιν καλοῦσιν. μνημονεύει δ' αὐτοῦ Ἀριστοφάνης ἐν Δαναΐσι· καὶ — Πετόσιριν. μνημονεύουσιν αὐτοῦ καὶ Ἐκαταῖος (1 F 322 Jac., 323^b) καὶ Ἡρόδοτος (II 77,4) καὶ ὁ Φανόδημος ἐν ζ' Ἀθίδος (325 F 7 Jac.). ὁ δὲ Θουατειρηνὸς Νίκανδρος (343 F 10 Jac.) τὸν ἐκ τῆς κριθῆς ἄρτον γινόμενον ὑπὸ τῶν Αἰγυπτίων κυλλάστιν φησι καλεῖσθαι

Πετόσειριν Kaibel ms. (coll. Procl. in Plat. *Resp.*, II 59,3 et 345,3 Kr.)

Hdt. II 77,4 de Aegyptiis ἀρτοφαγέουσι δὲ ἐκ τῶν ὀλυρέων ποιεῦντες ἄρτους, τοὺς ἐκεῖνοι κυλλήστις ὀνομάζουσι. cf. Hesych. κ 4510 L., Poll. VI 73

'Aristophanes astrologum omnino significare noluit, barbaro nomine ad risum tantum audientibus excitandum usus' E. Riess, Nechepsonis et Petosiridis fragmenta magica, diss. Bonn 1890, 15. ne temporum quidem rationi convenit Bergkii coniectura κατὰ τὸν Πετόσιριν (V 1,63 Mein.), siquidem non ante saec. II a. Cr. fictum esse videtur datus' Aristophanis aetate tam frequens apud Aegyptios nominis forma erat quam apud Graecos Ἀπολλόδορος sim., vd. Ranke 1935, 123 e 1952, 243

'Danaus pater . . . fortasse . . . filias monet, ut Aegyptias sese simulent et sermoni Aegyptia quaedam vocabula inserant' Bergk 'videtur oraculum esse quo iubetur aliquis studere ut Aegyptius videatur' Kaibel de hexametris in veteris comoediae fabulis vd. Wilamowitz Gr. Versk. 349¹ tetrametri anapaestici partem esse putat Kock

SCHEMA METRICO

----- 00-X

TRADUZIONE

questo chiamalo "cillasti" e questo "Petosiride"

Il frammento è tramandato da Ateneo nel contesto di una dissertazione sui nomi con i quali in diverse parti del mondo antico veniva chiamato il pane e sulle diverse modalità in cui veniva preparato. L'attenzione dell'autore dei *Deipnosofisti* verso il passo in questione è richiamata dal particolare tipo di pane che viene in esso citato: il cillasti. Si tratta di un alimento molto celebre e diffuso presso gli Egizi, come ricordano, in particolare, Ecateo (1 F 322 Jac. 323^b) ed Erodoto (II 77,4), per il peculiare sapore asprigno, determinato dagli ingredienti: forse farina d'orzo e/o spelta⁷⁶.

Per quanto concerne invece il nome proprio Petosiride, si tratta di un nome molto diffuso nel mondo egizio, col significato di 'dono di Iside' (vd. *infra*).

La sua presenza in *Suda* π 1399 A. (Πετόσιρις· Αἰγύπτιος, φιλόσοφος, καθὰ Ἑλληνας καὶ Αἰγύπτιοι τὰς περὶ θεῶν διετάξατο ἐπιλογὰς ἐκ τῶν ἱερῶν βιβλίων,

⁷⁶ Non è, in realtà, del tutto chiaro a cosa corrisponda la *olyra*, cereale alla base del cillasti (Cf. Battaglia 1989, 90).

Ἄστρολογούμενα, καὶ Περὶ τῶν παρ' Αἰγυπτίοις μυστηρίων), ad indicare un sacerdote-astrologo egiziano, portò alcuni studiosi a ipotizzare nel nostro frammento un riferimento diretto a tale personaggio (cf., ad esempio, Bergk ap. Mein., Bothe, Blaydes, Kock, che rimandano inoltre a Iuv. *Sat.* VI. 579s. aegra licet iaceat, capiendo nulla videtur / aptior hora cibo, nisi quam dederit Petosiris e Plin. *H.N.* VII 49). Secondo Riess (in apparato) nel verso delle *Danaidi* non si farebbe invece menzione di un personaggio preciso, quanto piuttosto verrebbe utilizzato un nome tipico di una lingua straniera (del resto, la spiegazione della *Suda* potrebbe aver rinviato ad un passo più tardo). Trattandosi, in effetti, di un nome tanto comune, i dati a nostra disposizione non ci consentono di intendere un riferimento proprio al celebre indovino egiziano nel frammento in questione. Tanto più per la presenza del vocabolo “cillasti”: l’uso di due termini provenienti da tale lingua sembra piuttosto indicare un tentativo di usare parole della lingua egiziana più che un riferimento a qualcosa di specifico.

Risulta, del resto, problematico inquadrare la battuta in un contesto in assenza di indicazioni da parte del testimone: la presenza dell’imperativo φθέγγου indurrebbe ad ipotizzare che ci si trovi di fronte all’invito di un qualche personaggio non meglio identificato ad un altro a usare nomi di chiara provenienza egizia⁷⁷.

Considerati, inoltre, i valori del verbo φθέγγομαι, il quale indica sia ‘parlare a voce chiara e scandita’ che ‘emettere suoni’ più o meno articolati (vd. *infra*), e non solo di origine umana, due potrebbero essere le possibili interpretazioni del passo: 1) un personaggio chiederebbe ad un altro, o ad altri, di pronunciare le parole “cillasti” e “Petosiride” in maniera scandita, forse perché se ne evidenzia la provenienza egiziana: il riferimento potrebbe essere in questo caso o alle figlie di Danao o, più verosimilmente, ai figli di Egitto (Bergk [in apparato] prospettava, ad esempio, che si potesse trattare di una battuta rivolta da Danao alle figlie perché si fingessero egiziane); 2) la *persona loquens* inviterebbe il proprio interlocutore a provare a utilizzare i suddetti termini tentando di imitare la lingua egizia⁷⁸, tuttavia con esiti, si può immaginare, alquanto ridicoli.

Beta (2004, 39, n. 27) ritiene che la battuta potesse essere pronunciata in un contesto paratragico, in virtù dello stile del verso.

A livello fonetico si riscontra, inoltre, un’insistenza sulle lettere ι e ν, che rinvierebbe ad una parlata straniera.

Rimane controversa l’analisi metrica del frammento che, in virtù del numero di sillabe, peraltro tutte lunghe, può essere interpretato sia come un esametro dattilico, qualora si tratti di un verso intero, sia come parte di un tetrametro anapestico catalettico,

⁷⁷ Come supposto da Bergk e Kaibel (segnalazione in apparato), che però andavano oltre attribuendo le parole del frammento in questione rispettivamente a Danao e a un oracolo. Nel testo non si riscontrano tuttavia elementi che possano confermare o l’una o l’altra ipotesi.

⁷⁸ Su tale linea Edmonds *a.l.*, n. d, che vede nel verbo φθέγγομαι un riferimento a qualcosa di simile a versi animali o a suoni umani inarticolati.

secondo l'ipotesi di Kock. In entrambi i casi, tuttavia, anche il metro parrebbe confermare la funzione parodica della battuta. L'esametro dattilico ha in Aristofane uno specifico utilizzo: si trova, infatti, in contesti di parodia epica o nella riproposizione degli oracoli⁷⁹.

Uno degli aspetti più interessanti del frammento in questione è il richiamo diretto all'Egitto, cui la vicenda delle Danaidi è strettamente connessa: si tratta, come è noto, del luogo di partenza dei protagonisti. La regione al di là del mare era immaginata dai Greci come esotica e lontana dal loro modo di essere e di pensare. Evidentemente la commedia doveva sfruttare le potenzialità comiche di questo immaginario⁸⁰. Ed è probabile che il pubblico cogliesse il riferimento alla lingua egizia, della quale si evocava il suono con finalità comiche⁸¹.

- **κυλλᾶστιν**: si trova anche nella forma κυλλῆστις e si tratta della trascrizione greca del termine egiziano *krst*. Sono i lessicografi a indicare che consisteva in un pane tipico di farina d'orzo (alimento molto comune in Egitto) e/o spelta, più duro di quello a cui i Greci erano abituati (cf. Poll. VI 73 Αἰγύπτιοι δὲ τοὺς εἰς ὄξυ ἀνηγμένους ἄρτους κυλληστῆϊς ὠνόμαζον, ὡς ὀρίνδην τινὰ ἄρτον Αἰθίοπεσ τὸν ἐξ ὀρινδίου γινόμενον, ὃ ἐστὶ σπέρμα ἐπιχώριον, ὅμοιον σησάμφ, Hesych. κ 4510 L. κυλλᾶστις ἄρτος τις ἐν Αἰγύπτῳ ὑποξίζων ἐξ ὀλύρας, Phot. κ 1192 Th. κυλλήστεις τοὺς ὄξεῖς ἄρτους Αἰγύπτιοι).

Ne fanno menzione anche Hecat. *FGrHist* I F 322, Hdt. II 77,4 (che riferisce che si trattava di un pane di spelta, parte integrante dell'alimentazione, dall'autore definita particolarmente salutare, degli Egiziani), Phanod. *FGrHist* I F 325 F 7, Nic. *FGrHist* 343 F 10, come ricordato dal testimone nel medesimo contesto. La particolare preparazione e gli ingredienti di tale alimento dovettero, dunque, richiamare l'attenzione degli storici greci che si trovarono a stretto contatto col mondo egizio e ne illustrarono le usanze.

- **φθέγγου**: il verbo φθέγγομαι, normalmente reso con il generico 'dire' (Dindorf traduceva 'loquere', Edmonds 'say', Henderson 'talk of'), indica l'emissione di qualunque tipo di suono, da quello articolato a quello disarticolato o inarticolato (cf. LSJ⁹, 1927b, s.v.). Può, tuttavia, assumere anche la valenza di 'parlare a voce alta e chiara'.

⁷⁹ Per l'uso dell'esametro dattilico in commedia, cf Wilamowitz (estremi in apparato), che pure avanzava qualche dubbio sul frammento in questione. Per l'uso del dattilo in generale e nello specifico in Aristofane, cf. Parker 1997, 48-55.

⁸⁰ Per il rapporto della commedia con l'Egitto, cf. Berti 2002, trattazione che analizza i riferimenti al mondo egiziano nei drammi greci (riportando anche il presente frammento, cf. p. 100), con particolare riferimento alla commedia, pur non mancando richiami alla tragedia.

⁸¹ Cf., da ultimo, sulle voci straniere in commedia e sulla loro funzioni, Funaioli in Andrisano 2006, 99-106, con particolare riferimento alle pp. 100s.

Come ricorda Beta (2004, 39), il verbo in questione è in genere usato in Aristofane o in riferimento a versi pseudo-animali (cf., ad esempio, *Ach.* 776s., detto dei grugniti delle figlie del Megarese) o alla voce delle nuvole (*Nub.* 315). Il commediografo lo utilizza anche per indicare le parole di un personaggio tragico (come in *Nub.* 1261 e *Ran.* 98 e 920) e lo studioso suppone che quest'ultimo uso possa valere anche nel nostro caso: «Anche il fr. 267 [...] sembra essere legato a un contesto tragico e paratragico».

Il verbo sembrerebbe, in realtà, manifestare una volontà mimetica con finalità comica, come sembra confermare anche l'allitterazione di alcuni suoni per cui si rimanda *supra*. Del resto la parlata degli Egiziani doveva presentare una certa sonorità all'orecchio dei Greci. Sul rapporto della commedia aristofanea con dialetti e parlate straniere, cf. Colvin 1999, 302-6, secondo il quale Aristofane però non «wish to laugh at the linguistic Other» quanto piuttosto «the search for dramatic realism». Considerando, tuttavia, le finalità del genere e le scene in cui personaggi stranieri con la loro parlata sono protagonisti (cf., in particolare, *Acarnesi* e *Lisistrata*, che presentano scene articolate con personaggi stranieri come protagonisti), pare improbabile che si possano escludere finalità comiche nell'utilizzo di lingue diverse da quella greca (cf. Lamagna 2000).

- **Πετόσειριν**: si tratta di un nome molto comune in ambito egiziano (cf. Ranke 1935, 123 e 1952, 243) dal significato di 'dono di Osiride', simile all'altrettanto diffuso Apollodoro, tipico nome greco.

Per motivi metrici Kaibel, sulla scorta del confronto con Proclo (in Plat. *Resp.* II 59,3 οἱ δὲ περὶ Πετόσειριν Αἰγύπτιοι καὶ Ζωροάστρης διατείνονται e *Resp.* 345,3 Πετόσειρίς ἐστὶν ἀξιόχρεως ἀνὴρ, παντοίαις τάξεσιν θεῶν τε καὶ ἀγγέλων συναλισθεὶς), preferiva la forma Πετόσειριν. La forma trādita non presenta, tuttavia, particolari difficoltà e viene, in genere, comunemente accolta.

13 (= fr. 268 K.A., 258 K.)

τῶν χειρῶν ἔργα μνοῦς ἐστίν

Poll. X 38 εἴποις δ' ἂν οἶμαι καὶ χνοῦν καὶ μνοῦν ἐπὶ τῶν μαλακῶν, Ἀριστοφάνους εἰπόντος ἐν μὲν Βαβυλωνίοις (fr. 78) ἔχεις ἄχυρα καὶ χνοῦν· ἐν δὲ Δαναΐσι· τῶν — ἐστίν

Bergkii coniecturam τῶν χοίρων μνοῦς ἔρι' ἐστίν, 'porcorum lanugo est (vel ἔσται) loco lanae' Hermann risit in cens. (1842, 510), Kock recepit, nos cum Kaibelio non intellegere fatemur ἐν δὲ Δαν. τῶν χηνῶν πτερὰ μνοῦς ἐστίν, 'in Danaisin μνοῦς anserum plumam significat' Bentley 1842, I, 275 Wordsw.

SCHEMA METRICO

TRADUZIONE

velluto è il lavoro delle mani

È stato in genere ritenuto che il frammento in questione, tramandato da Polluce (X 38) nell'abito di termini relativi a cuscini e coperte, presentasse una probabile corruzione a motivo della difficoltà di comprenderne il senso. Il testo così come giunto a noi ha destato, quindi, e continua a destare, non poche perplessità negli studiosi: alcuni, nel tempo, hanno tentato conseguentemente di intervenire con diverse proposte di correzione, altri, tra cui gli stessi Kassel e Austin, hanno mantenuto invece il testo tràdito, ammettendo però l'impossibilità di individuare un significato convincente.

Queste, dunque, le principali proposte di intervento:

- Bentley (1842, 275) correggeva τῶν χηνῶν πτερὰ μνοῦς ἐστίν, interpretando: «*In Danaisin μνοῦς anserum plumam significat*». Lo studioso riteneva che il testo tràdito fosse in realtà dovuto a una confusione tra le parole di Polluce e quelle di Aristofane. Gli si contrapponeva Dindorf (1869), il quale considerava preferibilmente «*verba corrupta*»;
- Bergk, seguito da Bekker e Kock, leggeva τῶν χοίρων al posto di τῶν χειρῶν ed ἔρι' al posto di ἔργα, nel senso di «*porcorum lanugo est loco lanae*»⁸²;
- Bothe ipotizzava ἔργ' οὐ al posto del semplice ἔργα e considerava «*lanuginem pro pluma dictam [...] metaphoricè*» sulla scorta di Hor. IV 10,2 (*insperata tuae cum veniet pluma superbiae*) e del raffronto con la voce

⁸² Gli si contrapponeva Hermann (estremi in apparato), sostenendo che la correzione darebbe vita ad un testo di senso altrettanto incerto e che sarebbe plausibile solo tenendo conto di un significato metaforico di χοῖρος, tuttavia improbabile.

tedesca “flaum” che si comporta allo stesso modo presupponendo entrambi i significati, quello primario e quello figurato. Conseguentemente ipotizzava tale senso della battuta: una delle Danaidi, parlando col padre, avrebbe sottolineato i propri timori, dal momento che, se il piano di uccisione dei mariti da parte sua e delle sorelle non avesse funzionato, il rischio, da scongiurare in ogni modo, sarebbe stato quello di essere prese e vendute tutte come schiave e in quel caso: «opera manum facturae, quae non lanuginem esse ait, sed dura»;

- Edmonds integrava con ἄϊσι τὰ all’inizio del verso per questioni metriche: secondo lo studioso mancherebbero infatti due brevi, una lunga e altre due brevi. Traduceva quindi “the works of whose fair hands are fluff”.

Ad un’attenta analisi non pare, tuttavia, necessario intervenire sul testo, del quale si può cogliere, in base ad una serie di considerazioni sul termine *μνοῦς*, un possibile senso se si legge la battuta in senso metaforico. Non siamo in grado di stabilire se si tratti di un verso integro o mutilo (non ci aiuta in questo la scansione metrica, trattandosi di una serie di lunghe)⁸³, ma la pericope potrebbe, comunque, rivelare una valenza erotica in un contesto parodico, come mi suggerisce a voce Angela M. Andrisano.

Emerge, in primo luogo, un forte contrasto in virtù dell’accostamento di un’espressione (*τῶν χειρῶν ἔργα*), strettamente connessa, in genere, alla forza virile (vd. *infra*), e il velluto (*μνοῦς*), che rimanda a qualcosa di liscio e morbido. Considerato che il concetto di “liscio, morbido, delicato” è strettamente connesso alla figura femminile⁸⁴ e che la donna ideale prevedeva alcune caratteristiche peculiari, attraverso le quali esercitava la propria seduzione, quali, per l’appunto, l’essere ἀπαλή e μαλακή, ‘liscia e morbida’⁸⁵, è ipotizzabile che anche nel nostro frammento ci si trovi di fronte ad un’espressione che sposta, parodicamente, il piano della comunicazione dal tema della guerra a quello dell’eros.

- **τῶν χειρῶν ἔργα**: si tratta di un’espressione comune, che sta ad indicare le azioni, in genere di forza, delle mani. Il termine *χείρ* significa, infatti, in senso primario ‘mano’, ma presenta anche quello metaforico di ‘forza, potenza’.

Ricorre sovente in situazioni di violenza e guerra (anche al singolare), come, ad esempio, per quanto concerne la tragedia, in Aesch. *Ag.* 1405s. νεκρὸς δὲ τῆσδε

⁸³ Kock, unico tra gli editori ad occuparsi di questo aspetto, interpretava il frammento come «versus paroemiacus vel exitus tetrametri».

⁸⁴ O rimanda, in taluni casi, a personaggi maschili caratterizzati da un’evidente effeminatezza (cf. Henderson 1991², 144, 220).

⁸⁵ Cf. sulle prerogative seduttive della donna, in particolare riferimento alla commedia, Cameranesi 1987, 37-47.

δεξιᾶς χειρὸς ἔργον δικαίας τέκτονος, Eur. *HF*. 1139 ({Αμ.} μιᾶς ἅπαντα χεῖρὸς ἔργα σῆς τάδε, in cui Anfitrione accusa Eracle di aver compiuto la strage di moglie e figli con le sue stesse mani), o in diversi contesti bellici in Plutarco: *Cor.* VIII 6 (ἀναμειγμένος ὁμοῦ φίλοις καὶ πολεμίοις ἄπιστον ἀγῶνα λέγεται καὶ χεῖρὸς ἔργοις καὶ ποδῶν τάχεσι καὶ τολμημασι ψυχῆς ἀγωνιζόμενος ἐν τῇ πόλει), *Mar.* XI 13 (**χειρῶν ἔργα** παρὰ τὰς μάχας ὀξύτητι καὶ βία πυρὸς ἐοικότες ἐπήεσαν), *Luc.* XVI 2 (ὅσα χεῖρὸς ἔργα καὶ τόλμης ἐν πολέμῳ διαπρεπῆς ἅπαντα), *Mul.* 261 (λαμπρὸς οὐ τόλμη μόνον οὐδὲ χεῖρὸς ἔργοις).

Il nesso indica, dunque, l'azione compiuta dalle mani. Non è da escludere che nel nostro passo Aristofane abbia mutuato tale espressione da contesti elevati per modificarne poi la valenza inserendo παρὰ προσδοκίαν il raffronto con μνοῦς, un termine che indica qualcosa che sta pressoché agli antipodi.

- **μνοῦς**: il termine, non frequentemente attestato in testi letterari, attirò, invece, diffusamente l'attenzione dei lessicografi, che lo interpretarono come 'lanugine, peluria soffice', in riferimento agli animali. Così spiegava Orione (α 19 S.): ἀμνός, στερητικὸν τοῦ α ἔγκειται. ὁ ἐκ τοῦ μνοῦ μεταβεβηκώς. μνοῦς δὲ λέγεται ἢ μαλακὴ θριξ ἢ ἐκ γενετῆς παντὸς ζώου; gli facevano eco gli Etimologici: *Et. Gen.* α 663 ἀμνός· τὰ πρόβατα, μάλιστα τὰ μικρά· παρὰ τὸ μένος ἄμενος καὶ κατὰ συγκοπὴν ἀμνός, οἶονεὶ ὁ ἀδύνατος, καὶ παρώνυμον ὑποκοριστικὸν ἀμνίς. Ἡ παρὰ τὸ μνοῦς, ὅπερ σημαίνει τὴν ἐκ γενετῆς μαλθακὴν αὐτοῦ τρίχα, ἐξ οὗ μνούδην, γίνεται ἀμνός, οἶονεὶ ὁ ἐστερημένος τῶν νηπίων τριχῶν; e i similari *Et. Gud.* α 116 ἀμνός· ὁ ἀπαλὸς καὶ τρυφερός· παρὰ τὸ μὴ ἔχειν μένος. ἢ παρὰ τὸ μνοῦς μετὰ τοῦ στερητικοῦ α καὶ ἀποβολῆ τοῦ υ ἀμνός· μ ν ο ὕ ς δέ ἐστιν ἢ ἀπαλωτάτη θριξ τῶν ἀρτιγενῶν ζώων (Additamenta in *Et. Gud.* α 116 ἀμνός· στερητικὸν τὸ α ἔγκειται· ὁ ἐκ τοῦ μνοῦ μεταβεβηκώς. μνοῦς δὲ λέγεται ἢ μαλακὴ θριξ ἢ ἐκ γενετῆς παντὸς ζώου); *EM* 84 ἀμνός· ὁ ἀπαλὸς καὶ τρυφερός. Ἄμνις καὶ ἀμνός, τὰ πρόβατα τὰ μικρά. Παρὰ τὸ μένος, μετὰ τοῦ στερητικοῦ α, ἄμενος καὶ συγκοπῆ ἀμνός, οἶονεὶ ὁ ἀδύνατος. Καὶ παρωνόμασται ὑποκοριστικῶς ἀμνίς. ἢ παρὰ τὸ μνοῦς (ὅπερ σημαίνει τὴν ἐκ γενετῆς μαλθακὴν αὐτοῦ τρίχα, ἐξ οὗ μνούδην) γίνεται ἀμνός, οἶονεὶ ὁ ἐστερημένος τῶν νηπίων τριχῶν; quindi [Zon.] α 143 T. ἀμνός. τὸν ἐνιαύσιον ἄρνα. τρεῖς γὰρ ἡλικίαι· ἀμνός, ἄρνος καὶ ἄρνειός. ἀμνός, παρὰ τὸ μένος ἄμενος, ἢ παρὰ τὸ μνοῦς, ὃ σημαίνει τὴν ἐκ γενετῆς αὐτοῦ μαλθακὴν τρίχα, ἐξ οὗ μνούδην, γίνεται ἀμνός, οἶονεὶ ὁ ἐστερημένος τῶν νηπίων τριχῶν. Esichio (μ 1522 L. μνοῦς· ἔριον ἀπαλώτατον, καὶ ἢ πρώτη τῶν ἀμνῶν καὶ πάλων ἐξάνθησις. καὶ τὸ λεπτότατον πτερόν, κυρίως δὲ τῶν χηνῶν) sembra seguire invece una diversa tradizione.

Il termine viene, quindi, interpretato dalla lessicografia come 'lanugine', in riferimento alla peluria che caratterizza gli animali, in particolare gli agnelli, nati da poco. Implica, conseguentemente, il concetto di delicatezza e tenerezza che ben si addice alla figura dell'animale appena nato e alla morbidezza del suo pelo.

Per quanto concerne, invece, testi letterari, oltre al passo aristofaneo, il vocabolo ricorre in Ephipp. 13 K.-A. †βράχος, βρυγμός†, μονῶς, πυραμίδες, inserito in un elenco di stuzzichini e quindi con una valenza diversa, per quanto concerne la prosa, in Hippocr. XIX 61,7 καὶ ἦν τούτων οὕτως ἐχόντων μὴ ἰδρώση, μηδέ οἱ ἡ κύστις διηθῆ, μηδὲ ἡ κοιλίη χαλᾶ, διαίρεται ὁ σπλῆν ὑπὸ τοῦ ποτοῦ, καὶ μᾶλλον ἦν ὕδωρ ἢ τὸ ποτὸν, καὶ μιν ἦν τις ἐπαφήσαιτο, μαλθακὸς ὡς μονῶς ἐστίν, ἔστι δ' ὅτε ἀντιτυπεύμενος, e in AP V 121, passo in genere non segnalato, Μικκὴ καὶ μελανεῦσα Φιλαίνιον, ἀλλὰ σελίνων / οὐλοτέρη καὶ μονῶ χρωῶτα τερεινότερη / καὶ κεστοῦ φωνεῦσα μαγώτερα καὶ παρέχουσα / πάντα καὶ αἰτῆσαι πολλάκι φειδομένη (citato in *Suda* μ 26 A. e in *Suda* μ 1175 A.), in cui il termine in questione indica la pelle morbida di una fanciulla. In quest'ultimo passo il termine in questione è, quindi, connesso alla sfera sessuale: si tratta, infatti, di un epigramma amoroso, in cui vengono sottolineate le qualità della bella Filenio, piccola, mora, οὐλοτέρη del prezzemolo, ma dalla pelle morbida come il velluto e dalla voce affascinante, la quale, soprattutto, dona se stessa senza chiedere nulla in cambio; la fanciulla merita, dunque, l'amore del poeta finché egli non ne trovi una migliore. A dispetto della distanza cronologica da Aristofane, esso potrebbe, comunque, risultare utile per far luce sul possibile senso del passo in questione.

Anche nel nostro caso si potrebbe intravedere uno scarto tra l'azione rude e propria della figura maschile e la delicatezza che riguarda, invece, la donna e si potrebbe intendere che l'azione virile diventa delicata quando passa al campo amoroso e, più specificamente, sessuale.

14 (= fr. 269 K.A., 256 K.)

Ath. XV 645e ἐγκρίδες πεμμάτιον ἐψόμενον ἐν ἐλαίῳ καὶ μετὰ τοῦτο μελιτούμενον (cf. Hesych. ε 261 L.) . . . Ἀριστοφάνης δ' ἐν Δαναΐσιν καὶ πωλητὴν (ποιητὴν A, corr. Schweigh.) φησιν αὐτῶν εἶναι ἐν τούτοις· μήτ' ἄρμα εἶναι ἐγκριδοπώλην. Poll. VII 199 ἐν δ' Ἀριστοφάνους Δαναΐσι (δαναοῖσι codd.) συρμαιοπῶλαι (fr. 276) καὶ ἐγκριδοπῶλαι

μήθ' ἄρμονιῶν ἐγκριδοπώλην Porson in Kidd 1815, 247, μὴ τᾶρ' εἶναι μ' ἐγκρ. Bergk anapaestos fuisse negat Kaibel ms., his enim numeris alterum vocabulum συρμαιοπ. adaptari non potuisse; 'talìa fere fuerunt: οὐ γὰρ οὖν / συρμαιοπώλης εἶ σύ; :: μὴ γὰρ, ἀλλ' ἐμὲ / λέγ' ἐγκριδοπώλην. hoc enim nomen decentius illi videbatur esse'

ἐγκρίδα(ς) Stesich. *PMG* 179, Epich. fr. 52 Kaib., Pher. fr. 99 K.-A. ἐγκριδοπώλαις Nicoph. fr. 10,5 K.-A. cum multis aliis -πώλαις vd. Eve-Helga Rüedi, *Vom 'Ελλανοδίκας zum ἄλλαντοπώλης*, diss. Turic. 1969, 161s.

Sia Ateneo che Polluce (quest'ultimo in una lista di composti a secondo elemento -πώλης) ricordano l'uso del termine ἐγκριδοπώλης nelle *Danaiidi* di Aristofane in riferimento al venditore di ἐγκρίδες, dolci che, secondo le indicazioni di Ateneo, venivano cotti nell'olio e poi cosparsi di miele.

Ateneo, a differenza di Polluce che ricorda solo il singolo termine⁸⁶, riporta anche parte del verso della commedia, seppur con una tradizione incerta e di difficile interpretazione. I manoscritti presentano, infatti, il testo μήτ' ἄρμα εἶναι ἐγκριδοπώλην, che però risulta foneticamente scorretto (di qui la forma *vulgata* μήθ' ἄρμα εἶναι ἐγκριδοπώλην che comunque presenta un'ulteriore difficoltà: una serie di iati in sequenza) oltre che di difficile comprensione.

I tentativi di intervento di Porson (ad Poll.) μήθ' ἄρμονιῶν ἐγκριδοπώλην, Jacobs (1809, 342), seguito da Dindorf, μήτ' ἄρμα μ' εἶναι ἐγκρ. e Bergk μὴ τᾶρ' εἶναι μ' ἐγκρ. (congettura accolta da Kock e che, dal punto di vista metrico, determina la formazione di un dimetro anapestico) e, in secondo luogo, quelli di Bothe μὴ γάρ' μ' οἶει / ἐγκρ. e Blaydes («suspiciabam μὴ τᾶρ' εἶην ἐγκριδοπώλης ο, in alternativa, μήτ' ἄρ' ἔτ' εἶν' ἐγκριδοπώλην») non risultano soddisfacenti e il passo rimane problematico.

- **ἐγκριδοπώλης**: si tratta di uno dei numerosissimi composti in -πώλης (cf. Buck-Petersen 1984, 5), frequenti nella lingua di Aristofane (cf., ad esempio, *Eq.* 129, *Nub.* 766, *Vesp.* 497, *Av.* 14 etc. Cf., inoltre, il fr. 276, proveniente anch'esso dalle *Danaiidi* e citato da Polluce nello stesso contesto), che dovevano appartenere al *sermo cotidianus* e che indicano i venditori di qualunque genere di cosa.

⁸⁶ Al nominativo plurale a differenza di Ateneo dove ricorre all'accusativo singolare. La presenza di un caso diverso in Polluce potrebbe spiegarsi con la tipologia della citazione: spesso infatti i termini venivano lemmatizzati, cf. Tosi (1988, 94-97).

Tali composti si riferiscono a personaggi maschili e hanno un contraltare femminile nei nomi con suffisso in -πωλις, -πώλιδος, anch'essi riscontrabili in Aristofane, seppur con minor frequenza rispetto ai corrispettivi maschili. Il personaggio a cui si fa riferimento nella nostra battuta doveva essere, dunque, un uomo. I dati a nostra disposizione non ci permettono di comprendere se fosse o meno uno dei personaggi della commedia. Si può, tuttavia, notare che, in genere, in Aristofane i sostantivi in -πώλης non indicano necessariamente personaggi della vicenda, ma rientrano piuttosto in battute dal duplice significato o costituiscono riferimenti generici. Non si tratta, però, di una regola assoluta come dimostrano, per esempio, le figure del Salsicciaio nei *Cavalieri*, definito ἀλλαντοπώλης, e del commerciante di decreti (ψηφισματοπώλης) negli *Uccelli*.

Oltre al nostro passo il termine in questione ricorre solo in un altro contesto comico: Nicoph. fr. 10 K.-A., nel contesto di un ironico elenco, tipico della commedia, di venditori di vari oggetti (μεμβραδοπώλαις, ἀνθρακοπώλαις, / ἰσχαδοπώλαις, διφθεροπώλαις, / ἀλφιτοπώλαις, μυστριοπώλαις, / βιβλιοπώλαις, κοσκινοπώλαις, / ἐγκριδοπώλαις, σπερματοπώλαις).

Maggiormente attestato il primo elemento del composto in questione (ἐγκρίς), su cui si sofferma Ateneo (rispettivamente XIV 645e, III 110b). Egli chiarisce che si trattava di dolci cotti nell'olio e cosparsi di miele e ricorda che il termine si trovava in Stesich. fr. 179 *ap. PMGF* (σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδας), Epich. 46 K.-A. (κριβανίτην, ὄμωρον, σταιτίτην, ἐγκρίδα, ἀλειφατίτην, ἡμιάρτιον) e Pher. fr. 99 K.-A. (ταῦτ' ἔχων ἐν ταῖς ὁδοῖς ἀρπαζέτω τὰς ἐγκρίδας). Anche la lessicografia registra il termine: Hesych. ε 264 L. (=Suda ε 128 A.) recita, infatti, ἐγκρίς· γλύκασμα ἐξ ἐλαίου ὕδαρες.

Doveva trattarsi, quindi, di un tipico dolce, probabilmente soffice, che veniva intinto nell'olio, ma doveva prevedere un procedimento differente da quello della frittura, come farebbe sospettare il fatto che Ateneo differenzia le ἐγκρίδες dalle ταγηνίται (XIV 646e). Queste ultime venivano, infatti, fritte e dovevano essere l'equivalente delle attuali frittelle.

Rispetto alla definizione di ἐγκρίς offerta da Ateneo nel libro III, Wilkins (2000, 308 e in particolare n. 190) sostiene che la distinzione tra ἄρτος e πέμμα non fosse sempre netta e classifica quest'ultimo tra i cibi definiti "di lusso", sottolineando tuttavia: «many comic examples appear to me [...] to be better classified as 'symptotic' than luxurious». Poteva trattarsi, dunque, di un dolce che veniva servito dopo la cena come "stuzzichino".

15 (= fr. 270 K.A., 259 K.)

Ap. Dysc. *De pron.*, GrGr II 1,1,64,10 Schn. ἔνεκα γελοίου ἢ κωμῳδία σχήματά τινα ἔπλασεν, ὅστε οὐ κριτήριον τῆς λέξεως τὸ αὐτότερος (in Epich. fr. 5 Kaib., quod modo attulit 64,1), ἐπεὶ καὶ Δαναώτατος ὑπερτίθεται ('pro superlativo est') παρὰ Ἀριστοφάνει, τῶν κυρίων οὐ συγκρινομένων

simili argumentatione utitur grammaticus 69,18 et 113, 19, cf. Plat. fr. 85 K.-A. et Pher. fr. 119 K.-A. ad Danaides rettulit Dindorf

Plaut. *Poen.* 991 nullus me est hodie Poenus Poenior vd. Hofmann, 1951³, 90

Il testimone Apollonio Discolo (*De pron.*, GrGr II 1,1 64, 10 Schn.), nel sottolineare l'innovatività della commedia che, per suscitare il riso, storpia la λέξις⁸⁷, creando forme scorrette a livello grammaticale, ma possibili nel parlato, quali αὐτότερος (vd. apparato) e Δαναώτατος, attribuisce genericamente ad Aristofane l'uso del superlativo del nome "Danao", senza tuttavia fornire gli estremi della commedia in cui il commediografo l'avrebbe utilizzato. Fu Dindorf (1838) il primo a ricollegare, condivisibilmente, il frammento in questione alle *Danaidi*, seguito da Bergk, che si arrogava, però, la paternità dell'intuizione («Vix in alia qua fabula potuit Aristophanes hoc verbo uti, itaque huc rettuli»).

L'uso del superlativo risulta iperbolico e potrebbe essere dovuto alla volontà di accattivarsi la benevolenza di Danao da parte del personaggio che pronunciava il suo nome al massimo grado. Considerando i tratti salienti della vicenda, potrebbe trattarsi di uno dei figli di Egitto, impegnato a rabbonire il futuro suocero, da sempre ostile alle nozze tra i figli del fratello, gli Egizi, e le proprie figlie, le Danaidi⁸⁸.

Un uso simile del nome al superlativo lasciò traccia anche nella commedia latina: Plaut. *Poen.* 991 riporta, ad esempio, la forma 'Poenior'. Questo tipo di comparativi e superlativi non di aggettivi ma di nomi, e per di più nomi propri, è frequente, dunque, in ambito comico e si riscontra maggiormente in testi latini che greci⁸⁹. Secondo Hofmann (estremi in apparato), tali forme sarebbero caratterizzate da un «stark volkstümlichen Charakter». Il carattere colloquiale spesso assunto da comparativi e superlativi di nomi, con un assicurato effetto comico, è sottolineato anche da Willi (2003, 243), che parla specificamente di "colloquial intensifications" raggiunte attraverso il loro uso. La finalità è sempre quella di suscitare il riso.

A livello metrico ci troviamo di fronte ad una struttura (~~~) che si inserirebbe perfettamente in una sequenza anapestica. Tuttavia, in assenza del contesto, la prudenza è d'obbligo.

⁸⁷ Come ricordano Kassel e Austin, Apollonio Discolo si sofferma in altri passaggi del trattato relativo ai pronomi (cf. 69,18 et 113,19 Schn.) sugli usi particolari rispetto alla λέξις della commedia, genere letterario portato per sua natura a piegare la lingua alle proprie finalità.

⁸⁸ In relazione alla figura di Danao e alle vicende che lo riguardano, cf. introduzione alla commedia.

⁸⁹ Cf. Hofmann (1951³, 90s.).

16 (= fr. 271 K.A., 261 K.)

Schol. (R) *Lys.* 1237 (Κλειταγόρας ἄδειν δέον) ἢ γὰρ Κ λ ε ι τ α γ ὄ ρ α ποιήτρια ἦν Λακωνική, ἣς μέμνηται καὶ ἐν Δαναΐσιν Ἀριστοφάνης. eadem (om. ἢ γὰρ et ἦν) *Suda* κ 1763 A.

poetria ista Laconica (Thessala *Schol. Vesp.* 1246, Lesbia Hesych. κ 2913 L.) nata est ex futili interpretatione scolii cuius partem legimus *Vesp.* 1245 χρήματα καὶ βίαν (βίον Tyrwhitt) Κλειταγόρα τε κάμοι μετὰ Θετταλῶν (*PMG* 912^b), cf. Cratin. fr. 254 K.-A. et vd. Reitzenstein 1893, 29; Robinson 1956, 22

Il nome Cleitagora compare altre tre volte in Aristofane oltre che nelle *Danaiidi*: in *Nub.* 683 in un elenco di nomi femminili che Strepsiade propone buffonescamente a Socrate, mostrando di non intendere la differenza fra il concetto grammaticale di “femminile” e i nomi di donna (Λύσιλλα, Φίλινα, Κλειταγόρα, Δημητρία); in *Vesp.* 1243-1247 (μετὰ τοῦτον Αἰσχίνης ὁ Σέλλου δέξεται, / ἀνήρ σοφὸς καὶ μουσικός, κατ’ ἄσεται / "χρήματα καὶ βίαν / Κλειταγόρα τε κά- / μοὶ μετὰ Θετταλῶν") e in *Lys.* 1236s. (νυνὶ δ’ ἅπαντ’ ἤρεσκεν ὥστ’ εἰ μὲν γέ τις / ἄδοι Τελαμῶνος, Κλειταγόρας ἄδειν δέον), passi molto celebri, in cui indica il titolo di un noto canto conviviale. Ne conosciamo il possibile *incipit* proprio dal passo delle *Vespe* (*PMG* 912).

La scena delle *Vespe* è particolarmente conosciuta e studiata, venendo a costituire un’importante testimonianza dell’*usus* poetico simposiale⁹⁰. In essa il figlio Schifacleone mette alla prova il padre, Filocleone, in merito alla conoscenza dei costumi del simposio. In tale contesto non solo viene utilizzato, in una delle prime attestazioni, il termine σκόλιον ad indicare il canto simposiale, ma vengono anche citati i nomi di alcuni σκόλια che dovevano appartenere al patrimonio poetico tradizionalmente associato al simposio: l’*Armodio*, l’*Admeto* e, appunto, il *Clitagora*⁹¹.

Per quanto concerne, invece, il passo della *Lisistrata*, anch’esso ha attirato l’attenzione degli studiosi non solo per via del riferimento ai canti simposiali, ma anche, e soprattutto, per la difficoltà d’interpretazione del passo, in cui si parla di un errore di scambio tra il *Telamone* e il *Clitagora*: un personaggio, forse il I ambasciatore ateniese⁹², sostiene che, quando gli Ateniesi sono ubriachi, riesce loro tutto meglio: perfino le ambascerie vanno meglio e si è pronti ad accettare tutto e a farsi anche andare bene che si canti il *Telamone* quando bisognerebbe cantare il *Clitagora*. Difficile comprendere il motivo per cui intonare un canto piuttosto di un altro fosse ritenuto sconveniente. Blaydes (*ad Lys.* 1237), sulla scorta dei titoli di altri canti simposiali (i già citati *Armodio*, *Admeto* e lo stesso *Telamone*), sospettava, senza trovare tuttavia grande seguito, che, più che di un canto alla maniera di Clitagora, si trattasse di un canto su Clitagora, ipotesi che consentirebbe di chiarire il senso della battuta. Quello che, sostanzialmente, doveva differenziare i due canti erano tono e contenuti⁹³: sembra, infatti, che il *Telamone* fosse caratterizzato da grande solennità, come mostrano i versi di apertura in cui si inneggia ad Aiace Telamoneo, il più valoroso dei guerrieri greci a Troia dopo Achille (*PMG* 898s. παῖ Τελαμῶνος,

⁹⁰ Si rimanda a Vetta (1983), in particolare pp. 117-130, e alla bibliografia relativa riportata nel testo.

⁹¹ Per una possibile interpretazione del passo si veda Vetta op. cit.

⁹² L’esodo della *Lisistrata* presenta non poche difficoltà sul piano dell’interlocuzione a motivo dell’assenza di didascalie. Sull’identità dei personaggi che in essa intervengono la critica è dunque, in genere, ancora divisa. Cf. in merito, su tutti, le edizioni di Wilamowitz-Moellendorff 1927, *ad l.*; Henderson 1987, *ad l.*; Wilson 2007, *ad l.*; e lo specifico contributo di Marzullo 1975-77, 127-13.

⁹³ Bekker (1829, 427 *ad Lys.* 1237), ad esempio, avanzava l’ipotesi che il *Clitagora* fosse un canto che non presentava temi legati alla guerra.

Αἴαν αἰχμητά, λέγουσί σε / ἐς Τροίαν ἄριστον ἔλθεῖν Δαναῶν μετ' Ἀχιλλέα)⁹⁴; mentre il tono del Clitagora appare meno elevato. Da qui la lettura di Sommerstein (1990, 219 *ad l.*), il quale sostiene che l'errore connesso allo scambio tra *Telamone* e *Clitagora* potesse essere dovuto proprio a queste differenze fra i 2 canti, che si sarebbero dunque adattati, in virtù di ciò, a momenti diversi. Lo studioso ipotizza, inoltre, che Clitagora fosse una cortigiana, come l'origine da Lesbo (tratta da Hesych. χ 2913 Han.-Cun., per cui vd. *infra*) farebbe a suo avviso sospettare⁹⁵, e che per tal motivo si possa supporre che le tematiche trattate nel canto che portava il suo nome dovessero essere ben distanti da quelle elevate del *Telamone*. Pomeroy (2002, 10 e 133s.) sostiene, invece, che Clitagora avesse preferibilmente origini laconiche. Sarebbe, secondo la studiosa, lo stesso passo della *Lisistrata* a suggerirlo, passo che viene peraltro sottoposto ad una differente interpretazione: dal momento che nel contesto si farebbe riferimento a un confronto fra donne ateniesi e spartane (non c'è, in realtà, univocità nell'interpretazione) dalle quali è preferibile che venga cantato il *Clitagora* piuttosto che il *Telamone*, secondo l'affermazione della *persona loquens*. Pomeroy, inoltre, considerando che le donne spartane potevano bere da sole non solamente in occasione delle feste, ritiene che il canto simposiale in questione fosse da attribuirsi preferibilmente a una donna spartana che poteva averlo composto per una festa femminile. Non abbiamo tuttavia altre fonti che ci forniscano informazioni in merito. L'esegesi del passo della *Lisistrata* rimane, pertanto, problematico, anche se la lettura proposta da Sommerstein non pare fuori luogo e ben si adatta al contesto.

È lo scolio ai versi della *Lisistrata* il testimone dell'uso del nome Clitagora nella nostra commedia (ἡ γὰρ Κλειταγόρα ποιήτρια ἦν Λακωνική, ἥς μέμνηται καὶ ἐν Δαναΐσιν Ἀριστοφάνης). Esso aggiunge l'ulteriore informazione che si sarebbe trattato di una poetessa originaria della Laconia. Le attribuisce invece origini tessale lo scolio al passo delle *Vespe* (Κλειταγόρα τε κάμοι μετὰ Θετταλῶν)⁹⁶. L'incongruenza potrebbe spiegarsi col fatto che l'informazione costituisce, con tutta probabilità, un autoschediasmo e l'indicazione dell'origine del personaggio viene quindi presumibilmente desunta dal testo (cf. Maas *RE* XI,1, s.v. *Kleitagoras*). Rimane, peraltro, fortemente dubbia la notizia che potesse trattarsi di una non altrimenti nota poetessa antica. Nessun'altra fonte, del resto, ci fornisce dati in merito, se non Hesych. κ 2913 L., che le attribuisce, invece, origini lesbie Κλειταγόρα ὠδῆς τι εἶδος. καὶ ποιήτρια Λεσβία τὸ γένος.

Il riferimento al celebre canto conviviale ritorna anche in Cratin. fr. 254 K.-A. (Κλειταγόρας ἄδειν, ὅταν Ἀδμήτου μέλος ἀλλῆ) e, più tardi fors'anche in *AG* VII 657, 1-4 (ποιμένες, οἱ ταύτην ὄρεος ῥάχιν οἰοπολεῖτε / αἴγας κευείρους ἐμβοτέοντες οἷς, / Κλειταγόρη, πρὸς Γῆς, ὀλίγην χάριν, ἀλλὰ προσηνῆ / τίνετε χθονίης εἵνεκα Φερσεφόνης), in cui, tuttavia, potrebbe trattarsi, in alternativa, del nome di un pastore.

⁹⁴ Non proprio positivo il giudizio che ne danno Theop. fr. 65 K.-A. (ἐπίνομεν μετὰ ταῦτα . . . κατακαίμενοι μαλακάτατ' ἐπὶ τρικλινίῳ / Τελαμῶνος οἰμῶζοντες ἀλλήλοις μέλη) e Antiph. fr. 85 K.-A. (ἔπειτα μηδὲν τῶν ἀπηρχαιωμένων / τούτων περᾶννης, τὸν Τελαμῶνα, μηδὲ τὸν / Παῖωνα, μηδ' Ἀρμόδιον), che lo considerano un canto ormai superato e non attuale.

⁹⁵ La non positiva fama di Lesbo è ricordata, ad esempio, in *Vesp.* 1346 e *Eccl.* 920.

⁹⁶ Il riferimento pare ad una patina linguistica eolica. Può trattarsi anche dell'eolico di Tessaglia. Il dialetto eolico era, del resto, parlato in Tessaglia, in Beozia e in molte isole del Mare Egeo settentrionale (fra cui Lesbo), nelle colonie dell'Eolide in Asia Minore. Era diviso in due varianti: l'eolico occidentale, tessalo-beotico, più conservativo, e l'eolico orientale, rappresentato dal lesbico e dai dialetti della costa settentrionale dell'Asia Minore. Tracce della presenza degli Eoli e del loro dialetto sono però ampiamente presenti anche nel nord-ovest del Peloponneso.

Quello di cantare il *Clitago* doveva essere, dunque, un motivo comune. È ipotizzabile che anche nelle *Danaidi* il nome indicasse tale canto.

17 (= fr. 272 K.A., 260 K.)

Schol. (EÖBarb) Plut. 210 (βλέποντ' ἀποδείξω σ' ὀξύτερον τοῦ Λυγκέως) τοῦ ἀδελφοῦ Ἴδα. ὡς δὲ αὐτὸς ἐν Δαναΐσι φησίν, υἱὸς (εἰδὸς arb, ὡς Θ) Αἰγύπτου. ἐροῦμεν δὲ ἐκεῖ τὰ περὶ αὐτοῦ, ἐπεὶ δοκεῖ παρ' ἱστορίαν λέγειν. *Suda* λ 775 A. (codd. **AGFVM**) Λυγκέως ὀξυωπέστερον βλέπειν· οὗτος ἐγένετο ἀδελφὸς Ἴδα, ὁ (ὡς?) δὲ Ἀριστοφάνης ἐν Δαναΐσιν υἱὸς ('υἱὸς ex A, schol.' Adler) Αἰγύπτου

'haec quorsum pertineant, aegre perspici potest, nisi ... Aristophanem statuas, comica forte iocandi libertate, utrosque Lynceos, hunc Aegypti, illum Apharei filium confudisse, alterique, quod alterius erat, acumen visus incredibile tribuisse' Hemsterhuius.

de commentario in Danaides (cf. test. 127) vd. Gudeman *RE* II A 1,677,43ss.

Due personaggi del mito portano il nome di Linceo: il primo, figlio di Afareo e protagonista dell'impresa degli Argonauti, noto per la sua vista acutissima (Ap. Rh. I, 153-155); il secondo, figlio di Egitto e marito di Ipermestra, l'unico sopravvissuto all'eccidio voluto da Danao e messo in atto dalle sue figlie dopo il matrimonio coi cugini (vd. introduzione alla commedia).

Hemsterhuis (nell'edizione del *Pluto* del 1744) riteneva che Aristofane in *Plut. 210* (βλέποντ' ἀποδείξω σ' ὀξύτερον τοῦ Λυγκέως, in cui Cremilo promette a Pluto una vista acuta se seguirà le sue indicazioni di beneficiare finalmente chi lo merita, quando tornerà a vedere), l'unico altro passo in cui compare questo nome, avesse confuso i due personaggi di nome Linceo, dal momento che lo sguardo penetrante sarebbe una caratteristica del primo e non del secondo⁹⁷. Nel testo non si evincono, tuttavia, elementi che indichino che si tratti del marito di Ipermestra piuttosto che dell'Argonauta. Rimane il fatto che i testimoni (*schol. Plut. 210* e la *Suda*) manifestano una certa confusione nell'identificarli, sovrapponendo il Linceo figlio di Afareo al più noto fra i cinquanta figli di Egitto e attribuendo al secondo la nota caratteristica del primo di avere una vista assai acuta.

Per quanto concerne le vicende che riguardano il Linceo figlio di Egitto e marito di Ipermestra, esse sono note attraverso le fonti che rimandano al mito delle Danaidi e per cui si rimanda all'introduzione alla commedia.

Il personaggio in questione doveva dunque essere uno dei protagonisti, che, come si diceva ancora nell'introduzione, era presumibilmente incentrata su una fase del mito successiva rispetto a quella trattata da Eschilo nelle *Supplici*.

Secondo Arist. *Poet.* 11 e 13 e Hygin. CCLXXIII, Teodette avrebbe scritto una tragedia dal titolo *Linceo* (il titolo è testimoniato nell'elenco dei titoli tragici), non sappiamo però a quale dei due eroi potesse far riferimento.

⁹⁷ Anche Bekker concordava con tale considerazione sottolineando che anche i grammatici confondono i due eroi che portano il medesimo nome. Bergk ricorda Linceo, figlio di Egitto, nominato da Igino (CLXX), in quanto preservato dalla moglie Ipermestra, nonostante l'ordine del padre di lei di uccidere tutti i figli del fratello.

18 (= fr. 273 K.A., 262 K.)

Phot. (z) α 2784 Th. = *Suda* α 3789 A. = Σ^b α 2986 (= *Lex Bachm.* 140,24) ἄργυριον καὶ (δὲ *Suda*) τὸ λεπτὸν νόμισμα καλοῦσιν, ὡς Ἀριστοφάνης Δαναΐσιν (ὡς Ἀρ. Δαν. om. Phot.)
cf. fr. 215, 412

Secondo le indicazioni dei testimoni (in apparato), ἄργυριον nelle *Danaidi* indicava specificamente una piccola moneta d'argento⁹⁸. Non siamo, tuttavia, in grado di determinare il contesto in cui veniva utilizzato, dal momento che si tratta di una glossa e i testimoni non hanno lasciato indicazioni in merito.

Ricorre nell'accezione di 'moneta, denaro'⁹⁹, in commedia con una certa frequenza. Si trova sia nella forma singolare, come nel caso presente o nel fr. 215 K.-A. (οὐδ' ἄργυριὸν ἔστιν κεκερματισμένον), che al plurale, come in Ar. *Av.* 599s. (τοὺς θησαυροὺς τ' αὐτοῖς δείξουσ' οὓς οἱ πρότεροι κατέθεντο / τῶν ἀργυρίων), nel fr. 368 K.-A. o in Eup. fr. 162 K.-A. (φοροῦσιν, ἀρπάζουσιν ἐκ τῆς οἰκίας / τὸ χρυσίον, τὰργύρια πορθεῖται). Il sostantivo è presente al plurale anche in Xen. *Oec.* XIX 16 (ἄρ' οὖν, ἔφη ὁ Ἰσχόμαχος, καὶ περὶ ἀργυρίου ἐρωτῶν ἄν σε, πότερον καλὸν ἢ οὐ, δυναίμην ἄν σε πεῖσαι ὡς ἐπίστασαι διαδοκιμάζειν τὰ καλὰ καὶ τὰ κίβδηλα ἀργύρια;), in un contesto esemplificativo – a riprova dell'uso comune del termine –, che vuole dimostrare come l'esperienza e le capacità portino a distinguere le cose contraffatte da quelle di valore (e questo si realizza nel caso delle monete come in quello della valutazione delle altrui abilità) e, conseguentemente, ad imparare.

⁹⁸ Il termine ἄργυρος, da cui il sostantivo in questione deriva, indica l' 'argento' come metallo e quindi passa metonimicamente al significato di 'moneta' (cf. LSJ⁹, 236b, s.v.), che diviene il senso primario del diminutivo ἄργυριον.

⁹⁹ Cf. LSJ⁹, 236a-b, s.v.

19 (= fr. 274 K.A., 263 K.)

Harpocr. 143,11 Dind. [E 177 Keaney] ἐχῖνος ἔστι μὲν ἄγγος τι εἰς ὃ τὰ γραμματεῖα τὰ πρὸς τὰς δίκας ἐτίθεντο· Δημοσθένης ἐν τῷ πρὸς Τιμόθεον (or. 49,65). μνημονεύει τοῦ ἄγγους τούτου καὶ Ἀριστοτέλης ἐν τῇ Ἀθηναίων πολιτείᾳ (53,2,3) καὶ Ἀριστοφάνης Δαναΐσιν. (Δαν. om. G). fab. nom. om. epit., unde Phot. 46,4 Porson = *Suda* ε 4012 A.

È il testimone, Arpocrazione, a fornire una spiegazione della glossa ἐχῖνος: si tratterebbe della cassetta utilizzata per contenere gli atti dei processi. Quella indicata non costituisce, in realtà, la valenza primaria del termine, dal momento che esso assume generalmente il significato di ‘riccio, porcospino’ e, in ambito anatomico, di ‘terzo stomaco, gozzo’ etc. e, secondariamente, quello di ‘vaso, giara’ e, conseguentemente, di ‘cassetta per gli atti dei processi’, costituita, per l’appunto, da una sorta di giara.

Il testimone specifica che con quest’ultima valenza il sostantivo ricorreva nell’orazione *Contro Timoteo* di Demostene (XLIX 65) e nella *Costituzione degli Ateniesi* di Aristotele (LIII 2,3), oltre che nelle *Danaidi* di Aristofane. Nel passo della nostra commedia il vocabolo costituisce dunque un tecnicismo proprio dell’ambito giuridico.

Aristotele (op. cit.) specifica che si trattava di cassette, in genere metalliche, utilizzate per raccogliere prove, testimonianze e leggi, nel caso in cui la decisione presa riguardo a una controversia non fosse soddisfacente e determinasse quindi il ricorso in appello di una delle due parti contrapposte. Si raccoglievano, dunque, vari elementi di giudizio in due cassette, una per contendente, che venivano poi sigillate e in base a tali elementi, e solo a quelli dal momento che non se ne potevano aggiungere altri una volta che i documenti erano stati posti all’interno, la causa era presentata davanti a un tribunale (di 201 componenti per le cause inferiori alle mille dracme, 301 per cifre superiori) chiamato a riesaminarla¹⁰⁰.

Le parole di Arpocrazione (= Phot. ε 2502 Th., *Suda* ε 4012 A., che omettono, tuttavia, il riferimento ad autore e opera) ἐχῖνος καδίσκος τίς ἐστι χαλκοῦς· εἰς ὃν αἱ τε μαρτυρίαι καὶ αἱ προκλήσεις ἔγγραφοὶ ἐνεβάλλοντο ὑπὸ τῶν δικαζομένων· καὶ κατεσημαίνοντο ἵνα μηδεὶς κακουργήσῃ περὶ τὰ ἐμβαλλόμενα) sembrano, tuttavia, implicare che l’uso non riguardasse solo gli arbitrati e, del resto, l’indicazione ἀνάκρισις (“previous examination”)¹⁰¹, impressa sul coperchio di una di queste cassette¹⁰², porterebbe a pensare che venissero utilizzate anche nel caso di indagini preliminari.

¹⁰⁰ Il giudizio sulle cause civili fino a dieci dracme, spiega Aristotele, spettava ai Quaranta, eletti a sorte 4 per tribù. Quelle superiori a tale cifra erano invece affidate ad arbitri pubblici (δισαιτηταί). Se costoro non erano in grado di risolvere la questione, prendevano una decisione, che poteva essere accettata dai due contendenti o poteva comportare un appello al tribunale secondo le modalità sopra riportate.

¹⁰¹ Cf. LSJ⁹, 109b, s.v. ἀνάκρισις)

¹⁰² Diggle 2004, 260, con relativa bibliografia.

Non pare un caso che l'altra attestazione aristofanea del termine nella medesima accezione si trovi in bocca a Filocleone in *Vesp.* 1436s. ({Φι.} ἄκουε, μὴ φεῦγ'. ἐν Συβάρει γυνή ποτε / κατέαξ' ἐχῖνον. {'Αν.} ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι. {Φι.} οὐχῖνος οὖν ἔχων τιν' ἐπεμαρτύρατο), commedia incentrata sulla mania ateniese per i processi.

Il termine poteva avere la medesima valenza negli *Epitrepontes* di Menandro (fr. 4 Sand.), anche se la mancanza del contesto lascia in realtà spazio ad altre possibili interpretazioni. Il sostantivo ricorre in altri due passi comici, Eup. fr. 453 K.-A., Philem. fr. 46 K.-A., come ricorda il medesimo testimone, Erotiano (ε 79 = schol. V^H Hipp. steril. 230 [= fr. 92 p. 121 Nachm.]), che accosta il tipo di contenitore alla χύτρα: ἐχῖνον καινόν· χύτραν καινήν. ἔστιν ἐχῖνος χύτρας εἶδος μεγαλοστόμου καὶ μεγάλης. μέμνηται τῆς λέξεως καὶ Εὐπολις καὶ Μένανδρος ἐν Ἐπιτρέπουσι καὶ Φιλήμων ἐν Μυρμιδόσι. Tale oggetto doveva, del resto, prevedere un ampio utilizzo in un contesto come quello ateniese in cui, notoriamente, tribunali e processi erano entrati a far parte del vissuto comune¹⁰³.

Il termine è, necessariamente, frequente in Demostene con ben 8 attestazioni e, infine, in Theophr. *Char.* 6 (ἰκανὸς δὲ καὶ δίκας τὰς μὲν φεύγειν, τὰς δὲ διώκειν, τὰς δὲ ἐξόμνησθαι, ταῖς δὲ παρεῖναι ἔχων ἐχῖνον ἐν τῷ προκολπίῳ καὶ ὀρμαθοῦς γραμματιδίων ἐν ταῖς χερσίν), nel capitolo relativo all'ἀπόνοια (la 'pazzia morale'), passo in cui si fa riferimento alla pratica del "pazzo morale", il quale è solito, sia come accusatore che come accusato, trovare tutti gli *escamotages* per evitare i processi a suo carico presentandosi con una cassetta piena di documenti. Difficile comprende se il testo faccia riferimento all'uso dell'ἐχῖνος per un ricorso o più genericamente come contenitore di prove e testimonianze.

La presenza, nelle *Danaidi* di Aristofane, del sostantivo in questione potrebbe rimandare alla vicenda del presunto processo ad Ipermestra (vd. introduzione alla commedia). Non è neppure da escludersi un collegamento con il fr. 1 delle *Danaidi*, cui si rimanda, dove ricorre un altro verbo tecnico del linguaggio giuridico, μαρτύρομαι, e la cui protagonista potrebbe essere Ipermestra che, in fuga dalle ire del padre che vorrebbe portarla a processo per non aver rispettato la sua volontà, si rifugia presso l'altare di Zeus erceo, chiamando come testimoni le pentole del dio.

¹⁰³ Basti ricordare che i giudici provenivano dalle file del popolo e che ogni giorno si celebravano numerosi processi.

20 (= fr. 275 K.A., 264 K.)

Poll. X 126, 127 (codd. **FS**, **BCL**) τῶν δὲ γυναικείων σκευῶν ... προσωπίς καὶ ὡς ἐν Δαναΐσιν (δαναοῖσιν **FS**) Ἀριστοφάνης π ρ ο σ ω π ί δ ι ο ν

Si tratta dell'unica attestazione del diminutivo di πρόσωπον in epoca classica, mentre le altre sono di una fase successiva (cf. LSJ⁹, 1533a, s.v.). Esso è inserito dal testimone in un elenco di oggetti propri dell'universo femminile legati alla cura della persona quali pettini, forbici, rasoi etc.

Il fatto che Polluce accosti il προσωπίδιον alla προσωπίς, una pianta che veniva utilizzata per la pulizia del viso, farebbe presupporre che il sostantivo in questione equivallesse a qualcosa di simile alle attuali maschere per la pulizia del viso. Il termine προσωπίς indica, infatti, la bardana (nome scientifico *Arctium lappa*, cf. LSJ⁹ cit.), una pianta medicinale utilizzata contro l'acne e i furoncoli e per curare l'eczema.

La valenza del radicale πρόσωπον, che in ambito teatrale assume anche il significato tecnico di 'maschera', farebbe supporre un doppio senso anche nel nostro caso: un possibile riferimento a qualche imbellettamento femminile, che rimanda contestualmente alla maschera dell'attore, costituendo una sorta di didascalia implicita sulle caratteristiche della maschera stessa (cf. scena delle Vecchie nelle *Ecclesiazuse*, vv. 877-1111, in cui frequenti sono i riferimenti ai volti delle megere e quindi alla foggia delle loro maschere, vd. vv. 878, 929, 1072, 1101).

C'è, inoltre, da sottolineare che l'uso del diminutivo non doveva essere casuale, dal momento che tali forme hanno in genere in Aristofane una funzione espressiva (per cui cf. López Eire 1986, 242 e 264 e il commento al fr. 502 K.-A. del presente lavoro, in particolare per le valenze del suffisso -ιον), anche se, trattandosi nel nostro caso di una glossa priva di contesto, non siamo in grado di cogliere la sfumatura che poteva assumere.

21 (= fr. 276 K.A., 265 K.)

Poll. VII 199 ἐν δ' Ἀριστοφάνους Δαναΐσι (δαναοῖσι codd.) συρμαιοπῶλαι καὶ ἐγκριδοπῶλαι (fr. 269)

Th. 857 (de Aegyptiis) μελανοσυρμαῖον λεών. *Pax* 1253s. πῶλει βαδίζων αὐτὰ (galeas) τοῖς Αἰγυπτίοις· / ἔστιν γὰρ ἐπιτήδεια συρμαίαν μετρεῖν. *Schol.* 1254 οἱ μὲν ἀξιοῦσι χυλὸν βοτάνης εἶναι τὴν συρμαίαν, ἧ χρωῶνται Αἰγύπτιοι πρὸς διάρροϊαν, τινὲς δὲ τὸν λεγόμενον ζύθον· ὡς δὲ φησι Δίδυμος (p. 258 Schm.), ἀλμαία ἐκ ῥαφανίδων Αἰγυπτιακῆ πρὸς κάθαρσιν ἐπιτήδειος. Cf. *Hdt.* II 77,2; 88; 125,6 συρμαιοπῶλαι multique alii -πῶλαι *Crit.* 88b 70 D.-Kr. (vd. ad fr. 269)

Siamo di fronte a uno dei numerosissimi composti con -πῶλης¹⁰⁴, frequenti in Aristofane¹⁰⁵. Il termine in questione è, tuttavia, raramente attestato: il testimone Polluce ricorda che, oltre ad Aristofane, lo utilizzò, al pari di altri composti similari, Crizia (indicazione in apparato), elegiaco, filosofo e tragico del V sec. a.C.

La nostra glossa indica il venditore di purghe: il termine συρμαία (sirmea), prima parte del composto, indica infatti una pianta i cui effetti purgativi erano noti nell'antichità. Era, nello specifico, utilizzata soprattutto presso gli Egiziani per preparare una miscela utilizzata come purga o emetico (cf., a tal proposito, *Hdt.* II 77,2; 88; 125,6).

La funzione comica del composto è assicurata dall'immagine scatologica evocata dalla purga, che richiama le numerose scene presenti nelle commedie aristofanee sopravvissute i cui protagonisti sono alle prese con impellenti necessità fisiologiche. Inoltre in Aristofane si riscontra un altro composto di συρμαία, di cui però il sostantivo in questione costituisce il secondo elemento, μελανοσυρμαῖον di *Th.* 857 (citato in apparato). Quest'ultimo è significativamente pronunciato dal Parente di Euripide, il quale, catturato dalle donne che l'hanno scovato come intruso alla loro festa, per attirare l'attenzione del tragediografo ed essere salvato, sta imitando il personaggio di Elena: dopo aver inneggiato al Nilo e alla terra d'Egitto con un linguaggio aulico che ricalca quello tragico, il Parente riporta tutto ad un livello più terreno definendo gli stessi Egizi "popolo che prende nere purghe".

Il sostantivo συρμαία nel commediografo rimanda sempre al mondo egizio, come conferma anche *Pax* 1253s., in cui Trigeo invita l'armaiolo rimasto senza lavoro dopo il ritorno di Pace a vendere i suoi elmi agli Egiziani perché vi possano misurare le loro purghe. Dal momento che, com'è noto, la vicenda delle Danaidi è strettamente connessa a questa regione, risulta difficile non immaginare che anche nel nostro caso vi potesse far riferimento.

Sono testi medici e lessicografici a fornire alcune indicazioni in merito alla sirmea: Gal. XIX 143,14 K. spiega così: συρμαία ἢ μετρώως γινομένη τῶν περὶ τὴν

¹⁰⁴ Per cui cf. Buck-Petersen 1984, 5.

¹⁰⁵ I più noti dei quali sono ἄλλαντοπῶλης, cioè venditore di salsicce, riferito al Salsicciaio nei *Cavalieri*, φαρμακοπῶλης, 'farmacista', in *Nub.* 766, πινακοπῶλης, pollivendolo, in *Av.* 14 etc.

γαστέρα κάθαρσις; Erotiano (54,10) equipara la smirnea al rafano: ἀπὸ συρμαΐσμοῦ· συρμαΐα λέγεται ἢ ἐπιμήκης ῥαφάνη, ἣν τινες μεθ' ἄλμης ἐσθίοντες καθαίρονται; Hesych. σ 2782 Han. ricorda che con il termine sirmea a Sparta si indicava una mistura di sego e miele, che aveva funzioni purgative, attribuita come premio per la vittoria di una gara che portava il medesimo nome: συρμαΐα· ἀγὼν τις ἐν Λακεδαίμονι, ἔπαθλον ἔχων συρμαΐαν. ἔστι δὲ βρωμάτιον διὰ στέατος καὶ μέλιτος. λέγεται δὲ καὶ συρμαΐσμός, καὶ ἔστι πρὸς κάθαρσιν. καὶ πόμα δι' ὕδατος καὶ ἁλῶν.

Se effettivamente la nostra commedia era incentrata sulla parte del mito delle Danaidi relativa al matrimonio coi cugini e prevedeva dunque anche un rimando al banchetto nuziale, la figura del “venditore di purghe” a cui fa riferimento la glossa del testimone potrebbe collegarsi alle nefaste conseguenze del momento conviviale e alla necessità di una purga.

LE FENICIE

1 – TITOLO E ARGOMENTO

Della commedia aristofanea dal titolo *Fenicie* è rimasto pochissimo: solo 7 brevi frammenti (di cui due glosse), stando all'edizione di Kassel-Austin, che attribuiscono alla commedia in questione anche l'attuale fr. 574 K.-A., la cui paternità era invece messa in dubbio dai precedenti editori (vd. commento relativo *infra*).

I pochi dati a disposizione hanno portato la critica a prestare in genere scarsa attenzione a questa partitura, che presenta, in realtà, spunti di un certo interesse.

Il titolo stesso, testimoniato dall'*Index Ambrosiano* o *Index Novati* (14, 461-464), un codice medioevale miscelaneo che presenta una sezione dedicata ad Aristofane¹⁰⁶, e da *P. Oxy.* 2659 del II sec.¹⁰⁷, non può che attirare l'attenzione per via dell'immediato rimando all'omonima tragedia euripidea, fortunatamente sopravvissuta, improntata sulle vicende dei Labdacidi e in particolare sullo scontro fratricida fra i figli di Edipo, Eteocle e Polinice, il cui contatto coi *Sette a Tebe* di Eschilo pare innegabile¹⁰⁸.

Per quanto concerne il possibile rapporto tra le *Fenicie* aristofanee e la tragedia euripidea, non sono giunte a noi informazioni dirette in merito, tuttavia il titolo e alcuni elementi di vicinanza che si possono cogliere nei pur pochissimi versi sopravvissuti sembrano portare nella direzione della commedia mitico-tragica¹⁰⁹, una tipologia di commedia, cioè, che si confrontava col racconto mitico ma attraverso la parodia della riproposizione tragica dello stesso. Non tutti gli studiosi seguono, però, tale linea e la questione rimane, in realtà, fortemente dibattuta: alcuni, infatti, ritengono i rimandi nei versi comici un chiaro punto di contatto tra le due opere¹¹⁰, altri, invece, li considerano elemento troppo labile per poter fondatamente parlare delle *Fenicie* di Aristofane come di una parodia dell'omonima tragedia euripidea¹¹¹.

¹⁰⁶ Essa si apre con la vita del poeta, chiusa dall'indicazione che al commediografo sarebbero da ascrivere quarantaquattro commedie, anche se segue poi un elenco che ne comprende solo trentanove.

¹⁰⁷ Per i quali si rimanda a Kassel-Austin 1984, III, 4s., test. 2a. e 2c.

¹⁰⁸ Per il rapporto *Sette a Tebe-Fenicie*, cf., da ultimo, Medda 2006, 6.

¹⁰⁹ Mutuo l'espressione da Fiorentini (2008, 13).

¹¹⁰ Dindorf (che vedeva in un paio di frammenti parodici la prova del probabile dialogo tra la tragedia euripidea e la commedia in questione e attribuiva alle *Fenicie* di Strattide lo stesso intento parodico); Sande Bakhuizen (1877, 196); Rau (1967, 211); Mastromarco (1994, 71); gli stessi Kassel e Austin; Bakola (2010, 175).

¹¹¹ A partire da Bergk ap. Mein: Aristofane nella commedia in questione avrebbe trattato in realtà lo stesso argomento della tragedia euripidea, senza che, tuttavia, ciò comportasse un'imitazione in chiave parodica dell'omonimo dramma tragico. Sulla stessa linea Sommerstein (2009, 283s. n. 45) che, in relazione ai fr. 573 e 574 K.-A. provenienti da parti liriche delle *Fenicie* aristofanee, sostiene «As *Aiolosikon* itself proves, the fact that these plays [*Cocalo*, *Pelargoi*, *Lennie*, *Fenicie*, *Polido*, n.d.c.] are

Tuttavia un punto a favore dell'interpretazione parodica ci sembra possa essere segnato dal titolo stesso, in particolare se messo in relazione al fr. 570 K.-A. Nel frammento in questione si fa infatti riferimento ad uno scontro in singolar tenzone fra i due figli di Edipo e ciò sembra confermare che l'argomento della commedia ruotasse attorno alle vicende mitiche della famiglia dei Labdacidi. Se si pensa, poi, che il titolo *Fenicie* della tragedia pare fuori luogo rispetto al contenuto ed è dovuto ad un coro costituito da donne straniere¹¹² che nulla hanno a che vedere coi protagonisti della vicenda, non si spiega perché Aristofane avrebbe dovuto utilizzare lo stesso titolo della tragedia euripidea per dare vita ad una commedia incentrata sullo stesso argomento, che non costituisse però una ripresa in chiave parodica della tragedia stessa.

Le *Fenicie* euripidee presentano, inoltre, molti elementi di interesse¹¹³ a partire dai contenuti, che le distanziano dalle versioni più note del mito¹¹⁴ e che avrebbero potuto attirare l'attenzione di Aristofane tanto da rendere la tragedia oggetto di parodia comica: la presenza in scena di Giocasta ancora in vita dopo la scoperta della tragica verità su Edipo, l'eroe cieco ma non in esilio e rinchiuso nel palazzo, lo scontro fratricida tra Eteocle e Polinice, la democrazia tebana specchio opposto di quella ateniese, le strette e confuse relazioni familiari, il legame con la terra, con il territorio in cui si è stati generati, inoltre il recupero della spettacolarizzazione della guerra¹¹⁵.

La tragedia euripidea offre, peraltro, ulteriori spunti di interesse anche a livello di struttura. A partire dal numero di personaggi dialoganti, ben undici, un numero inconsueto. Come ricorda Michelini (2009, 169), poi, il dramma presenta elementi di novità, che gli conferiscono grande originalità: innanzitutto la mescolanza tra le parti liriche e quelle dialogate, che crea un contrasto tra la *performance* corale e quella dei singoli personaggi, quindi i numerosi punti di vista di cui la tragedia è portatrice e, in particolare, la tendenza a «to critique or problematize traditional form and language», senza dimenticare la particolare funzione che vi assume il coro, un coro scarsamente integrato con i personaggi e con il loro sentire (vd. *infra*). Tutti questi aspetti difficilmente sarebbero potuti sfuggire ad Aristofane, sempre particolarmente attento alle novità che gli altri autori di teatro, ed Euripide in particolare, presentavano.

based on fifth-century tragedies does not prove that they were necessarily written within a few years after the tragedies in question».

¹¹² Si tratta di un gruppo di fanciulle fenicie che, di passaggio a Tebe cui sono collegate per via di un antico legame di parentela, si trovano ad assistere ai tragici avvenimenti che hanno come protagonisti i membri della famiglia regnante (per indicazioni più dettagliate in merito si rimanda al paragrafo *Il coro barbaro*).

¹¹³ Per cui cf. Medda 2006, 5-53.

¹¹⁴ Cf., sulla tradizione del mito tebano, Mastrorarde 1994, 17-30, che individua gli elementi di continuità, di apparente innovazione e di innovazione totale presenti nelle *Fenicie* di Euripide rispetto alle versioni più diffuse del racconto mitico. Cf., inoltre Bettini – Guidorizzi 2004, 56-82; Medda 2006, Condello 2009, XVII-XXXII.

¹¹⁵ Cf. in particolare, riguardo a quest'ultimo aspetto, Hall 2010, 282-285.

Per quanto concerne i richiami alle *Fenicie* euripidee chiaramente riconoscibili essi si riscontrano: nel fr. 570 K.-A., in cui vengono ripresi i vv. 1360-1363 della tragedia e con stilemi tipicamente tragici si fa riferimento allo scontro fratricida dei figli di Edipo, accennato sopra; nel fr. 572 K.-A., in un'invocazione alla lampada, che ricorda nella struttura una similare invocazione alla vite della tragedia (*Phoen.* 229ss.); per non parlare del fr. 574 K.-A., che costituisce una citazione diretta del v. 182 della tragedia, ma che ha a lungo generato dubbi negli studiosi rispetto all'appartenenza al nostro dramma, per via dell'assenza, nel testimone, del dato relativo al titolo della commedia da cui il verso sarebbe stato tratto, vd. *infra*).

Delle undici commedie aristofanee sopravvissute nessuna tratta tematiche mitiche o, più precisamente, come si diceva, mitico-tragiche, ma i titoli di quelle perdute sembrano testimoniare un certo interesse del commediografo per l'argomento mitologico, anche se non siamo in grado di stabilire se e quanto filtrato dal genere gemello della tragedia, se si considera che rispetto alle quarantaquattro¹¹⁶ commedie attribuite dalla tradizione¹¹⁷ ad Aristofane una decina circa, e forse più¹¹⁸, pare¹¹⁹ incentrarsi su tale argomento¹²⁰.

Il mito (la cui realizzazione sulla scena comica avrà seguito le linee guida dettate dalla tragedia) poté dunque offrire lo spunto per la parodica ripresa aristofanea, ma anche tematiche e struttura della tragedia dovettero divenire oggetto della *detorsio comica* e determinare una riflessione sulla composizione della stessa.

2 – TRAMA E STRUTTURA

I pochissimi frammenti a nostra disposizione sono trasmessi tutti da una tradizione indiretta sempre di problematica lettura: quattro da Polluce, uno da Ateneo, uno dalla *Suda* e uno, infine, da più testimoni, Fozio, Ateneo, *Suda* etc. Essi non consentono di ipotizzare gli sviluppi della trama, anche se si può immaginare che la struttura corrispondesse nelle linee generali a quella del modello euripideo. Il materiale a nostra disposizione fornisce il margine per alcune considerazioni, che possono contribuire a far luce su ulteriori aspetti della commedia.

¹¹⁶ Quattro sono ritenute in realtà spurie.

¹¹⁷ *Vita di Aristofane, Suda, Indice Ambrosiano*.

¹¹⁸ Cf. a riguardo Carrière 2000, 199s., che classifica, pur chiarendo la difficoltà determinata dalla scarsità del materiale a nostra disposizione e la convenzionalità di una tale distinzione, le commedie aristofanee in una pratica tabella in base alla tematica che avrebbero verosimilmente potuto affrontare.

¹¹⁹ È nota, in realtà, la difficoltà di inquadrare l'argomento di un dramma partendo dal titolo.

¹²⁰ Per l'importante affermazione della paratragedia nel teatro di Aristofane, cf. Dover 1972, 215-217, Mastromarco – Totaro 2006, 155 n. 42., Tammaro 2006, 258s. e per la presenza della parodia mitologica Magnelli 2004.

Partendo dalla struttura metrica, si può notare che due frammenti sono in trimetri giambici (presumibilmente appartenevano quindi a parti dialogate del dramma), due sono glosse per cui non è possibile inserirli in un contesto prosodico determinato, mentre i restanti appartengono rispettivamente ad una sezione anapestica (fr. 572 K.-A.) e a parti liriche della commedia (frr. 573 e 574 K.-A.). La presenza degli anapesti, metro tipico della parabasi, e di metri lirici (tra cui coriambi e gliconei) farebbe preferibilmente pensare a una commedia più vicina a quelle del V secolo che non a quelle del IV¹²¹ (per la questione relativa alla datazione, si veda *infra*), dove le parti liriche si riducono notevolmente e viene meno la parabasi (cf. *Ecclesiazuse* e *Pluto*).

Si può inoltre osservare che: 1) la commedia doveva prevedere la presenza di un servo, come consente di ipotizzare il fr. 571 K.-A.; 2) la vicenda prevedeva lo scontro fratricida tra Eteocle e Polinice (fr. 570 K.-A.), che potrebbe rimandare all'agone, anche se va tenuto in debito conto il metro giambico del frammento (vd. *infra*); 3) l'invocazione a Nemese, divinità venerata in tutta la Grecia, potrebbe far sospettare la presenza di un pubblico allargato e, conseguentemente, una destinazione dionisiaca della commedia¹²².

Alcune riprese, più o meno puntuali (citazioni o rivisitazioni di versi), delle *Fenicie* euripidee (frr. 570, 573, 574 K.-A.), cui si faceva già cenno sopra, presentano necessariamente un linguaggio in genere elevato, adeguato, dunque, alla parodia. Inoltre l'argomento mitologico richiama un linguaggio di tal sorta, che ha, tuttavia, come naturale conseguenza un effetto estraniante nel contesto comico.

3 – DATAZIONE

Delle *Fenicie* aristofanee non sono sopravvissuti didascalie e argomento e non si riscontrano dati interni ai frammenti o esterni (come eventuali annotazioni da parte dei testimoni), che forniscano indicazioni sulla possibile datazione della commedia. Nel tempo gli studiosi hanno così avanzato diverse ipotesi, basandosi sull'eventuale data di messinscena delle *Fenicie* euripidee, a cui quelle aristofanee si rifarebbero, o su prove indiziarie¹²³.

¹²¹ Cf. Gil 1989, 4, che inserisce il metro tra i possibili parametri per valutare la cronologia delle commedie frammentarie.

¹²² Cf. Pavini (2005, 8), che individua nell'invocazione alle divinità (soprattutto in relazione a quelle non olimpiche «la cui menzione poteva costituire un più specifico e significativo coinvolgimento per la cavea») un possibile parametro per ipotizzare la collocazione agonale delle commedie attraverso l'eventuale composizione del pubblico.

¹²³ Si propone qui un quadro riassuntivo, che risulta necessariamente non esaustivo, ma che riporta le principali congetture sulla possibile cronologia. Dindorf (1869) faceva ad esempio risalire la commedia ad un'epoca vicina a quella degli *Uccelli* e precisamente all'Olimpiade 92 (anno 408) o 93 (anno 412). Geissler (1925, 61) le collocava nel 407, in base al rapporto con il modello euripideo e al confronto con le *Fenicie* di Strattide, che lo studioso faceva risalire all'anno 409 a.C. Edmonds pensava invece al marzo

È possibile, tuttavia, far leva su alcuni elementi che consentono di circoscrivere ad un periodo relativamente ristretto l'eventuale datazione del dramma. Si può, innanzitutto, affermare che, presumibilmente, la rappresentazione delle *Fenicie* sia da inserirsi nella seconda fase della carriera di Aristofane, quella che va, secondo le indicazioni di Mastromarco (1989, 61-76), dalla pace di Nicia (421 a.C.) alla sconfitta di Atene nella guerra del Peloponneso (404 a.C.). E si può forse andare anche oltre, partendo da alcune considerazioni sulla datazione delle *Fenicie* di Euripide, che dovevano costituire il modello della nostra commedia. Disponiamo, infatti, di un'importante testimonianza per ciò che concerne le *Fenicie* euripidee. Si tratta di uno scolio alle *Rane* di Aristofane (*schol. Ran.* 53a Chantry), relativo alla citazione di un verso dell'*Andromeda* di Euripide, che recita: τὴν Ἀνδρομέδαν· διὰ τί δὲ μὴ ἄλλο τι τῶν πρὸ ὀλίγου διδαχθέντων καὶ καλῶν, Ὑψιπύλης, Φοινισσῶν, Ἀντιόπης; ἢ δὲ Ἀνδρομέδα ὀγδόῃ ἔτει προεισηλθεν. ἀλλ' οὐ συκοφαντητὰ ἦν τὰ τοιαῦτα. Quindi al 53b: τῶν καλλίστων Εὐριπίδου δρῶμα ἢ Ἀνδρομέδα. Stando alle parole dello scolio, le *Fenicie* di Euripide sarebbero state quindi messe in scena poco dopo l'*Andromeda*, che risale sicuramente al 412 a.C., e prima delle *Rane* del 405.

È sopravvissuta, inoltre, l'*hypothesis* della tragedia, attribuita ad Aristofane di Bisanzio (*Ph. Arg.* g, 4-5 Diggle), il testo è purtroppo molto corrotto e non è quindi risolutivo per individuare una possibile data della messinscena. Se ne ricava, comunque sia, qualche indicazione: la *pièce* venne messa in scena durante l'arcontato di Nausicrate e giunse seconda al concorso. Sussiste, però, un problema di difficile soluzione: il nome in questione non compare nella lista degli arconti del suddetto periodo¹²⁴. Si aggiunga, poi, che nel 408 a.C. Euripide venne chiamato a Pella dal re Archelao, mentre, stando alla *hypothesis* delle *Fenicie* del tragediografo, il dramma venne messo in scena ad Atene. Si può dunque ulteriormente circoscrivere il periodo di messinscena tragica agli anni che vanno dal 412 al 408 a.C.¹²⁵.

Venendo alla commedia aristofanea, se dunque la si considera una parodia dell'omonima tragedia, essa dovrebbe risalire a un periodo di poco successivo al dramma euripideo: la rappresentazione comica dovette avvenire, infatti, indicativamente, poco dopo quella tragica, così che la partitura del tragediografo fosse ancora viva nel ricordo degli spettatori¹²⁶.

seguito alla messinscena della tragedia euripidea, che risalirebbe al 408 a.C. Gil (1996, 187), collegando le *Fenicie* euripidee alla contesa dei Quattrocento dell'anno 411, fa risalire la commedia aristofanea all'anno immediatamente successivo, il 410 a.C. Secondo Slater (2002, 305 n. 16), le *Fenicie* sarebbero necessariamente successive alla tragedia euripidea, che egli data al 409 a.C. e sarebbero contemporanee alle *Rane*, quindi del 405 a.C.. Henderson (2007, 373) propone una diversa datazione della tragedia euripidea, e conseguentemente della parodia di Aristofane: «apparently a send-up of Euripides' play of the same title, which was produced after *Andromeda* (412) and before *Orestes* (408)». Csapo (2007, 88) amplia il periodo considerando che la commedia potrebbe essere stata messa in scena tra la fine del V e l'inizio del IV sec. a.C. Sommerstein (2009, 283 n. 45) sostiene, infine, che non si possa fissare nessun termine *ante quem* prima dell'anno 388 a.C.

¹²⁴ Per i tentativi di superare l'*impasse*, cf. Medda 2006, 78.

¹²⁵ La presenza nello scolio dell'indicazione πρὸ ὀλίγου ha fatto propendere per le datazioni più basse 409 a.C. o 408 a.C., ma il dato risulta molto labile.

¹²⁶ Per un discorso analogo in relazione alle *Fenicie* di Strattide, cf. Fiorentini 2008, 216s.

Conseguentemente, si potrebbe pensare ad una fase circoscrivibile agli anni tra il 411 a.C. e il 408 a.C. Si è escluso il 412 a.C. per il fatto che Aristofane non avrebbe avuto il tempo in pochi mesi di comporre una commedia parodica basata sull'omonima tragedia euripidea¹²⁷. Se poi si considera che nel 411 a.C. Aristofane portò in scena *Tesmoforiazuse* e *Lisistrata*, presumibilmente una alle Lenee e una alle Grandi Dionisie¹²⁸, anche l'anno in questione non può essere tenuto in considerazione. Il periodo risulta dunque ulteriormente circoscritto agli anni 410-408 a.C. Non pare però possibile ridurre ulteriormente, dal momento che qualunque tentativo di indicare una data precisa per la rappresentazione si baserebbe su dati indiziari e ipotesi.

4 – IL CONTESTO PERFORMATIVO

I frammenti superstiti delle *Fenicie* aristofanee non presentano elementi che consentano di arguire il contesto performativo.

Edmonds, considerandola di poco successiva alla *pièce* euripidea, la collocava nel marzo successivo alla rappresentazione della tragedia (per cui si veda il paragrafo precedente). Secondo l'ipotesi dello studioso, la commedia aristofanea sarebbe andata, dunque, in scena alle primaverili Dionisie piuttosto che alle invernali Lenee.

Se il plot proponeva, come si può supporre in virtù del confronto con il modello, uno scontro, forse fratricida, l'ipotesi che le *Fenicie* siano state rappresentate di fronte al pubblico variegato delle Grandi Dionisie, con un eventuale riferimento a qualche episodio che aveva messo i Greci gli uni contro gli altri, non appare totalmente fuori luogo.

Non si può neppure escludere, tuttavia, che Aristofane abbia fatto riferimento a una vicenda che aveva coinvolto i soli Ateniesi e quindi più adeguata al contesto lenaico. Risulterebbe problematico individuare l'episodio specifico, essendo, gli anni in cui Aristofane opera, un periodo ricco di eventi che possono rientrare nelle casistiche suddette. Lo stesso Edmonds ventilava: «the fratricidal strife was perh. that of the Four

¹²⁷ Cf. Mastromarco 1989, 11s. in relazione alla tempistica della composizione di un dramma da parte di Aristofane.

¹²⁸ Parte della critica sospetta che entrambe le commedie fossero, in realtà, state rappresentate nello stesso agone drammatico (cf, in particolare, Russo 1994⁴, 295-299, e Dearden 1976, 8, i quali prospettano una collocazione dionisiaca per entrambe le commedie). Le fonti (lo *schol. Lys.* 1094 afferma che la commedia andò in scena sotto l'arcontato di Callia successore di Cleocrito. Il Callia che succedette a Cleocrito fu arconte nell'anno 411 a.C.), infatti, forniscono l'informazione che sia le *Tesmoforiazuse* che la *Lisistrata* furono messe in scena nello stesso anno, ma non indicano il contesto festivo di riferimento. Molti studiosi hanno ipotizzato che per la complessità e l'articolazione del lavoro le prime siano state presentate da Aristofane alle Grandi Dionisie, la seconda alle Lenee. In realtà, la tematica dell'una e dell'altra commedia, come segnalano Marzullo 2003, 610ss. e 702 e Pavini 2005, farebbe sospettare, preferibilmente, un'ambientazione dionisiaca per la *Lisistrata* e lenaica per le *Tesmoforiazuse*: la prima commedia si occupa, infatti, della pace in Grecia e quindi di un argomento di ampio respiro, che poteva toccare l'interesse anche degli stranieri accorsi ad Atene per le Grandi Dionisie; mentre le *Tesmoforiazuse*, che vedono Euripide tra i protagonisti, ma che soprattutto si incentrano sulle sue opere, mettono in scena un tema certo più noto al pubblico ateniese e meno sentito da parte di uno straniero.

Hundred and the Five Thousand in the summer 411» e aggiungeva che la spedizione di Polinice contro Tebe potesse adombrare la marcia dei Cinquemila dal Pireo. Tale rimando pare, però, in contrapposizione con la collocazione dionisiaca ipotizzata dallo studioso (si veda *supra*), trattandosi di un episodio più specificamente legato alle vicende ateniesi e quindi, tendenzialmente, di minor interesse per gli stranieri presenti alle Dionisie. Sarebbe, in tal caso, risultato più adeguato il contesto più privato delle Lenee.

Tra le commedie aristofanee i frammentari *Babilonesi* del 426 a.C., a quanto si può evincere dal titolo e dai fr. 71 e 90 K.-A., dovevano presentare, come le *Fenicie*, un coro straniero (cf. paragrafo 6. *Il coro barbaro*). Il fatto che i *Babilonesi* andarono sicuramente in scena alle Grandi Dionisie¹²⁹ potrebbe portare ad immaginare una tale collocazione anche per la commedia in questione, non sussistono, tuttavia, i presupposti per affermarlo con certezza e, allo stato attuale delle conoscenze, la questione rimane inevitabilmente aperta.

5 – IL MITO TEBANO E LA TRADIZIONE DELLE *FENICIE*

Il mito tebano, com'è noto, è uno dei più celebri della mitologia greca. Nella confusa cronologia dei miti antichi doveva addirittura precedere l'altrettanto famosa saga troiana. Come sempre avviene per i miti greci, le versioni del racconto sono molteplici e non sono mancati tentativi di ricostruire il nucleo originario, che hanno portato ad ipotesi più o meno suggestive¹³⁰. Si tratta, peraltro, di una vicenda molto complessa, di cui si conoscono alcuni tratti comunemente attestati in più fonti, quali i racconti epici, *Tebaide* ed *Edipodia* su tutte¹³¹), ma che presenta anche notevoli differenze tra le varie versioni¹³². Il quadro risulta inoltre complicato dalla perdita delle testimonianze che avrebbero consentito di mettere a fuoco in maniera più puntuale i diversi aspetti del mito.

In breve, quest'ultimo narra le vicende della dinastia regnante a Tebe, i Labdacidi, colpiti dall'avversione degli dei fin dalle origini, a partire dal capostipite Labdaco (che, secondo una tradizione, veniva straziato dalle Baccanti), passando per suo figlio, Laio, a cui un oracolo aveva predetto la morte per mano del figlio, e per Edipo, l'eroe più noto del mito anche grazie alla riproposizione tragica sofoclea, fino ad arrivare ai figli, frutto di incesto, di quest'ultimo, Eteocle e Polinice, sui quali grava la

¹²⁹ Lo testimoniano anche Ar. *Ach.* 377 e 504 e relativi scoli.

¹³⁰ Cf. Bettini – Guidorizzi 2004, 56-82

¹³¹ Dei due noti poemi epici rimangono, purtroppo, solo pochi frammenti, peraltro non sempre facili da interpretare.

¹³² Per una ricostruzione che mette insieme le diverse fonti del mito, cf. la preziosa sintesi di Mastrorarde 1994, 17-30 e Condello 2009, XXVI-XXXII.

maledizione paterna e che moriranno l'uno per mano dell'altro. Senza contare le popolari vicende che hanno come protagonista la sfortunata Antigone, una delle figlie di Edipo.

A questo patrimonio attinsero, come si accennava, i tragediografi e ad esso si rifà pure Euripide nelle sue *Fenicie*. Se non che il tragediografo, com'è in genere suo costume, inserisce una serie di elementi originali che differenziano la tragedia euripidea dalla più nota versione sofoclea¹³³. A partire dall'inattesa presenza di Giocasta sulla scena sin dalle prime battute¹³⁴: la regina, che in Sofocle si uccideva dopo la rivelazione dell'identità di Edipo, è invece ancora viva e trascina una vita infelice e sulla quale incombono guerra e morte (è vestita di nero e i suoi capelli sono rasati, condizione di chi portava il lutto, benché i suoi famigliari siano ancora tutti al mondo). Altrettanto sorprendente risulta il fatto che, come la stessa Giocasta chiarisce in una lunga *rhexis* nel prologo, Edipo si trovi ancora nella reggia, anche se vive pressoché segregato.

Un mito tanto noto e caratterizzato da una vicenda così dolorosa si prestava perfettamente, di necessità, alla riproposizione scenica in ambito tragico¹³⁵.

Oltre al celebre dramma euripideo sono note con il titolo in questione le purtroppo perdute *Fenicie* di Frinico, tragedia di argomento storico incentrata su una tematica ben distante da quella della tragedia euripidea: la vittoria greca a Salamina¹³⁶.

Alla saga tebana si rifanno anche, per quanto concerne i tre grandi tragici: una tetralogia eschilea, nota col nome di *Edipodia*, composta dai drammi *Laio*, *Edipo*, *I sette contro Tebe* (l'unico sopravvissuto), chiusa dal dramma satiresco *La Sfinge*; a Sofocle viene, invece, attribuita una *Giocasta*, mentre Euripide compose una tragedia dal titolo *Antigone* e una dal titolo *Edipo*, che dovevano vedere i due personaggi più noti del mito come protagonisti. Anche dagli altri tragici meno noti venne trattata la saga dei Labdacidi, rimangono però solo i titoli, che mostrano una particolare attenzione per la figura di Edipo, e pochissimi frammenti¹³⁷.

In ambito comico è nota un'altra commedia oltre a quella aristofanea dal titolo *Fenicie*, anch'essa frammentaria, attribuita a Strattide, la quale doveva trattare il

¹³³ Per ulteriori indicazioni sul mito, cf. Grimal 1990, 357, 358s., 181-185, 262, 523s., s.vv. "Labdaco", "Laio", "Edipo", "Eteocle", "Polinice"; Biondetti 1997, 593s.; Moormann – Uitterhoeve 1997, 309-313 s.v. "Edipo", 603-606 s.v. "Polinice ed Eteocle".

¹³⁴ Già Stesicoro (fr. 222b Davies) aveva seguito tale esito del mito.

¹³⁵ Secondo l'opinione di Aristotele (*Poet.* 13, 4s.) la tragedia da considerarsi artisticamente migliore è quella relativa a un singolo, che passa da una condizione di felicità a quella di infelicità, più che basata su una coppia: tra i modelli di perfezione tragica sono ricordate anche le tragedie incentrate su Edipo. In virtù di tale considerazione, lo stagirita rivaluta Euripide, le cui tragedie risultano "τραγικώταται".

¹³⁶ La loro fama è dovuta anche all'apporto economico offerto alla rappresentazione da Temistocle che ne fu corego, con un chiaro intento propagandistico, volto ad attirare consensi, a riprova dello stretto legame teatro-politica, cf. Canfora 1989², 128s.

¹³⁷ La tradizione attribuisce drammi dal titolo *Edipo* a: Acheo, Filocle, Xenocle, Nicomaco, Carcino, Theodette, Diogene di Sinope, Licofrone e Nicomaco alessandrino; a Meleto II è attribuita invece un'*Edipodia*, mentre a Astidamante II un'*Antigone*.

medesimo argomento della tragedia¹³⁸ e per il raffronto con la quale vd. *infra*. Sappiamo, poi, che Platone comico scrisse un *Laio* (390 a.C.), che pare puntasse sulla presunta pederastia del re, argomento di sicuro effetto comico¹³⁹. Compose un *Edipo*¹⁴⁰ pure Eubulo, mentre la tradizione tramanda due drammi dal titolo *Sette contro Tebe* per Alessi e Amfide¹⁴¹.

6 – IL CORO BARBARO

La commedia doveva prendere il nome, stando al modello euripideo e tenendo conto dell'*usus* aristofaneo in relazione ai titoli, da un coro di donne fenicie. Il gruppo corale doveva essere costituito, dunque, da vergini provenienti dalla Fenicia. Nella tragedia euripidea esse, prescelte come offerta sacra, si stanno recando da Tiro a Delfi, dove saranno preposte al culto di Apollo nel tempio di Delfi. In questo percorso si sono fermate momentaneamente a Tebe (città con la quale hanno una lontana e antica parentela per via di Agenore progenitore dei Fenici e padre di Cadmo, capostipite dei tebani) e qui assistono alla vicenda dello scontro tra i figli di Edipo, Eteocle e Polinice.

Uno degli aspetti più significativi, ma anche più controversi, che caratterizzano l'originalità delle *Fenicie* euripidee è proprio la presenza di questo coro straniero, che funge da spettatore della vicenda senza esserne direttamente coinvolto e senza poter partecipare alle sorti dei protagonisti come avveniva invece, tradizionalmente, in altre tragedie.

Per quanto concerne invece Aristofane, la presenza di un coro straniero ha un solo parallelo nella sua produzione, stando almeno a quello che si può cogliere dalle commedie sopravvissute e da quanto ci è rimasto di quelle perdute: si tratta dei già citati *Babilonesi*, commedia frammentaria che risale alla prima fase della produzione del commediografo e più specificamente ai primissimi anni di attività (426 a.C.), tanto che, a quanto ne sappiamo, il poeta non ne assunse neppure la regia, ma la affidò al più esperto e affermato Callistrato¹⁴². È opinione comune che il coro fosse costituito da schiavi orientali, i quali avrebbero rappresentato le città alleate di Atene. Il tema della commedia doveva quindi essere incentrato sul rapporto, non sempre facile e lineare, della città egemone con le città che facevano parte dell'impero ateniese, ma che le erano

¹³⁸ Cf., riguardo al lavoro di Strattide e in particolare alla commedia dal titolo *Fenicie*, Kassel – Austin, *PCG* V 644ss.; Fiorentini 2008, 216-255.

¹³⁹ Ne sopravvivono solo pochissimi versi (cf. *PCG* VII 459s. e Pirrotta 2009, 154-161).

¹⁴⁰ *PCG* V 231s. e Hunter 1983, 161ss.

¹⁴¹ Di entrambe rimane un solo frammento (cf. *PCG* II 64 e 220 e, in riferimento ad Alessi, Arnott 1996, 221ss.).

¹⁴² Cf. Mastromarco 1989, 45.

sostanzialmente sottomesse¹⁴³. È noto che l'agone in cui i *Babilonesi* andarono in scena fu quello dionisiaco, cosa che comportò pesanti conseguenze per il poeta: Cleone intentò infatti un processo contro Aristofane, reo di aver messo in cattiva luce la democrazia ateniese al cospetto dei rappresentanti degli alleati presenti alle Grandi Dionisie (ne è testimone lo stesso Aristofane nella celebre parabasi degli *Acarnesi*, commedia rappresentata pochi mesi dopo).

Nel nostro caso, la scelta di un coro di donne straniere è certo motivata dall'imitazione del modello¹⁴⁴. Secondo la Hall (2006, 244 n. 70), tuttavia, Aristofane non avrebbe avuto solamente interesse a riprendere, in chiave comica, un tema caro al genere gemello, quanto piuttosto a concentrarsi su un argomento di suo interesse, l'attenzione verso lo straniero, come dimostrerebbe il fatto che spesso egli inserisce nelle proprie commedie personaggi non greci¹⁴⁵. Secondo la studiosa tale interesse sarebbe provato da diversi fattori: l'attenzione per linguaggio ed etnografia dell'Egitto nella parodia dell'*Elena* euripidea (*Th.* 857, 922) e, per l'appunto, *Fenicie* e *Danaidi*, commedie perdute, connesse ad una dimensione altra, legata a realtà diverse da quella greca.

Al di là dell'eventuale attenzione riservata da Aristofane all'elemento straniero, risulta difficile pensare che il commediografo si sia servito di un coro comico solo ed esclusivamente per imitare il modello parodiato. È più probabile, invece, che, come in numerose altre circostanze, egli "sfrutti" l'occasione di un lavoro parodico per portare all'attenzione del pubblico ateniese una qualche situazione attuale, oggetto di critica da parte sua (al fine di stigmatizzare comportamenti riprovevoli e decisioni scriteriate dei politici del suo tempo) o di attenzione da parte della comunità cittadina.

Anche il riferimento a Tebe, scenario della vicenda dei Labdacidi, potrebbe non essere casuale, in un'epoca in cui i rapporti tra Atene e la stessa città di Tebe non erano facili¹⁴⁶. Che Tebe costituisse un termine di confronto per gli Ateniesi pare evidente in virtù dei numerosi drammi che vedono tale città come scenario di riferimento, probabilmente in contrapposizione alla stessa Atene¹⁴⁷.

¹⁴³ È di pochi mesi prima (427 a.C.) la ribellione di Mitilene, città della lega Delio-Attica, che aveva scatenato una dura repressione da parte di Atene.

¹⁴⁴ Era preferibilmente la tragedia a riflettere su una dimensione "altra", quella dello straniero, rispetto alla realtà greca.

¹⁴⁵ Per la questione della presenza dell'elemento straniero nel teatro greco, cf Hall 2006, studio che si occupa però in particolar modo della tragedia e solo di riflesso della commedia.

¹⁴⁶ Cf. a riguardo Colvin 1999, 304s.

¹⁴⁷ Cf. a riguardo le considerazioni di Zeitlin (in Winkler – Zeitlin 1990, 142, 145), che definisce Tebe l'"anti-Atene".

7 – LE FENICIE NELLA PRODUZIONE ARISTOFANEA

È, in generale, problematico provare ad abbozzare un quadro della produzione aristofanea tenendo in considerazione quelle che Carrière (2000, 200) definisce «différentes étapes de l'inspiration d'Aristophane», a motivo della variabilità e limitatezza dei dati a nostra disposizione.

Stando ai titoli, con tutta probabilità, Aristofane compose commedie di argomento mitologico e paratragico¹⁴⁸ in ogni “fase” della propria carriera¹⁴⁹, ma di esse nessuna è sopravvissuta, motivo per il quale risulta problematico definirne i possibili tratti e le eventuali caratteristiche comuni a tali tipologie di plot.

Il contatto col mito non è, del resto, assente neppure nelle commedie superstiti attraverso la presenza di alcuni personaggi mitici e da una serie di divinità: basti pensare a Tereo, a Prometeo o a Eracle negli *Uccelli*; quest'ultimo ritorna anche nelle *Rane*, in cui si incontrano pure Caronte ed Eaco; nel *Pluto*, poi, compare Ermes etc. Si tratta di personaggi che mantengono, in genere, alcuni tratti che la tradizione attribuisce loro (Prometeo è colui che εἶ ἐπενόησας καὶ προμηθικῶς [v. 1510] e pronto ad aiutare gli esseri umani, Eracle è descritto come ghiottone), le quali vengono però ridicolizzate e piegate alle necessità della trama.

Non è da escludere che nelle commedie che trattavano temi legati al mito fossero adombrate situazioni dell'attualità.

8 – LE FENICIE DI ARISTOFANE NELLA PRODUZIONE COMICA

Per quanto concerne invece il rapporto con la produzione comica in generale, diventa inevitabile il raffronto con l'omonima commedia di Strattide, commediografo contemporaneo di Aristofane, ma più giovane di qualche anno.

L'intento parodico dell'opera strattidea pare confermato da un passo aristotelico (*De sens.* V 443b 30), in cui si sostiene che con le parole ὅταν φακῆν ἔψητε, μὴ ἴπιχεῖν μύρον (fr. 47,2 K.-A.) il commediografo intendesse prendere in giro Euripide. L'indicazione del testimone potrebbe riferirsi solo al frammento in questione e non necessariamente all'intera commedia, ciononostante la testimonianza di Aristotele non è da trascurare se si considera che, peraltro, oltre al succitato frammento 47 K.-A., di cui il principale testimone, Ateneo, indica in Giocasta la *persona loquens*, anche il fr. 46 K.-A. costituisce una ripresa euripidea, tuttavia in tal caso del prologo della perduta *Ipsipile*¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Carrière cit. inserisce in questo gruppo: *Cocalo*, *Danaidi*, *Dedalo*, *Dioniso naufrago*, *Drammi o il Centauro*, *Drammi o Niobe*, *Eoloscione I e II*, *Lemnie*, *Fenicie*, *Poliido*.

¹⁴⁹ Cf. Mastromarco 1989, 40-82, Carrière 2000, 200s.

¹⁵⁰ Cf. in merito, la puntuale analisi di Fiorentini 2008, 218-229.

Tuttavia, abbiamo già avuto modo di sottolineare come la presenza di alcuni frammenti riconducibili alla tragedia (570, 574 e forse 573 K.-A. per cui si veda *infra*) farebbe propendere per tale ipotesi (cf. paragrafo 1).

Tornando al confronto con il dramma strattideo, i pochi frammenti a nostra disposizione non consentono di cogliere alcun eventuale punto di contatto tra le due partiture, l'unico elemento comune pare il tema, che, come afferma Gil (1996, 187), doveva facilmente prestarsi alla paratragedia.

FRAMMENTI

1 (= fr. 570 K.A., 558 K.)

ἐς Οἰδίπου δὲ παῖδε, διπτύχῳ κόρῳ,
ἄρης κατέσκηψ', ἕς τε μονομάχου πάλης
ἀγῶνα νῦν ἐστᾶσιν

Ath. IV 154e ὅτι δὲ ἀρχαῖον ἦν τὸ περὶ τοὺς μονομάχους καὶ Ἀριστοφάνης εἴρηκεν ἐν Φοινίσσαις οὕτως· ἐς — ἐστᾶσιν.

1 δὲ παῖδε Heringa ap. Valck ad Eur. *Phoen.* 1370 [= 1361], 461: δεγταιδε A (vd. Cobet ap. Peppink 1936, 29) 2 κατέσκηψ', ἕς τε Porson ad *Phoen.* 1381: κατέσκηψε τε A 3 ἀρχαῖον τρόπον add. Geel Eur. *Phoen.* (1846, 207)

1 ss. Eur. *Phoen.* 1354 διπτύχων παίδων φόνος, 1361, 1363 ἔστησαν ἐλθόντ' ἐς μέσον μεταίχιμον ... ὡς εἰς ἀγῶνα μονομάχου τ' (de var. lect. vd. Mastronarde et Bremer 1982 344) ἀλκὴν δορός, cf. 1219s.; 252 σχῆμα φοινίου μάχας, / ἂν ἄρης (cf. 1402) τάχ' εἴσεται / παισὶν Οἰδίπου φέρων / πημονὰν Ἐρινύων Hipp. 1417s. θεᾶς ... ὄργαι κατασκήψουσιν ἐς τὸ σὸν δέμας *Heracl.* 159s. ἐς πάλην καθίσταται / δορός τὸ πρᾶγμα, 161 ἀγῶνα τόνδ', *Herc.* 812 ξιφηφόρων ἐς ἀγῶνων ἄμιλλαν, *Andr.* 725 μάχης ἀγών, *IT* 961s. ἐς δίκην / ἔστην
Lemniarum prologum confert Whittaker 1935, 182

SCHEMA METRICO

— — — — — X
— — — — — X
— — — — —

TRADUZIONE

sui due figli di Edipo, i due figli gemelli,
Ares si abbatté e in uno scontro in singolar tenzone
ora si ergono

È evidente il sapore paratragico del frammento, tramandato da Ateneo (IV 154e) nell'ambito di un *excursus* sui duelli come pratica che affonda le proprie radici in un passato remoto¹⁵¹. Il *sermo*, infatti, è quello tragico, cosa che spinse Nauck (*TrGF* 1889², 853) a sospettare una differente paternità del frammento in questione, che proverrebbe, secondo l'ipotesi dello studioso, da una tragedia di autore sconosciuto¹⁵².

¹⁵¹ Dopo essersi soffermato sui banchetti dei Celti che prevedevano combattimenti simulati, il testimone apre una parentesi sui confronti gladiatorî, servendosi della citazione aristofanea per confermare l'antichità di tale usanza.

¹⁵² Lo inserisce infatti tra gli *adesposta* tragici (fr. 72 N²).

Valckenaer (1755) individuò quale modello dei versi in questione un passo delle *Fenicie* euripidee (vv. 1360-63): οἱ τοῦ γέροντος Οἰδίου νεανίαι, / ἔστησαν ἐλθόντ' ἐς μέσον μεταίχμιον / ὡς εἰς ἀγῶνα μονομάχου τ' ἀλκὴν δορός (come ricordano Dindorf, Bergk ap. Mein., Kock e Kassel-Austin). Ma si riscontrano anche richiami ad altre parti della medesima tragedia e ad altri testi dello stesso tragediografo (vd. apparato e *infra*). Del resto, Aristofane, com'è noto, poteva interagire in vari modi col modello e piegarlo a proprio piacimento alle esigenze del testo comico¹⁵³ e, notoriamente, la commistione di parti di più drammi o di passi differenti di uno stesso lavoro non è inusuale nella produzione del commediografo.

Come potesse inserirsi il frammento in questione nella vicenda comica è questione aperta: il rimando ad uno scontro farebbe pensare all'agone propriamente detto¹⁵⁴, la parte dello spettacolo in cui si realizzava notoriamente uno confronto fra due contendenti¹⁵⁵ (cf. il simile νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη di *Ran.* 882ss., versi dell'ᾠδή agonale), tuttavia, la presenza del metro giambico non può suffragare tale ipotesi. Tale metro è infatti tipico delle scene dialogate e del prologo e non si trova nell'agone in nessuna delle commedie sopravvissute. Whittaker (1935, 182) attribuiva, quindi, il frammento alla Parodo, individuando nei versi in questione lo stralcio di una Parodo informativa («perhaps a slighter example of such description of the plot»). Tenendo, però, conto del fatto che nelle *Fenicie* euripidee un'intera scena (Eur. *Phoen.* 443-637), che svolge un ruolo-chiave nella vicenda, è incentrata sull'ἀγὼν verbale (il quale anticipa quello fisico) tra Polinice ed Eteocle¹⁵⁶, in cui Giocasta funge da moderatore, si potrebbe ipotizzare che l'immagine, comicamente epica, di uno scontro fra due contendenti (i due fratelli, come indica la presenza del duale παῖδε, διπτύχῳ κόρω) ormai pronti al confronto (ἔστᾱσιν) potesse costituire piuttosto una delle scene dialogate della commedia, che rielaborava, in chiave comica, anche se non siamo in grado di definire con quali modalità, quella del modello.

Stando a tale supposizione, la *persona loquens* potrebbe essere il corifeo o in alternativa Giocasta, come nel modello, chiamata a preparare lo scontro e a fare la parte di giudice tra i due avversari.

¹⁵³ Cf. Robson 2009, 118.

¹⁵⁴ Come ipotizza Slater (2002, 12 e 243 n. 39), pur mantenendo qualche riserva in merito («we cannot be sure»).

¹⁵⁵ In merito a tale peculiare sezione dello spettacolo comico, cf. Gelzer 1960, Mastromarco 1983, con particolare riferimento alle pp. 43s., e relativa bibliografia e Zimmermann 2006 con bibliografia.

¹⁵⁶ Alle ragioni del primo che, esule e ingiustamente privato dei propri diritti, rivendica il proprio ruolo, si contrappongono quelle del secondo, fondate sul concetto del potere come bene inalienabile, da salvaguardare a qualunque costo. Cf. a riguardo Lloyd 1992, 83-93. Cf., inoltre, il commento relativo alla parte in questione in Mastrorade 1994.

v. 1 Οιδίπου: Edipo è ricordato in altri due passi aristofanei: *Ran.* 1182 (ἦν Οιδίπους τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνὴρ) ed *Eccl.* 1042 (τὴν γῆν ἅπασαν Οἰδιπόδων ἐμπλήσετε). Nel primo brano siamo di fronte a una citazione euripidea (si tratta del verso iniziale della perduta *Antigone* attribuita dalla tradizione al tragediografo, per cui cf. *TrGF* V,1 fr. 157 e 158 K.), ancora una volta siamo, dunque, nell'ambito di una parodia. La ripresa dell'*Antigone* per bocca del suo stesso autore, divenuto personaggio comico sulla scena aristofanea, è funzionale alla trama, inserendosi nel confronto fra i due protagonisti, Eschilo ed Euripide, con i due poeti impegnati a "smontare" reciprocamente le affermazioni dell'avversario: Euripide recita un suo prologo per dimostrare la propria abilità partendo da Edipo, una delle più note figure del mito. Nel brano delle *Ecclesiazuse*, invece, Aristofane fa riferimento ad Edipo come emblema di un comportamento riprovevole e da evitare (così si spiega l'uso del plurale) nel contesto della contesa fra una vecchia e una giovane che vogliono assicurarsi i favori del giovanotto protagonista: se la vecchia dovesse avere la meglio in base alle nuove leggi "la terra si riempirà di Edipi" e a fronte di tale prospettiva ella si ritrae inorridita sgombrando il campo (cf., a proposito delle motivazioni del gesto della donna, le considerazioni di Vetta 1989, 260).

- **δὲ παῖδε:** il testo tràdito riporta un improbabile δεγταιδε. La correzione è dovuta a Heringa (*ap.* Valckenaer 1755, 461). Secondo Cobet (in Peppink 1936, 29) si tratta di un facile errore di trascrizione di ΔΕΠΑΙΔΕ (si può notare, infatti, la somiglianza con la grafia ΔΕΓΤΑΙΔΕ o con la *varia lectio* ΔΕΤΤΑΙΔΕ) da parte di uno scriba forse inesperto. La bontà dell'intervento pare confortata da Eur. *Phoen.* 254, 872, 879, 1331, in cui ricorre insistentemente l'espressione Οιδίπου παῖδες.

- **διπτύχω κόρω:** l'aggettivo δίπτυχος, che indica qualcosa di doppio (cf. LSJ⁹, 436b, s.v.), appartiene ad un lessico aulico, come confermano le numerose ricorrenze in epica e tragedia e in particolare in Euripide, nel quale si riscontrano ben 18 attestazioni. Le più vicine al nostro passo sono: Eur. *Phoen* 1354 διπτύχων παίδων (segnalato da Kassel e Austin), *IT* 242 διπτύχων νεανιῶν e 1289 δίπτυχοι νεανίαι. L'accostamento del qualificativo in questione ad un termine che indica giovane/figlio sembra prova di un'evidente ripresa del sintagma euripideo da parte di Aristofane, che, tuttavia, interviene sul modello con una piccola ma significativa variazione: al posto dei tradizionali e più comuni νεανίας e παῖς il commediografo utilizza il più raro κόρος, che conferisce una patina di solennità, intensificando, per contrasto, la comicità del passo.

La presenza di questo duale consente alcune considerazioni anche su Eur. *Phoen.* 1360-1363 (cf. anche Eur. *Phoen.* 1219, ricordato da Kassel e Austin), il probabile modello. Il testo tràdito si presenta infatti così: οἱ τοῦ γέροντος Οιδίπου νεανίαι, / ἔστησαν ἐλθόντ' ἐς μέσον μεταίχμιον / [δισσὼ στρατηγὸν καὶ διπλὸν στρατηλάτην] / ὡς εἰς ἀγῶνα μονομάχου τ' ἀλκὴν δορός. Gli studiosi (Valckenaer 1755, Kirkhoff 1868, Mastronarde 1994, Medda 2006 etc.) tendono ad espungere il v. 1362, avvertito

come ridondante rispetto al 1360 (per un'ampia trattazione della questione cf. Müller-Goldingen 1985, 213ss., n. 22). La presenza del duale nella ripresa aristofanea sembrerebbe però confermare la bontà del testo tramandato (salvato, peraltro, da altri studiosi, cf. ad esempio, Pearson 1909, che tuttavia stampava στρατηγῶ con le *cruces desperationis*; Craik 1988, la quale ricorda i numerosi casi in cui Euripide utilizza la tautologia per dare enfasi e indica nella ripresa aristofanea un supporto al testo del modello). Gli studiosi che propendono per l'espunzione riportano, in genere, il frammento in questione, ma ritengono che non si debba necessariamente vedere un riferimento specifico da parte del commediografo a questi versi delle *Fenicie* euripidee. Molti, tuttavia, sono gli elementi comuni (dai richiami ad Edipo ed Ares, alla presenza dell'aggettivo μονομάχος etc.) che farebbero propendere per una differente ipotesi, indicando invece una stretta relazione tra i due passaggi. Non è pertanto da escludere, pur con le dovute cautele, che il presente frammento costituisca di fatto un elemento a conferma del testo euripideo tradito, rendendo meno necessaria l'espunzione del v. 1362 (così Powell 1911, 15).

v. 2 Ἄρης: è tipico di epica e tragedia il richiamo ad Ares come personificazione del concetto di guerra. Nelle *Fenicie* euripidee, ad esempio, sia al v. 252 che al v. 1402 ricorre la medesima prosopopea. In Aristofane, invece, il riferimento al dio come personificazione della guerra si trova in *Pax* 456s. ({TP.} Ἐρμῆ, Χάρισιν, Ὀραιοσιν, Ἀφροδίτῃ, Πόθῳ. / {EP.} Ἄρει δὲ μή), *Av.* 833ss. ({ΠΙ.} ὄρνις ἀφ' ὕμῶν τοῦ γένους τοῦ Περσικοῦ, / ὅσπερ λέγεται δεινότατος εἶναι πανταχοῦ, / Ἄρεως νεοττός), *Ran.* 1021 ({AI.} δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν. {ΔΙ.} ποῖον; {AI.} τοὺς Ἐπ' ἐπὶ Θήβας), *Pl.* 328 (θάρρει· βλέπειν γὰρ ἄντικρυς δόξεις μ' Ἄρη).

Il rimando a tale divinità connette inoltre le *Fenicie* aristofanee alla città di Tebe e al mito dei Labdacidi, fortemente legati al dio per via dell'uccisione del drago di Ares da parte di Cadmo, fondatore della città, un evento che aveva determinato l'ostilità del dio (cf. a tal proposito la specifica trattazione di Masaracchia 1987, 169-181, con particolare riferimento a p. 175). Già Gorgia aveva definito i *Sette a Tebe*, la tragedia eschilea incentrata sulla vicenda dei figli maschi di Edipo, Eteocle e Polinice, «δρᾶμα Ἄρεως μεστόν» (Plut. *Quaest. conv.* VII 10,2 = Gorg. B 24 D.-K.). Aristofane ne riprende l'assunto in *Ran.* 1019-23, quando Eschilo rivendica il proprio ruolo nella città e verso la comunità dei cittadini: il suo merito è aver infuso uno straordinario vigore guerriero negli abitanti attraverso la messinscena di una tragedia "piena di Ares" come i *Sette*.

Il richiamo ad Ares risulta, dunque, tanto più ridicolo e paradossale nel contesto delle *Fenicie* aristofanee: un elemento paratragico di sicuro effetto comico.

- **κατέσκηψ(ε):** il verbo in questione ricorre, nel costrutto con εἰς, anche in Eur. *Hipp.* 1416ss. γὰρ οὐδὲ γῆς ὑπὸ ζόφον / θεᾶς ἄτιμοι Κύπριδος ἐκ προθυμίας / ὄργαῖ κατασκήψουσιν ἐς τὸ σὸν δέμας, nella valenza di 'abbattersi, piombare su'. Si tratta di un aoristo che indica un'azione istantanea quanto irrimediabilmente distruttiva:

senza scampo. L'ineluttabilità del destino di lotta, e conseguentemente di morte, dei due fratelli rinvia anche a Eur. *Phoen.* 252-55 σῆμα φοινίου μάχας, / ἄν Ἔρης τάχ' εἴσεται / πασὶν Οἰδίου φέρων / πημονὰν ἑρινύων. Si tratta dell'inizio della Parodo, con cui il coro sottolinea la presenza incombente di Ares sulla città di Tebe (cf. *supra*, s.v. Ἔρης).

- **ἔς τε**: l'intervento di Porson rispetto al κατέσκηπέ τε tramandato dal codice A di Ateneo crea due strutture sintattiche analoghe, a segnalare attraverso il τε la coordinazione di due azioni parallele e inscindibili. Il nesso ἴσθημι ἔς, inoltre, è suffragato da alcuni passi tragici, quali ad esempio Eur. *IT.* 961s. ἔς δίκην / ἔστην (per le difficoltà testuali relative al quale si rimanda a Platnauer 1938, 141 e Kyriakou 2006, 313s.), in cui, tuttavia, il riferimento non è all'ambito bellico ma a quello giuridico, e soprattutto *Heracl.* 159s. (citato in apparato da K.-A.), in cui compare il medesimo nesso anche se con la forma composta καθίστημι.

- **μονομάχου**: l'aggettivo costituisce il fulcro della battuta. Indica infatti il combattimento a tu per tu, il duello che mette a confronto Eteocle e Polinice. Sul termine si sofferma lo stesso testimone che ne discute l'etimologia. Secondo Ateneo, infatti, esso non deriverebbe dal sostantivo μάχη, quanto piuttosto dal corrispondente verbo μάχεσθαι, come proverebbero gli esempi di alcuni termini derivati: quelli collegati al sostantivo presenterebbero l'accento ritratto rispetto a quelli connessi al verbo.

Che lo scontro in singolar tenzone costituisca una caratteristica della vicenda dei figli di Edipo, è confermato dalla presenza del termine, seppure con una sola pregnante ricorrenza, anche in Aesch. *Sept.* 798 (che presumibilmente Euripide cita) στέγει δὲ πύργος, καὶ πύλας φερεγγύοις / ἐφραξάμεσθα μονομάχοισι προστάταις. Le *Fenicie* euripidee sottolineano a più riprese l'idea di uno scontro corpo a corpo (cf. Medda 2006, 266 n. 227), come dimostrano le ricorrenze dell'aggettivo in questione e del verbo corrispondente μονομαχεῖν (vd., per esempio, vv. 1220, 1300, 1363), termini che, come sottolinea Mastrorade (1994, 488s., il quale riporta una serie di passi poetici e di prosa di riferimento), non sono, peraltro, comuni nel greco classico. In Euripide l'aggettivo ricorre ancora in *Heracl.* 819.

- **πάλης**: il “genitivo di definizione” specifica il tipo di ἀγών a cui ci si appresta ad assistere (così Poultney 1936, 83). Il termine afferisce alla sfera sportiva e indica la lotta, disciplina annoverata tra gli sport pesanti, dal momento che erano in genere gli atleti più poderosi ad avere la meglio (cf. Kyle 2007, 124). Secondo le indicazioni di Plut. (*Quaest. conv.* II 4,638b) sarebbe, anzi, stato il primo sport pesante ad essere praticato (cf. a riguardo Campagner 2001, 252 s.v. πάλη A, e per una più ampia e generale trattazione *RE*, s.v. *pale*; Daremberg – Saglio 1969, 3/2, 1340-1347, s.v. *lucta*).

In tragedia il sostantivo ricorre in genere con valenza metaforica e concerne l'ambito bellico (cf. anche Taillardat 1965², 366 § 640), come ben testimonia, ad esempio, Aesch. *Ch.* 866ss. τοιάνδε πάλην μόνος ὦν ἔφραδρος / δισσοῖς μέλλει θεῖος Ὀρέστης / ἄψειν. È noto, del resto, il legame fra l'attività ginnica e quella militare, essendo la prima considerata una forma di preparazione in vista della seconda (cf. a riguardo Borthwick 1970, 18, che rimanda ad una serie di passi a sostegno, tra cui Pl. *Leg.* 830ss o *Lach.* 182, Plut. *Mor.* 639e, Ath. XIV 629b-c, Luc. *Anach.* 24,28 e soprattutto Philostr. *Gym.* 11).

Rimanendo nell'ambito della tragedia euripidea – il termine è presente in poesia fin da Omero –, in particolare in *Heracl.* 158ss. (ἦν δ' ἐς λόγους τε καὶ τὰ τῶνδ' οἰκτίσματα / βλέψας πεπανθῆς, ἐς πάλην καθίσταται / δορὸς τὸ πρᾶγμα) si trova il costruito καθίστημι ἐς πάλην (per cui si veda *supra*), nel contesto, ancora una volta, di una metafora sportiva simile a quella del nostro passo, un'ulteriore conferma dello stile intenzionalmente paratragico del frammento.

In relazione a Eur. *Phoen.* 1407-13 (καί πως νοήσας Ἐτεοκλῆς τὸ Θεσσαλὸν / ἐσήγαγεν σοφισμὸν ὁμιλία χθονός / ἐξαλλαγεῖς γὰρ τοῦ παρεστῶτος πόνου, / λαιὸν μὲν ἐς τοῦπισθεν ἀναφέρει πόδα, / πρόσω τὰ κοῖλα γαστρὸς εὐλαβούμενος, / προβὰς δὲ κῶλον δεξιὸν δι' ὀμφαλοῦ καθῆκεν ἔγχος σφονδύλοις τ' ἐνήρμοσεν), Borthwick (1970, 17-21), discutendo la possibile valenza delle poco perspicue espressioni “Θετταλὸν σοφισμα” e “ὁμιλία χθονός” presenti nel passo e a cui si riferiscono due glosse esichiane (θ 425 Θετταλὸν σοφισμα· παροιμία ἐπὶ τῶν σοφιζομένων λεγομένη καὶ μὴ εὐθυμαχοῦντων e ο 729 ὁμιλία χθονός· ἀντὶ τοῦ φιλία, ἔρωτι τῆς πατρίδος. καὶ ἀντὶ τοῦ π ἄ λ η. περὶ γὰρ τὴν πάλην ἐσπούδασαν οἱ Θηβαῖοι), ventilava l'ipotesi che “stratagemma tessalo” indicasse una particolare mossa della lotta, caratterizzata da un movimento in grado di trarre in inganno l'avversario. La presenza del termine πάλη nel frammento aristofaneo chiarirebbe l'espressione ἀντὶ τοῦ πάλη in Esichio e costituirebbe una reminescenza dello stratagemma tessalo adottato da Eteocle nei confronti del fratello: «Now in fr. 558 K. (= 570 K.-A.) when the single combat scene described in high tragic style, Aristophanes calls it wrestling – a reminescence perhaps of the original description with its account of Eteocles' Thessalian trick». La conclusione cui lo studioso giunge, che cioè lo “stratagemma tessalo” indichi una mossa astuta e ingannevole, pare confermata dall'uso che Aristofane fa del termine in questione nell'unico altro passo oltre al nostro in cui esso ricorre: *Eq.* 1238 (ἐν παιδοτρίβου δὲ τίνα πάλην ἐμάνθανες;). Nel verso dei *Cavalieri* il termine πάλη è utilizzato nel senso primario di ‘lotta’ in ambito ginnico (cf. Campagner 2001, 252 s.v. πάλη A). Secondo Neil (1901, 163 «πάλη must suggest ‘trick’ as well ‘wrestling’») e Sommerstein (1981, 208), tuttavia, esso adombrerebbe in tal caso l'idea negativa di ‘inganno, trucco, espediente scorretto’. Si tratterebbe dell'unica ricorrenza in cui il sostantivo assume tale significato, più adeguato al vicino πάλαισμα. Sarebbe, infatti, difficile spiegare altrimenti la risposta del Salsicciaio, che,

a fronte delle domande del Paflagone, che lo incalza sulla sua educazione e sui suoi trascorsi, in risposta a un quesito sugli esercizi ginnici imparati nella fanciullezza, risponde: “κλέπτων ἐπιορκεῖν καὶ βλέπειν ἐναντίον”, attribuendo un significato diverso da quello del suo interlocutore al sostantivo in questione (cf. anche Plut. *Quaest. conv.* II 4,638d). Il termine πάλη costituirebbe, dunque, un ulteriore elemento parodico a testimonianza di una stretta relazione tra la tragedia euripidea e l’omonima commedia aristofanea. L’aulico termine viene infatti riutilizzato venendo ad assumere nel nuovo contesto comico, così come già nei *Cavalieri*, la valenza di ‘inganno, stratagemma scorretto’, che ben si adatta al nuovo scontro.

v. 3 ἀγῶνα: il termine è utilizzato in numerosi contesti da quello sportivo a quello teatrale etc. con valenza primaria e metaforica. Anche in Aristofane il sostantivo ricorre con frequenza, nel significato di ‘competizione sportiva, contesa, gioco’ (cf., per quanto concerne l’utilizzo del termine in ambito sportivo e oratorio, Campagner 2001, 50-53 s.v. ἀγών).

Non è inusuale l’utilizzo della struttura ἀγών + genitivo, che ricorre in genere in tragedia (cf. Soph. *Tr.* 25, Eur. *Andr.* 725 etc.). Anche questa struttura appare dunque in linea con la parodia del genere tragico.

- **ἔστῃσιν:** il perfetto, con valore risultativo (cf. Kühner – Gerth 1955⁴, 146-150 e in particolare il punto 2, in cui è evidenziata la distinzione fra l’uso dell’ aoristo e quello del perfetto; Schwyzer – Debrunner 1988⁵, 263s.; Sicking – Stork 1996, 119-170, con specifico riferimento alle pp. 128s. e 146-150), è in contrapposizione col precedente aoristo κατέσκηψε (per la coesistenza aoristo-perfetto, cf. Willi 2003, 132s.) e presuppone una preparazione dei due contendenti che ora sono ormai “pronti” per il duello. La presenza dell’avverbio νῶν (per cui cf. Kühner – Gerth 1955, 116s.) conferma la contemporaneità dell’evento e l’accostamento di tale avverbio al perfetto si trova ad esempio anche in *Ran.* 1404a. Non sembra esserci dunque motivo, come proposto in passato (cf. Schweighäuser 1887, 511; Brunk 273), di intervenire sul testo prediligendo il tempo presente.

2 (= fr. 571 K.A., 559 K.)

καὶ τὸν ἱμάντα μου
ἔχουσι καὶ τάνάφορον

Poll. X 17 (σκευοφόριον) ἀλλὰ μὴν καὶ ἀνάφορον κατὰ τὴν τῶν πολλῶν χρῆσιν εἴη ἂν ταῦτὸ τοῦτο εἰρημένον ἐν Ἀριστοφάνους Φοινίσσαις· καὶ — τάνάφορον·

1 *Eccl.* 785 ταῦτὶ γὰρ ἐστὶ συνδετέα. ποῦ μοῦσθ' ἱμάς; 2 Phryn. *Praep. soph.* 15,9 K.-A. ἀνάφορον· τὸ ξύλον, ᾧ χρῶνται πρὸς τὴν κομιδὴν τῶν ἄχθων. cf. *Ran.* 8, *Eccl.* 833

'loquitur Xanthias aliquis' Kock, preeunte Bergk

SCHEMA METRICO

— — — — X
— — — — —

TRADUZIONE

hanno la mia cinghia e la mia asta

Si tratta, con tutta probabilità, delle parole di un servo (così le intende concordemente la critica)¹⁵⁷, anche se il testimone, Polluce, non fornisce indicazione a riguardo. Sono gli oggetti a cui il locutore fa riferimento come propri (μου) a portare in tale direzione: la cinghia e l'asta erano infatti strumenti di cui usualmente uno schiavo poteva servirsi per trasportare i beni del padrone in occasione di lunghi viaggi¹⁵⁸.

Il passo si inseriva in una sequenza giambica (come si può dedurre dai versi in questione, a dispetto della lacunosità della citazione) e apparteneva, dunque, ad una scena dialogata.

Impossibile stabilire chi sia ad avere gli oggetti del servo e per quale motivo li abbia o li trattenga, difficile anche ipotizzare un contesto: le parole potrebbero costituire la lamentela del servo per il fatto che qualcun altro si è impossessato dei suoi oggetti e non gli consente di riappropriarsene o potrebbero, in alternativa, costituire la risposta al padrone che gli chiede di usarli, mentr'egli ne è impossibilitato non avendoli a disposizione in quel momento.

Non è neppure da escludersi un *double entendre* della battuta, che potrebbe sottintendere un senso scoptico, tuttavia difficile da cogliere sulla base dei pochi elementi a nostra disposizione, come nel caso di *Ran.* 8 μεταβαλλόμενος τάνάφορον ὅτι χεζητιᾶς (pochi versi dopo si incontra anche il termine ἱμάς, come nel nostro caso), dove indica ancora una volta il bastone per trasportare i bagagli, ma in cui si

¹⁵⁷ Cf. apparato.

¹⁵⁸ Cf. Ehrenberg 1957, 131 e in particolare, per una trattazione generale della figura dello schiavo nel mondo greco sulla base di quanto si evince dalla commedia, pp. 235-272.

instaura un'analogia fra lo scaricarsi del peso dei bagagli e il liberarsi dalla costipazione.

A dispetto delle difficoltà di inquadrare la battuta, tuttavia, il frammento risulta di grande rilevanza, dal momento che ci consente di stabilire che uno dei personaggi delle *Fenicie* di Aristofane doveva essere un servo e non un servo di scena muto, con la funzione di pura comparsa, ma uno dei personaggi della vicenda, come altri servi aristofanei: i due servitori di Demo nei *Cavalieri* o il celebre Santia delle *Rane*¹⁵⁹.



v. 1 ἰμάντα: il termine indica una cinghia adoperata in molti campi con diverse funzione. Conseguentemente, assume, dunque, anche la valenza di ‘redini, guinzaglio, frusta’ (cf. LSJ⁹, 829a, s.v.). Si trova sia in poesia che in prosa ed è già termine omerico (cf., ad esempio, E 727, Θ 544 nel significato di ‘cinghia, correggia’, X 324 nel senso si ‘redini’ etc.).

In commedia è frequente e ricorre, in genere, nella valenza di ‘corda’ per legare gli oggetti o di ‘frusta’. In Aristofane si trovano altre quattro attestazioni oltre a quella presente: *Ach.* 723s. ἀγορανόμους δὲ τῆς ἀγορᾶς καθίσταμαι / τρεῖς τοὺς λαχόντας τούσδ’ ἰμάντας ἐκ Λεπρῶν e *Vesp.* 231 μὰ τὸν Δί’ οὐ μέντοι πρὸ τοῦ γ’, ἀλλ’ ἦσθ’ ἰμὰς κύνειος (in cui presenta la valenza di ‘guinzaglio di cane’, inteso però in senso metaforico: vengono trasferite ad una persona, nel caso specifico un servo, le caratteristiche di robustezza e agilità proprie dell’oggetto, anche se in questo caso in negativo, dal momento che il personaggio a cui si fa riferimento non le possiede più presumibilmente per via dell’età); *Eccl.* 784s. (ὦ δαιμόνι’ ἀνδρῶν, ἕα με τῶν προὔργου τι δρᾶν. / ταυτὶ γάρ ἐστι συνδετέα. ποῦ μοῦσθ’ ἰμάς;); fr. 610 K.-A. (ἀλλ’ ἰμάντα μοι / δὸς καὶ ζμινύην· ἐγὼ γὰρ εἴμ’ ἐπὶ ζύλα). Gli ultimi due passi sono i più vicini al nostro, dato che il riferimento è ancora una volta alla figura del servo che le utilizza per il trasporto di oggetti.

¹⁵⁹ Per la presenza del servo nelle commedie di Aristofane, cf. De Fatima Sousa Silva 1997, 229-241; Riu 1999, 120-123, 129s. etc.; Sommerstein 2009, 136-154.

In altri passi comici (Antifane 75,8 K.-A., Aristagora 3 K.-A., Efippo 14,9 K.-A., Eupoli 350 K.-A. e Menandro *Dysk.* 502, *Samia* 321) il termine in questione assume, invece, il significato di ‘frusta’ o quello più generico di ‘corda’. Si tratta, quindi, di uno strumento di uso quotidiano, e per questo motivo spesso nominato in commedia, che diventa veicolo di tradizionali *gags* comiche.

v. 2 τάνάφορον: il termine *άνάφορον* (la cui radice si riconnette al verbo di uso frequente *άναφέρω*, per cui cf. LSJ⁹, 125a-b, s.v.) fa riferimento all’asta che i servi portavano sulle spalle (del resto le parti che compongono il sostantivo *άνά* e *φέρω* indicano ‘portare sopra’), a cui legavano gli oggetti da trasportare. Si trattava di un oggetto ricurvo alle estremità e a un capo del quale erano legati, con la cinghia suddetta (vd. *supra*), i bagagli (per le immagini relative all’oggetto si rimanda a Ehrenberg 1943, tav. XIVb). In commedia, nonostante il termine sia legato alla figura dello schiavo, tipica del genere, esso è attestato nel solo Aristofane. Oltre al passo presente, si trova in *Ran.* 8 (*μεταβαλλόμενος τάνάφορον ότι χεζητιῶς*) ed *Eccl.* 833 (*ούκ οἶδ’ ό τι ληρεῖς. φέρε σὺ τάνάφορον, ό παῖς*) – segnalati in apparato – sempre in riferimento a servi: Santia, celebre “braccio destro” di Dioniso nel viaggio verso l’Aldilà, chiamato a farsi carico dei bagagli del padrone, e il servo di Cremete, *persona muta*, il quale deve mettere insieme gli oggetti che il padrone dovrà consegnare allo stato nel nuovo regime istituito dalle donne.

Il termine, oltre, necessariamente, agli scoli che forniscono una spiegazione delle scene di *Rane* ed *Ecclesiazuse*, ritorna nella lessicografia con rimando, in genere, ai passi aristofanei (cf., ad esempio, Poll. VII 175s., Hesych. α 4671 L., *Suda* α 2126 A., che riprende le parole degli scoli al passo delle *Ecclesiazuse*). In particolare fornisce una spiegazione del termine Phryn. *Praep. soph.* 15,9 (*άνάφορον· τὸ ξύλον, ᾧ χροῶνται πρὸς τὴν κομιδὴν τῶν ἄχθων*) in cui l’oggetto in questione è descritto come un legno che veniva utilizzato per il trasporto degli oggetti.

- **ἔχουσι:** difficile stabilire la valenza specifica che ἔχω poteva assumere nel nostro contesto. Il verbo in questione presenta, infatti, numerose valenze ‘avere, tener stretto, prendere, trattenere’, ma anche ‘tenere custodito, proteggere’ (cf. LSJ⁹, 749ss., s.v.).

3 (= fr. 572 K.-A., 560 K.)

εἰκὸς δῆπου
 πρῶτον ἀπάντων ἴφρα φῶναι
 καὶ τὰς κροναὰς ἀκαλήφας

Phot. (b, z) α 705 Th. = Suda α 788 A. (hinc [Zon.] 102 T. = An. Par. 104,24) = Σ^b α 779 (= Lex. Bachm. 60,14) ἀκαλήφῃ· κνίδη καὶ ἡ χειρσαία καὶ ἡ θαλαττία, ἥτις ἐστὶ κογχυλίδιον τι (ἥτις ἐ. κ. τι om. Σ^b). Ἀριστοφάνης Φοινίσσαις· εἰκὸς — ἀκαλήφας. Φερεκράτης Αὐτομόλοις (fr. 29 K.-A.). Ath. III 90a τὰς δὲ κνίδας ὁ Εὐπολις ἐν Αὐτολύκῳ (fr. 68 K.-A.) ἀκαλήφας ὀνομάζει ἔτι τε Ἀριστοφάνης ἐν Φοινίσσαις οὕτως· ἔχε τὸν (οὕτως λέγων Kaibel ms.) πρῶτον — φῶναι. εἴθ' ἐξῆς· τὰς κροναὰς ἀκαλήφας. καὶ ἐν Σφηξί (884). Φερεκράτης δ' ἐν Αὐτομόλοις· (fr. 29,2 K.-A.). Ath. epit. II 62d. Ἀριστοφάνης Φοινίσσαις· πρῶτον — φῶναι. εἴθ' ἐξῆς· τὰς κροναὰς ἀκαλήφας. Schol. (VI) Vesp. 884b ἦν (κνίδην) καὶ ἀκαλήφην λέγεσθαί φησι Κράτης Φοινίσσαις (Crat. Mall. fr. 77^a M., Κράτης. <Ἀριστοφάνης>) Φοινίσσαις Koster, Φερεκράτης <Αὐτομόλοις καὶ αὐτὸς ὁ Ἀριστοφάνης> Kaibel)

1 εἰκὸς δῆπου Phot., Suda, Σ^b: ἔχε τὸν Ath. 2 ἀπάντων Phot., Suda: πάντων Ath.: om. Σ^b (πρῶτον ἀπάντων in anap. Plut. 522) ἴφρα φῶναι Ath.: φρα φῶναι Σ^b: φύα φῶναι Suda: ἀναφῶναι Phot. 1-3 duorum tetrametrorum reliquias esse existimavit Hermann (apud Bachm.); post φῶναι nonnulla omissa esse credidi Kaibel ms. propter Athenaei verba εἴθ' ἐξῆς, sed cf. XII 551c (fr. 156), V 188b (εἴτά φησιν, nullo intervallo), sim.

2s. Lucr. V 783 (mundi novitatem describens) principio genus herbarum viridemque nitorem / terra dedit, 790 sic nova tum tellus herbas virgultaque primum / sustulit. cf. Theophr. Hist. plant. III 1,4, qui τὰς γενέσεις τῶν ἀγρίων illustrans physiologorum de mundi primordiis disputantium sententias recenset, Anaxagorae (59 A 117 D.-Kr.), Diogenis (64 A 32), Clidemi (62,3) 2 Hesych. ι 1132 L. ἴφρα· ἡ λυχνίς, ἄνθος. ἐνιοι λάχανον, ὃ ἡμεῖς λαβαντίδα καλοῦμεν. οἱ δὲ ἄνθη ἄγρια τῶν σπειρομένων. Phot. 118,25 Porson. ἴφρον· λάχανόν τι ἄγριον. sim. schol. Th. 910 (Suda ι 778 A.). cf. Theophr. HP VI 6,11; 8,3; VII 13,7 3 κροναὰς alioquin apud nostrum Athenarum epitheton, vd. Wil. 1927, 479 ἀκαλήφας commemorat Eq. 422 ad mores transfert Vesp. 884, Lys. 549

SCHEMA METRICO

--- X
 --- --- --- X
 --- --- --- X

TRADUZIONE

è naturale, certamente,
 che prima di tutto nascano lavande
 e le ortiche pungenti

Il frammento è giunto a noi probabilmente¹⁶⁰ attraverso due diversi rami della tradizione indiretta: quello di Fozio, cui si allineano *Suda*, lessico dello pseudo-Zonara e *Συναγωγή* (*Σ*^b α 779 Cun.), e quello di Ateneo, con alcune differenze (segnalate in apparato e discusse *infra*). Il passo attrasse l'attenzione dei testimoni per via della presenza del termine ἀκαλήφη, cioè l'ortica, una pianta apprezzata in ambito culinario, una volta cotta, ma caratterizzata dal noto effetto urticante quando si venga direttamente a contatto con essa (vd. *infra*).

Phot. α 705 Th. (= *Suda* [α 788] e = *Συναγωγή* [*Σ*^b α 779]), prima di riportare il passo aristofaneo e quello di Ferecrate in cui compare lo stesso termine (cf. apparato), osserva che esistono diversi tipi di ortica, quella terrestre e quella marina, la quale si presenta nella foggia di una piccola conchiglia. Viene inoltre ricordato che pure Aristotele nel I libro della *Historia animalium* (287a,25 e 287b,12) e Teofrasto nell'ottavo sulle piante (*HP* VIII 13,7) fanno riferimento, specificamente, all'ortica di mare, forse un animale simile all'anemone piuttosto che un vegetale vero e proprio.

I versi del frammento in questione si inserivano in una sequenza anapestica. Gli editori, tuttavia, in virtù del fatto che i testimoni non presentano una divisione colometrica, non sono concordi nella valutazione della disposizione dei versi. Hermann ap. Bachmann (60,14 n. 16), cui si rifecero Holden e Blaydes, riteneva che essi costituissero, in realtà, dei tetrametri, ipotizzando una mancanza finale nel primo verso e una lacuna iniziale nel successivo: εἰκὸς δῆπου πρῶτον ἀπάντων ἴφρα φῦναι * * * / * * * καὶ τὰς κρᾶναὰς ἀκαλήφας. Secondo lo studioso, la lacuna sarebbe confermata dall'indicazione (per cui si rimanda al commento *infra*) εἶθ' ἐξῆς nei due passi in cui Ateneo cita il nostro frammento (III 90a, epit. II 62d), una locuzione assente invece nel filone "foziano". Dindorf stampava una suddivisione diversa, condivisa da Bekker, Bergk ap. Mein., Kock, privilegiando una struttura in dimetri inframezzati da monometri (εἰκὸς δῆπου πρῶτον ἀπάντων / ἴφρα φῦναι / καὶ τὰς κρᾶναὰς ἀκαλήφας), ampiamente attestata in Aristofane¹⁶¹.

Pur trattandosi di materiale frammentario, passibile di essere differentemente sistemato dal punto di vista metrico, la proposta di Kassel-Austin pare la più accettabile: un primo verso incompleto, caratterizzato da un finale anapestico, un secondo a costituire un dimetro acataletto e un terzo un dimetro catalettico (o paremiaco), una sequenza anch'essa abituale nel commediografo¹⁶².

Il metro anapestico era, in genere, tipico di interventi corali e l'attribuzione al coro è fortemente probabile anche nel nostro caso. Inoltre, è noto che gli anapesti erano in genere utilizzati all'interno della parabasi o nell'agone. In particolare sistemi di dimetri anapestici si riscontrano in Aristofane nel contesto dello πνίγη della parabasi o

¹⁶⁰ Il fatto che la pericope di Ateneo differisca notevolmente in lunghezza (un verso contro due e mezzo) da quella presentata dagli altri testimoni parrebbe sottintendere una diversa fonte.

¹⁶¹ Cf. Van Leeuwen 1908, 218ss.; Parker 1997, 55-61.

¹⁶² Cf. Van Leeuwen e Parker cit. e inoltre Martinelli 1997, 159.

negli epirremi degli agoni¹⁶³. Il frammento in questione poteva pertanto inserirsi in una di queste due sezioni dello spettacolo. Siamo sul piano delle supposizioni, non disponendo di testimonianze che possano fare chiarezza, tuttavia la struttura metrica e la tematica affrontata nel passo farebbero propendere, con una certa probabilità, per tale ipotesi.

Per quanto concerne il contesto e il possibile senso della battuta, i testimoni non forniscono indicazioni. Da *schol. Vesp.* 884 (in apparato) si apprende, tuttavia, che, secondo il grammatico Cratete di Mallo (fr. 77a Mette), nel frammento in questione Aristofane avrebbe utilizzato il termine ἀκαλήφη nell'accezione metaforica di 'ruvido, pungente', non siamo in grado però di stabilire l'attendibilità della notizia.

Kassel e Austin rimandano alle immagini, frequenti nella letteratura greca, ma anche latina, relative alle descrizioni dei primordi del mondo, in virtù della presenza dell'espressione πρῶτον ἀπάντων. Ricordano, a tal proposito, Teophr. *HP* III 1,4 (che passa in rassegna le trattazioni sull'argomento dei filosofi Anassagora, Diogene e Clidemo, vd. estremi in apparato) in ambito greco e Lucrezio (V 783, 790) tra gli scrittori latini. Non è da escludersi, tuttavia, un possibile riferimento metaforico al carattere dei figli di Edipo, protagonisti della vicenda – tenendo conto delle considerazioni di Cratete di Mallo e dell'uso spesso figurato del termine ἀκαλήφη ad indicare aspetti caratteriali (vd. *infra*) – o all'evolversi della situazione che li riguarda.

v. 1 εἰκὸς δῆπου: la forma εἰκὸς è frequente in Aristofane a indicare un tipo di «references to schered opinions» (Willi 2003, 193), un assunto che si dà per scontato e naturale e si può rendere con 'è naturale, si deve' (cf., ad esempio, *Nub.* 1374, *Pax* 761, *Lys.* 1118, *Th.* 582, *Eccl.* 493 etc.). È spesso utilizzato dal coro nel contesto della parabasi o in parti liriche.

L'avverbio δῆπου, invece, costituirebbe, secondo Willi (2003, 260), un tratto caratteristico del linguaggio comico, uno degli esempi dei «diverging stylistic levels» che distinguono la commedia dal genere gemello della tragedia. La particella è infatti «frequent in comedy (and prose) but rare in tragedy». La presenza del dubitativo που attenua la certezza di δῆ (cf. Denniston 1954², 267s.).

Per quanto concerne l'accostamento εἰκὸς δῆπου, esso si riscontra in testi di prosa, a indicare una naturale conseguenza di un assunto precedente: ad esempio nell'oratoria, per cui cf. *And.* II 19, 1-6 ἐμοὶ τοίνυν τὰ μὲν ἤδη εἰς ὑμᾶς πεπραγμένα σχεδόν τι ἅπαντες ἂν εἰδεῖτε, τὰ δὲ μέλλοντά τε καὶ ἤδη πραττόμενα ἄνδρες ὑμῶν πεντακόσιοι ἐν ἀπορρήτῳ ἴσασιν, [ἢ βουλή]· οὐς πολλῶν δῆπου εἰκὸς ἦττον ἂν τι ἐξαμαρτεῖν, ἢ εἰ ὑμᾶς δέοι ἀκούσαντάς τι ἐν τῷ παραχρημα νῦν διαβουλεύσασθαι, *Iseo* IX 21,1-5 εἰς τὰς θυσίας τοίνυν, ἐν αἵσπερ οἱ ἄλλοι Ἀθηναῖοι ἐστιῶνται, πρῶτον μὲν δημότην ὄντα, ἔπειτα ἀνεψιόν, ἔτι δὲ τὸν ὑὸν τὸν τούτου μέλλοντα ποιεῖσθαι, εἰκὸς δῆπου ἦν, ὁπότε περ ἐπιδημοίη, μηδὲ μεθ'

¹⁶³ Martinelli cit.

ένος ἄλλου ἰέναι τὸν Ἀστύφιλον ἢ μετὰ Κλέωνος; in Xen. *Hell.* VI 1,12 καὶ χρήμασί γε εἰκὸς δήπου ἡμᾶς ἀφθονωτέροις χρῆσθαι μὴ εἰς νησύδρια ἀποβλέποντας, ἀλλ' ἠπειρωτικὰ ἔθνη καρπουμένους e *Anab.* VII 6,13 ἐπεὶ δ' Ἀρίσταρχος ἐλθὼν σὺν τριήρεσιν ἐκώλυε διαπλεῖν ἡμᾶς, ἐκ τούτου, ὅπερ εἰκὸς δήπου ἦν, συνέλεξα ὑμᾶς, ὅπως βουλευσαίμεθα ὅ τι χρῆ ποιεῖν; in testi medici, come per esempio Gal. *In Hippocratis aphorismos commentarii* VII 17b,674,12 ὁπότ' οὖν ἡ τοιαύτη κίνησις ἰκανὴ καὶ μόνη παρασκευάσαι τὸ σῶμα πρὸς ἔμετον, εἰκὸς δήπου συνελθοῦσαν αὐτὴν ἐμετηρίῳ φαρμάκῳ μικρῷ τινι γενέσθαι δραστηκωτέραν, *De locis affectis* VI 8,79,4-6 καὶ μὴν καὶ τοὺς ὑμένας ὡς ἂν οὐκ ἔχοντας ἐν ἑαυ τοῖς ἀρτηρίαις, εἰκὸς δήπου μὴ σφύζειν, ὥσπερ οὐδὲ τὸ δέρμα, καὶ ἰσχυρῶς φλεγμαίνῃ e filosofici tardi come Syn. I 25,39-45 εἰκὸς δήπου, μᾶλλον δὲ πλέον εἰκότος, καὶ ἀνάγκη γε πᾶσα τοιαύτη διαθέσει βασιλέως ἐπομένας τὰς πόλεις βίον βιοτεῦσαι τὸν πάλαι, τὸν χρυσοῦν, τὸν ὑμνούμενον, ἀσχολίαν ἐχούσας κακῶν, σχολὴν δὲ ἀγαθῶν καὶ πρώτης τῆς εὐσεβείας, εἰς ἣν ἠγεμῶν αὐτὸς ἔσται βασιλεύς, ἅπαντος ἀρχὴν καὶ μείονος ἔργου καὶ μείζονος θεόθεν αἰτῶν.

v. 2 **πρῶτον ἀπάντων**: la versione di Ateneo diverge da quella del filone foziano. Tuttavia, per questioni metriche e in virtù del raffronto con Ar. *Plut.* 522 (cf. anche Cratin. fr. 250,1 K.-A., sempre in un contesto anapestico), in cui si trova l'accostamento πρῶτον ἀπάντων all'interno di una analoga sequenza metrica, la versione di Fozio è quella accolta ragionevolmente dagli ultimi editori.

- **ἴφυα**: il termine in questione è presente solo nel testo di Ateneo e sembra preferibile rispetto a quello non perspicuo dell'altro filone della tradizione: la *Συναγωγή* riporta, infatti, φυα φῦναι, φύα φῦναι la *Suda*, ἀναφῦναι Fozio (tali errori di trascrizione sono, presumibilmente, determinati dalla somiglianza dei termini ἴφυα e φῦναι, volutamente accostati nel testo a creare un gioco fonico). Il sostantivo ἴφυον appartiene all'ambito botanico e indica lo 'spigo' o 'lavanda'. Risulta adatto al contesto in contrapposizione con le ἀκαλήφαι del verso successivo.

Stando a Theoph. *HP* VI 6,11 e VI 8,3 si tratterebbe di una pianta provvista di fiori, che sboccia in primavera, ma predilige il periodo estivo per raggiungere il suo massimo splendore. Così glossa, però, il termine Hesych. ι 1132 L. (in riferimento al passo in questione?): ἴφυα· ἢ λυχνίς, ἄνθος. ἔνιοι λάχανον, ὃ ἡμεῖς λαβαντίδα καλοῦμεν. οἱ δὲ ἄνθη ἄγρια τῶν σπειρομένων, proponendo una duplice lettura: piante floreali o ortaggi. La chiosa esichiana ἔνιοι λάχανον spiega il senso che il termine assume in Ar. *Th.* 910 (ἐγὼ δὲ Μενελέῳ σ', ὅσα γ' ἐκ τῶν ἰφύων), l'unica altra occorrenza aristofanea, dove nel sostantivo ἴφυον pare potersi cogliere un riferimento ad Euripide, accusato, secondo un tradizionale *cliché*, di essere figlio di una verduraia, una donna del popolo, con intento scoptico. Chiarificatrice la spiegazione degli scoli *ad l.*: δέον εἰπεῖν ἐκ τῶν ὄψεων, εἶπεν ἐκ τῶν ἰφύων. ἴφυον δὲ ἐστὶν εἶδος ἀγρίου λαχάνου, ὅτι Εὐριπίδης λαχανοπώλιδος Κλειτοῦς υἱὸς ἦν δηλονότι.

Per quanto concerne Ar. *Th.* 910, in realtà il testo tràdito presenta la forma ametrica e priva di senso ἀφύων, di cui ἰφύων è variante scoliastica. L'una o l'altra alternativa non hanno però convinto tutti gli studiosi, alcuni dei quali prediligono la congettura, proposta da Coulon-Tauber e Grégoire, ἀμφύων, così Prato – Del Corno 2001, 302s., che non comprendono il senso di un'allusione ad Euripide nel contesto e ritengono ἀμφύων, cioè "straccio", termine più adeguato in riferimento a Menelao, vestito, nel frangente, in maniera trasandata (si tratta della scena in cui Euripide prova a salvare il proprio parente, che egli ha inviato in "missione" presso le donne ma che è stato scoperto, fingendosi Menelao giunto a salvare Elena, interpretata per l'occasione dal Parente); Sommerstein 2001, 215, tuttavia, come anche Austin – Olson 2004, 290¹⁶⁴ chiariscono che la lezione ἰφύων pare preferibile, perché «the emendation is flat [...]; the reading in R [...] most likely represents scribal 'correction' of the *lectio difficilior* preserved in Σ^R and the *Suda*».

Stando, dunque, alle testimonianze antiche, il termine prevede due significati differenti, pianta o ortaggio come si diceva. Al frammento in questione sembra, tuttavia, meglio addirsi quello di pianta, per via della contrapposizione che si genera tra la profumata e piacevole lavanda (essa consiste, infatti, in una pianta a cespuglio, della famiglia delle Labiacee, la quale si presenta con piccoli fiori dall'odore caratteristico) e le urticanti ortiche pungenti nominate subito dopo.

Edmonds, senza fornire spiegazioni in merito, vedeva nel rimando al vegetale in questione un riferimento alla semina, da parte di Cadmo antenato di Polinice, dei denti, da cui sarebbero poi nati gli Sparti, ma l'ipotesi pare forzata, non sussistendo nel testo nessun elemento che possa confortarla.

- εἶθ' ἐξῆς: il sintagma presente nel testo di Ateneo è stato oggetto di indagine da parte degli editori dei frammenti. Dindorf (1829) lo collegava al precedente εἰκὸς δῆπου, ritenendolo una sorta di ripetizione dovuta ad un errore dello stesso Ateneo o eventualmente di un qualche copista. Bekker, sulla scorta del testo trasmesso dalla *Suda*, lo considerava invece una voce glossematica introdottasi nel testo e, conseguentemente, da espungere. Diversa la valutazione di Bergk, il quale riteneva improbabile che il sintagma fosse dovuto ad un errore, essendo riproposto per ben due volte nel testo di Ateneo (Ath. III 90a, epit. II 62d), come se fosse parte integrante dei versi in questione. Lo studioso ipotizzava, quindi, una confusione tra due passi, dovuta alla trascrizione da parte di Ateneo di due *loci similes* della commedia, operazione che avrebbe generato la sovrapposizione. Sulla scorta di Bekker e Kassel-Austin si è preferito accogliere l'emendamento.

v. 3 **κρῶναός**: l'aggettivo κρῶναός, 'aspro, roccioso', da cui il significato di 'pungente, aguzzo', appartiene al linguaggio poetico (cf. LSJ⁹, 989b, s.v.), in comica contrapposizione con il termine ἀκαλήφη 'ortica' che esso qualifica. Si trova, in genere, accostato a nomi geografici: in Omero ricorre pressoché sempre in riferimento a Itaca (con la sola eccezione di Γ 445, in cui indica il nome proprio di un'isola), in Pind.

¹⁶⁴ Austin rivede qui la propria posizione rispetto a quella di qualche anno prima, cf. Austin 1990, 27.

(I. I 3) a Delo, ma soprattutto viene utilizzato per indicare la città di Atene (definita, ad esempio, *κραναὰ πόλις* in Ar. *Ach.* 75, probabilmente con un rimando al mitico re di Atene, Cranao; sempre in Aristofane, in *Lys.* 481 il termine costituisce un epiteto per definire, nello specifico, l'acropoli).

Bothe, unico tra gli editori, ipotizzava, nell'uso dell'aggettivo in questione, un rimando scoptico ai Cranai, cioè la popolazione dell'Attica, così definita da Aristofane anche in *Av.* 123 (passo che lo studioso riporta, rimandando però, erroneamente, a *Vesp.* 123), per cui cf., inoltre, Hdt. VIII 44 (Ἀθηναῖοι δὲ ἐπὶ μὲν Πελασγῶν ἐχόντων τὴν νῦν Ἑλλάδα καλεομένην ἦσαν Πελασγοί, ὀνομαζόμενοι Κραναοί, ἐπὶ δὲ Κέκροπος βασιλέος ἐπεκλήθησαν Κεκροπίδαι), Strab. IX 1,18 (Ἀκτὴν μὲν γὰρ ἀπὸ Ἀκταίωνος φασίν, Ἀτθίδα δὲ καὶ Ἀττικὴν ἀπὸ Ἀτθίδος τῆς Κραναοῦ, ἀφ' οὗ καὶ Κραναοὶ οἱ ἔνοικοι). L'ipotesi pare suggestiva e l'uso di tale aggettivo non casuale: il pubblico poteva effettivamente cogliere un rimando a se stesso, l'assenza di un contesto più ampio impedisce, tuttavia, di comprendere su quali aspetti potesse puntare il gioco comico. Wilamowitz (1927, 151 a *Lys.* 479), che attribuisce però il frammento in questione alle *Lemnie* di Aristofane, ricorda il valore dell'aggettivo e i passi di riferimento e sottolinea, condivisibilmente, come il senso di 'ruvido, pungente' non debba essere trascurato quando il termine è utilizzato come epiteto degli Ateniesi.

- **ἀκαλήφας**: 'ortica', sinonimo di *κνῖδη* (Arist. *PA* IV 681a,36; Xenocr. 16 Ideler; *schol. Eq.* 422 etc.), con cui il termine in questione viene in genere chiosato (come si può vedere dai testimoni del passo). L'ortica è commestibile ed era considerata un cibo salutare già nell'antichità (cf. Ath. III 90a; Catullo 44, 15; Plin. *HN* XXI 93), particolarmente apprezzata in compagnia delle *ἀφύαι*, le sardine (Ath. VII 185b). La pianta è però nota soprattutto per il suo effetto urticante se si viene a contatto con essa (da qui la spiegazione dell'etimologia del termine: α privativo + *καλή* + *ἀφή*, cioè 'non piacevole al tatto', che fornisce [Zon.] 102 T. = An. *Par.* IV [104,26] *κατὰ ἀντίφρασιν δὲ ἀκαλήφη, ἣ ἔχουσα ἀκαλῆ τὴν ἀφήν, ἥς οὐκ ἔστιν ἀκαλῶς, ὅ ἐστι ἡσύχως, ἄπτεσθαι*, e che Stephanus [1954, I, 1143a-b] riprende).

In virtù di tale qualità del vegetale, il sostantivo si presta facilmente all'uso metaforico (cf. LSJ⁹, 46b, s.v.; cf., inoltre, Taillardat 1965², 18 § 9 e 201 § 364). Per quanto concerne Aristofane, l'uso figurato è contemplato anche in Ar. *Vesp.* 882ss. (καὶ παυσάμενον τῆς δυσκολίας / ἀπὸ τῆς ὀργῆς / τὴν ἀκαλήφην ἀφελέσθαι) e *Lys.* 549s. (ἀλλ', ὃ τῆθῶν ἀνδρειοτάτη καὶ μητριδίων ἀκαληφῶν, / χωρεῖτ' ὀργῆ), dove il riferimento è ad aspetti caratteriali. Lo stesso Ateneo (epit. II 62d) specifica che col vocabolo in questione gli Attici indicavano sia la pianta sia tutto ciò che poteva determinare effetti pruriginosi.

4 (= fr. 573 K.-A., 561 K.)

στίλβη θ' ἢ κατὰ νύκτα μοι
 φλόγ' ἀνασειράζεις ἐπὶ τῷ
 λυχναίῳ

Poll. X 119 (codd. **FS, CL**) Ἀριστοφάνους δ' ἐν ταῖς Φοινίσσαις εἰπόντος· στίλβη — λυχνίῳ, οὐκ ἀφανὲς ὅτι καὶ ἡ στίλβη λύχνου τι εἶδος

1 θ' ἢ om. **F** μοι **S**: μου **CL**: om. **F** 2 φλόγ' ἀνασειράζεις 'doctus in cod. Vossiano' (Bethe): φλογάνας ἠράζεις **CL**: φλόγα ἤξει **FS**: φλόγ' ἀνασειράζεις / Kaibel (vd. Taillardat 1965², 143)

2-3 ἐπὶ τοῦ λυχναίου Blaydes coll. fr. 291 3 λυχνίῳ codd.: corr. Dindorf

1 ss. Eur. *Phoen.* 229 οἶνα θ' ἄ καθαμέριον / στάζεις τὸν πολύκαρπον / οἰνάνθας ἰεῖσα βότρουν contulit Dindorf 'excerpta haec sunt ex cantico ad monodias Euripidis inridendas ex variis centonibus composito' Kock coll. *Ran.* 1331ss., sed cf. iam 1309ss. lucernam magnifice alloquitur Praxagora initio Ecclesiazusarum, vd. Fraenkel 1922, 102¹, Kleinknecht 1937, 93-98 1 Plat. fr. 206,2 K.-A. στίλβην τιν' ἥτις μὴ πότις, cf. Hermipp. fr. 26 K.-A. 2 ἀνασειράζεις 'retines', vd. Barrett 1964, 237

3 Phryn. *Ecl.* 288 λυχνίαν· ἀντὶ τοῦτο (var. lect. τοῦ) λυχνεῖον λέγε ὡς ἡ κωμοδία, cf. Pher. fr. 90 K.-A. (-εῖον) ubi metro stabilitur. Vd. Threatte 1980, I, 316 (nr. 29)

glyconeum excipit wilamowitzianus

SCHEMA METRICO

--- ∪ ∪ ∪ X
 ∪ ∪ ∪ --- ∪ ∪ X

TRADUZIONE

e tu, o fiamma, che di notte
 mi conservi la luce
 sul candelabro

Il testimone, Polluce, cita il frammento in questione nell'ambito di un discorso περὶ λύχνου, che occupa una serie di paragrafi del decimo libro dell'*Onomasticon* (115-119). Nel passo in questione egli si sofferma in particolare sulla στίλβη, precisando che si tratta di un oggetto simile al più noto λύχνος¹⁶⁵, il mezzo di illuminazione più comune, che, attraverso la combustione di uno stoppino imbevuto d'olio o alimentato da grasso animale, consentiva di generare la luce e di poterla anche trasportare¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Cf. anche Phot. σ 538 Porson: στίλβη· λύχνω τί εἰκός.

¹⁶⁶ Cf. LSJ⁹, 1068a, s.v. e Daremberg – Saglio 1969, III/2, 1320b-1339, s.v. *lucerna, lychnos*. Cf., inoltre, in relazione alle differenze che occorrono tra una serie di termini che afferiscono al campo semantico della "lanterna/torcia", Lorenzoni 2000, 155-166.

Dindorf, seguito da Bergk ap. Mein., Blaydes ed Edmonds tra gli editori, intravedeva nei versi in questione una probabile parodia di Eur. *Phoe.* 229ss. (citato in apparato)¹⁶⁷, in cui si riscontra un'invocazione simile rivolta alla vite, generosa dispensatrice del vino, bevanda particolarmente cara ai Greci. Non si affiancava Kock, il quale, rimandando a *Ran.* 1331ss. (cf. apparato), sosteneva che fosse preferibile considerare il passo parte di un cantico aristofaneo composto attraverso l'accostamento di versi provenienti da differenti opere euripidee, con la finalità di parodiare non tanto un passo specifico, quanto piuttosto il *modus operandi* del tragediografo.

L'ipotesi di una rivisitazione parodica da parte di Aristofane è interessante e mostrerebbe l'abilità del commediografo nel manipolare e piegare il modello ai propri intenti, mantenendo la struttura sintattica¹⁶⁸ (vocativo + relativo + complemento di tempo), pur con la variazione della *lexis*¹⁶⁹. A dispetto delle evidenti consonanze, pare tuttavia difficile stabilire con certezza se effettivamente i versi in questione costituiscano un'eco del passo delle *Fenicie* euripidee. Comunque sia, a prescindere della possibile relazione intercorrente fra i due testi, l'uso del *sermo tragicus* evidenzia il fine burlesco della battuta, che intende generare comicità.

Una simile invocazione, d'altronde, è notoriamente presente nei primi versi delle *Ecclesiazuse*. La protagonista, Prassagora, con un monologo di sapore paratragico¹⁷⁰, invoca la torcia, strumento indispensabile per portare a compimento il piano che le donne hanno ordito al fine di togliere agli uomini il potere nel corso dell'assemblea, dover si rechneranno travestite da uomini.

È, del resto, noto come una simile nuova e prosaica consuetudine ricorre in tragedia negli ultimi anni del V secolo, e in particolare nell'ultimo Euripide, forse ripresa delle innovazioni ditirambiche di Melanippide, Cinesia, Frinide e Timoteo, con la ricerca di «toni patetici e accenti commoventi», in uno «stile aperto ai virtuosismi», elementi che dovettero attirare l'attenzione di Aristofane, il quale riprende parodicamente tale innovazione del genere gemello¹⁷¹.

I nostri versi (un gliconeo accostato a un dimetro polischematico, meglio noto col nome di wilamowitziano) erano sicuramente inseriti in una sequenza lirica. Sulla scorta del citato passo delle *Ecclesiazuse* poteva trattarsi di monodia paratragica. La struttura metrica (l'uso del dimetro coriambico polischematico in Aristofane è spesso legato a parodie euripidee)¹⁷², oltre alla struttura sintattica, entrambe tipicamente tragiche,

¹⁶⁷ Sulla stessa linea anche Powell 1911, 1s.

¹⁶⁸ La parodia si sviluppa, del resto, in diverse direzioni, non esclusa quella sintattica (cf. Rau 1967, con particolare riferimento all'*Introduzione* al presente lavoro).

¹⁶⁹ Pretagostini (1989, 120) ricorda come Aristofane, nelle monodie parodiche, sia, del resto, più attento al significante che al significato.

¹⁷⁰ Per cui cf. Di Marco 1977, 283-294.

¹⁷¹ Cf. Pretagostini 1989, 111-128, il quale, in riferimento all'uso della monodia in Aristofane, evidenzia come essa sia in genere parodica con pochissime eccezioni (ad esempio la monodia di Diceopoli al dio Fallo). Quest'ultima tipologia si differenziano, tuttavia, nello stile dalle monodie paratragiche.

¹⁷² Cf. Parker 1997, 74.

tradiscono, dunque, la volontà parodica del passo, in cui però, per ἀπροσδόκητον, il lessico ripristina il tono comico, come dimostra l'utilizzo di una serie di termini caratteristici del linguaggio quotidiano.

v. 1 στίλβη: è l'oggetto che determina la citazione del frammento da parte del testimone. Consisteva, forse, in un oggetto che differiva presumibilmente dal tradizionale λύχνος per una qualche particolare caratteristica (si rimanda *infra*). Dindorf (1838), ad esempio, sospettava si trattasse, nello specifico, di uno strumento equiparabile a un "réflecteur", anche in virtù di Hesych. σ 1860 Han. (στίλβη· λύχνος, ἐλλύχνιον. ἔνιοι φανόν· Ἀττικοὶ δὲ ἔσοπτρον), che glossava στίλβη con ἔσοπτρον (ricorda il passo anche Chantraine, *DELG* 1984, 1056b-1057a, s.v. στίλβω, che traduce il termine in questione «"lampe" aussi "miroir"»), cioè «speculum, quod apud veteres lamellis perpolititis, ut nostri 'réverbères', conficiebatur» (i 'réverbères' consistevano, stando alle indicazioni di Dindorf 1938, in lanterne contenenti una lampada a olio provvista di molti stoppini; un riflettore semisferico, collocato al di sopra della fiamma, proiettava la luce verso il basso, mentre un altro riflettore leggermente concavo, posto accanto alla fiamma, la orientava lateralmente).

Stando a Poll. VI 103 (καὶ στίλβη δὲ ἦν τι ἀγγεῖον γήϊνον, ᾧ ἀντὶ λύχνου ἐχρῶντο, per cui cf. Nesselrath 1990, 96-99, che vede uno stretto rapporto fra il paragrafo in questione e i paragrafi del libro X dell'*Onomasticon* relativi al λύχνος), la στίλβη era fatta di terracotta e poteva essere utilizzata al posto del più tradizionale λύχνος.

Il termine si riscontra soprattutto in commedia: oltre al passo aristofaneo, in Hermipp. 26 K.-A. (ἐξ ἀγορᾶς δ' ἐγὼ ὠνήσομαι λύχνον τιν' ἢ στίλβην), Plat. com. fr. 206 K.-A. (φείδεσθε τοῦλαίου σφόδρ' / ἐξ ἀγορᾶς δ' ἐγὼ ὠνήσομαι στίλβην τιν', ἥτις μὴ πότις). Il passo di Ermippo sembra evidenziare una distinzione tra λύχνος e στίλβη. La differenza tra la seconda e il primo poteva consistere in qualche particolare relativo alla confermazione (si conoscono λύχνοι in numerosissime fogge) ovvero nel materiale di cui erano fatti. Il *ThLG* (VIII 770b) tenta di dare una spiegazione definendo nello specifico la στίλβη del nostro frammento "lychni quoddam genus". Come suggerito da Andrisano, tuttavia, il passo di Ermippo farebbe forse propendere per una "coppia contigua" (per cui cf. Marzullo 1968), con i termini λύχνος e στίλβη intesi erroneamente dai lessicografi quali sinonimi perché estrapolati dal *locus* classico di partenza.

Bothe, unico tra gli editori, per superare l'*impasse* dovuta alla presenza del verbo ἀνασειράζω (sui dubbi relativi al quale si veda *infra*), ipotizzava che il termine in questione si riferisse al nome proprio di una serva (sulla scorta di Ath. XV 662c, che riporta un frammento dei *Benefattori* di Batone [fr. 4, 1-6 K.-A. εὔ γ', ᾧ Σιβόνη, τὰς νύκτας οὐ καθεύδομεν / οὐδ' ἀνατετραάμεθ', ἀλλὰ καίεται λύχνος / καὶ βυβλί' ἐν

ταῖς χερσί, καὶ φροντίζομεν / τί Σόφων καταλέλοιπ' ἢ τί Σημωνακτίδης / ὁ Χῖος, ἢ Τυνδάριχος ὁ Σικυώνιος, / ἢ Ζωπυρῖνος. {B.}, in cui un cuoco si rivolge al proprio servo, ricordandogli come anche di notte, invece di dedicarsi al riposo, la sua attenzione sia concentrata sulle ricette alle quali intende lavorare. Il poeta apostrofa il servo col termine σιβύνη, propriamente la lancia o picca usata nella caccia, creando un nome parlante, presumibilmente teso a sottolineare le qualità amatorie del proprio servo (per il richiamo alle armi come metafora sessuale, cf. Henderson 1991², 44s.). Bothe stampava di conseguenza il testo del nostro frammento inserendo una virgola prima del relativo. L'ipotesi, per quanto suggestiva, non pare convincente: banalizza, infatti, il passaggio della presunta monodia comica. Inoltre invocazioni a oggetti inanimati si riscontrano senza difficoltà in commedia, in genere in contesti paratragici (vd. introduzione al frammento).

v. 2 φλόγ' ἀνασειράζεις: la maggior parte dei codici del testimone Polluce presentava differenti lezioni, tutte improbabili: φλογάνας ἠράζεις **CL**; φλόγα ἤξεις **FS**; φλόγα ἤξει. Si deve a Bethe, curatore dell'*Onomasticὸν* di Polluce, il recupero della presente lezione dal codice Vossiano («doctus in cod. Vossiano»).

Il termine in questione ha lasciato, tuttavia, non poche perplessità agli studiosi: il suo significato primario è infatti quello di 'tirare le briglie' e per estensione 'trattenere, tirare indietro' (cf. LSJ⁹, 120a, s.v.). Taillardat (1965², 142s. § 280) proponeva preferibilmente, sulla scorta di Ael. Dion. σ 11 Erbse (σειράζει· ἀντὶ τοῦ στρέφει, καὶ ἀστράπτει, τινάσσει, in cui si riscontra la medesima confusione tra le forme σειράζω e σειριάζω), di leggere ἀνασειράζεις, forma altrove non attestata, ma composta con il radicale σειριάζω, il cui significato è quello di 'brillare, splendere'. Lo studioso francese metteva, peraltro, la radice del verbo in relazione con il termine σείριος, che rimanda alla stella Sirio, e ricordava come quest'ultimo fosse utilizzato con frequenza nei lirici. L'effetto parodico del passo sarebbe dunque ulteriormente intensificato da tale richiamo. L'ipotesi è indubbiamente suggestiva, tanto che anche Kaibel giungeva alla medesima conclusione, come si può vedere in apparato. Tuttavia, il verbo σειριάζω è un verbo tardo, non attestato per l'epoca classica e ciò aumenta le perplessità sull'intervento di Taillardat e Kaibel.

Blaydes proponeva altre soluzioni: «φλόγ' ὀρμᾶς (ut in Eccl. 6). Vel φλόγα φαίνεις (σώζεις, παρέχεις). Vel φλόγ' ἐγείρεις (ἀνατρέφεις). Vel φλόγ' ἀεὶ (ut καθαμέριον apud Eur.) φαίνεις». Tuttavia, nessuna di esse è tenuta in considerazione dai successivi editori: tali congetture si configurano come una banalizzazione rispetto al testo tràdito e comportano pesanti interventi sul testo.

Si è quindi preferito mantenere la forma tramandata, sulla scorta degli ultimi editori, dal momento che non risulta necessariamente privo di senso, indicando nella στίλβη l'oggetto in grado di mantenere viva la fiamma, senza la quale sarebbe impossibile illuminare la notte.

v. 3 ἐπὶ τῷ λυχναίῳ: si deve a Dindorf la correzione, comunemente accolta, del tràdito λυχνίῳ (il termine senza ε è, in realtà, attestato con il medesimo significato di quello che la presenta, ma si trova in autori più tardi come Luciano o Teocrito: la forma tradita consiste, pertanto, nella trascrizione di una pronuncia che si attesta in seguito), in λυχναίῳ. Blaydes, sulla scorta del fr. 291 K.-A., preferiva, invece, ἐπὶ τοῦ λυχναίου in base ad Ar. fr. 291 K.-A. ἀλλ' ὅσπερ λύχνος / ὁμοιότατα καθεῖδ' ἐπὶ τοῦ λυχνιδίου, ma la correzione comporta un duplice e antieconomico intervento sul testo.

Il λυχναῖον corrisponde ad un candelabro (il termine più noto per definire l'oggetto è in realtà λυχνούχος), che nel mondo greco prevedeva un doppio uso: sostegno di una o più candele, secondo un'accezione più vicina a quella attuale, supporto su cui veniva collocata la lucerna. Si trattava, in genere, di oggetti di metallo, ma potevano anche essere di legno o vetro (cf., per un'ampia trattazione del λύχνος, di cui il λυχναῖον è una versione, e di tutte le sue caratteristiche, cf. Daremberg-Saglio III/2 1320-1351 s.v. *lucerna*, *lychnus*; Hug in *RE* XIII/2, 1566-1613, s.v. *lucerna*).

Le attestazioni del termine sono abbastanza numerose in commedia: si tratta di Antiph. fr. 110 K.-A. (τῶν δ' ἀκοντίων συνδοῦντες ὀρθὰ τρία λυχναίῳ χρώμεθα), Cratete fr. 3 K.-A., che utilizza la forma diminutiva (οὐκ ἔστι μοι λυχναίδιον), Diph. com. fr. 2 K.-A. (ἀψαντες λύχνον λυχναῖον ἐζητοῦμεν), Pher. fr. 90 K.-A. (τίς τῶν λυχναίων ἠργασία; {B.} Τυρρηνική).

implicano necessariamente lo stesso autore («*scrupulum tamen inicit σ 1408*»), il fatto che altrove il verso sia attribuito ad Aristofane e che in questo caso sia collegato ad un'altra citazione aristofanea rende plausibile l'attribuzione al commediografo. Non stupisce, inoltre, il fatto che Aristofane, autore della commedia *Fenicie* probabile parodia dell'omonima tragedia euripidea, possa averne comicamente citato qualche verso.

La struttura metrica del frammento rimanda sicuramente ad una sezione lirica. La mancanza di un contesto più ampio e la presenza dell'interiezione *ἰώ* (in considerazione della peculiarità delle interiezioni nel contesto metrico, per cui in genere sono da considerarsi *extra metrum*)¹⁷⁴ non consentono, tuttavia, di inquadrare con precisione il tipo di ritmo. Si deve, dunque, lasciare la porta aperta a diverse possibilità: considerando l'interiezione *extra metrum*, si potrebbe ipotizzare un ipponatteo, metro eolo-coriambico, rarissimo però in Aristofane¹⁷⁵; una seconda lettura potrebbe essere quella di un trimetro coriambico catalettico con giambo in prima sede (cf. Martinelli 1997, 217); si potrebbe pensare, in alternativa, a un dimetro coriambico con anaclasi in prima sede seguito da un baccheo o, infine, a una commistione (frequente in Aristofane) fra giambi e coriambi (vd. Parker 1997, 78-84). Qualunque fosse il contesto ritmico, l'utilizzo di un metro non tipico di Aristofane rientra, in genere, nell'ambito della ripresa tragica in chiave parodica.

Sommerstein (2009, 283 n. 45), partendo dal modello euripideo (in cui è Antigone, in un'intensa monodia inserita nella celebre *teichoskopia*, ad esprimere la propria preoccupazione e la rabbia nei confronti degli eroi dell'esercito nemico, che potrebbero ridurla in schiavitù insieme alle altre donne tebane), ritiene plausibilmente che si possa trattare anche nel nostro caso di una monodia (vd. *infra*).

Dal punto di vista retorico il verso è elaborato e gioca su svariate figure di suono: l'onomatopea *βρονταί*, la figura etimologica *βαρύβρομοι βρονταί*, l'allitterazione dei suoni *β*, *ρ* e delle nasali.

- *ἰώ*: l'esclamazione, frequente in tragedia come espressione di dolore o sdegno, si trova spesso anche in Aristofane, in genere in passi d'intento paratragico. Stando all'indicazione di *Suda* τ 454 A. (vd. *supra*), la valenza che assumerebbe nel passo in questione è quella di sdegno (*σχετλιαστικόν*). Tuttavia, considerando l'*usus* aristofaneo dell'interiezione *ἰώ* (per cui si rimanda a Labiano Ilundain 2000, 231-241),

¹⁷⁴ In Aristofane l'interiezione *ἰώ* può rientrare o meno nella scansione metrica: in *Ach.* 566, 568, 1212 (per cui cf. Parker 1997, 134 e 154), ad esempio, rientra, mentre in *Lys.* 716 costituisce un'esclamazione *extra-metrum*.

¹⁷⁵ La forma ampliata del gliconeo ricorre in un'altra occasione nel commediografo: *Ran.* 1309 (cf. Parker 1997, 76). Si tratta di una parodia, nel contesto del confronto-scontro tra Euripide ed Eschilo, il cui quest'ultimo riprende un brano lirico dell'avversario, con la finalità di ridimensionarne l'abilità poetica.

quando essa è seguita dall'invocazione a una divinità, in genere in contesti lirici, rientra più adeguatamente nella casistica delle richieste di aiuto (cf. *Ach.* 566, 568, 1212, *Lys.* 716, passi ricordati da Labiano Ilundain op. cit. 234s.). Si può supporre che nel nostro caso implichi entrambe le valenze: il personaggio che pronuncia la battuta, verosimilmente Antigone come nel modello tragico, sdegnata chiederebbe l'intervento della dea della vendetta contro i propri nemici.

- **Νέμεσι**: ci troviamo di fronte alla seconda prosopopea presente nei frammenti delle *Fenicie*, dopo quella del fr. 570 K.-A. relativa ad Ares (vd. commento al frammento). E non pare un caso se si considera che siamo di fronte alla probabile parodia di un testo euripideo e che il linguaggio tragico (e più in generale la lingua letteraria greca, come ricorda Dover 1972, 46: «one of the oldest and most persuasive characteristics of Greek Literature») è caratterizzato dall'uso frequente della personificazione (per cui, in particolare in relazione ad Aristofane, si veda lo specifico lavoro di Komornicka 1964, 26-28). Il riferimento elevato intensifica, inoltre, l'effetto comico della battuta.

Nemesi (per cui cf. Roscher 1884-1937, VII 117-166, s.v. *Nemesis*, Hammond – Scullard 1981, 1450s.; Ferrari – Fantuzzi – Martinelli – Mirto 1993, 1318s.) rappresenta la personificazione della vendetta divina o, preferibilmente, della giusta retribuzione degli dei nei confronti delle azioni degli uomini (il termine presenta la medesima radice del verbo νέμω, che assume la valenza di 'distribuire, elargire' e fa riferimento, in genere, secondo tale accezione, ad un'azione degli dei, per cui si veda Pind. *Pyth.* V 64 e *Isth.* V 52). Una simile personificazione si trovava già in Hes. *Th.* 223 (dov'è indicata come figlia della Notte, della quale, secondo altre versioni del mito, sarebbe invece la sorella) e *Op.* 200, Pind. *Pyth.* X 44 etc.

Il culto di tale divinità, già noto in epoca classica, ebbe notevole diffusione, modificandosi (la dea è assimilata a un demone) nel periodo ellenistico, quando le mutate esigenze spirituali della popolazione rendono inadeguate le divinità olimpiche tradizionali. Tuttavia, anche in epoca classica tale personificazione dovette rivestire un ruolo rilevante, se Cratino, sul finire del V sec., compose una commedia dal titolo *Nemesi* (per indicazioni relative alla quale si rimanda a Kassel-Austin IV, 179ss. e Bakola 2010, 220-227). È, del resto, noto il mito che collega la divinità in questione a Elena. Secondo la versione più diffusa, volendo Zeus possedere Nemesi, ella, per sfuggirgli, avrebbe assunto diverse sembianze, fino a trasformarsi in oca, una volta giunta nell'Attica, a Ramnunte (il tempio della dea in questa località è il più celebre, anche se il suo culto era praticato anche a Smirne). Il padre degli dei l'avrebbe, tuttavia, sedotta, trasformandosi a sua volta in cigno. Da questa unione sarebbe nato l'uovo che conteneva Elena, in seguito affidato a Leda.

Il riferimento a questa divinità doveva essere funzionale alla battuta comica, al di là della ripresa del modello euripideo. Si potrebbe supporre un'invocazione paratragica, che chiama in causa Nemesi come dea della vendetta, tuttavia in un contesto triviale e tutt'altro che tragico, secondo un gioco tipico del genere della commedia, teso a creare una comica discrepanza tra la situazione e le parole del personaggio.

- **βαρύβρομοι**: l'aggettivo composto ricorre in genere in contesti epici e tragici ed è familiare ad Euripide, nella cui produzione superstite è attestato cinque volte. Al pari di altri qualificativi con funzione onomatopeica formati da un primo elemento βαρός (βαρύγδουπος, βαρυηχής, βαρύκτυπος etc.), è spesso riferito al rumore del mare (Ar. *Nub.* 284; Eur. *Hel.* 1305; Bacch. *Dyth.* III 77 etc.) o utilizzato nell'ambito musicale, in particolare per quel che concerne il suono di alcuni specifici strumenti musicali quali, ad esempio, timpani e *auloi* (Ar. *Nub.* 313; Eur. *Hel.* 1351, *Bac.* 156 etc.). Il secondo elemento del composto, -βρομος, è invece tipico di composti aulici, relativi ad epiteti di divinità, al suono di strumenti e, ancora, al mare (cf. Buck – Petersen 1984, 197).

In Aristofane il termine ricorre solo in altri due casi: si tratta di *Nub.* 284 e 313. Entrambi i passi sono inseriti in contesti lirici corali e nel primo caso l'aggettivo si riferisce al fragore dei fiumi, nel secondo al suono cupo dell'*aulòs*. Come ricorda Guidorizzi (1996, 234), che rimanda a Eur. *Hel.* 1351, il termine indica una tonalità "cupa" e "inquietante" tipica della tragedia.

Il termine si addice necessariamente anche al rombo sordo e potente (così glossa l'aggettivo Hesych. β 245 L.: βαρυβρόμου· μεγαλοφώνου) del tuono, sebbene in accostamento iperbolico col termine βρονταί si trovi solo nel passo delle *Fenicie* euripidee, nel frammento in questione e in Luc. *Tim.* I (ποῦ σοι νῦν ἡ ἐρισμάραγος ἀστραπή καὶ ἡ βαρύβρομος βροντή καὶ ὁ αἰθαλόεις καὶ ἀργήεις καὶ σμερδαλέος κεραινός;), in cui si può avvertire l'eco del passo euripideo (o, più verosimilmente, aristofaneo?).

- **βρονταί**: il termine βροντή significa 'tuono'. La presenza del qualificativo βαρύβρομοι poteva creare l'idea del tipo di suono e aiutare lo spettatore a immaginarlo. È risaputo, tuttavia, che esisteva anche il βροντεῖον, una macchina scenica che, come rivela il nome, serviva per riprodurre il suono dei fulmini. Il meccanismo è ricordato da Polluce (VI 130): il macchinario consisteva in una sorta di otre, al cui interno erano inseriti dei ciottoli e il rumore era prodotto sbattendo l'otre contro tavole metalliche che determinavano il movimento delle pietre all'interno del contenitore. Gli scoli a *Nub.* 292 e *Av.* 1750 (ἔστιν ἐν τῇ σκηνῇ μηχανημά τι, ὃ καλεῖται βροντεῖον, ἀμφορεὺς μεστὸς ψηφίδων ἀμφιβαλλόμενος εἰς χαλκοῦν λέβητα) ne sostengono l'uso nei due passi in questione, ma non tutti gli studiosi sono concordi in merito (cf., ad esempio, in relazione al passo delle *Nuvole*, Dover 1968, 140 *ad l.* e Fisher 1984, 115). Il suo impiego sarebbe documentato anche in tragedia (come sembrano testimoniare, per esempio, [Aesch.] *Prom.* 1082-85 (βρυχία δ' ἠχὼ παραμυκᾶται / βροντῆς, ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι / στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν / εἰλίσσουσιν); Soph. *Oed. Col.* 1460s. (Διὸς πτερωτὸς ἦδε μ' αὐτίκ' ἄξεται / βροντή πρὸς Ἄιδη), ma non prima dell'ultimo venticinquennio del V sec. La critica ha, però, a lungo dibattuto, e continua a discutere, sull'effettivo impiego del macchinario già a partire dal V secolo a.C.: notoriamente, infatti, il teatro del V secolo a.C. doveva prevedere l'uso di pochi

mezzi e “creare” la scena con la parola (cf. Marzullo 1988, 79-85), inoltre gli scoli che parlano dell’utilizzo del βροντεῖον in Aristofane risalgono ad un periodo successivo a quello delle rappresentazioni e potrebbero documentare la pratica di un’epoca più tarda (cf. Arnott 1962, 89s. che invita all’estrema cautela).

6 (= fr. 575 K.-A.)

Poll. VII 199 (post fr. 276 et 269) ἐν ταῖς Φοινίσσαις θεατροπόλης ὁ θέαν ἀπομισθῶν

È Polluce a ricordare che nelle *Fenicie* di Aristofane compariva il termine θεατροπόλης, senza tuttavia fornire altre informazioni. Si tratta di una glossa di una certa rilevanza, dal momento che rimanda, per quanto possiamo comprendere, all'ambito manageriale e finanziario del teatro greco, rispetto al quale le fonti antiche sono in genere carenti.

In particolare, come ricorda Csapo (2007, 87), poco si può chiedere sull'argomento al materiale epigrafico. Sono in genere, invece, le fonti letterarie a fornire indicazioni in merito. Alcuni termini, nello specifico, sembrano riferirsi a figure che dovevano rivestire un ruolo di notevole importanza nell'organizzazione logistica e della gestione del teatro. Si tratta specificamente dei vocaboli ἀρχιτέκτων, θεατρῶνης, θεατροπόλης¹⁷⁶.

Il primo composto, che presenta in genere l'accezione di 'capomastro, costruttore, direttore dei lavori' (cf. LSJ⁹, 253b, s.v.), indica, invece, in riferimento al teatro, l'amministratore dello stesso, come si evince da Dem. XVIII 28 (ἢ θέαν μὴ κατανεῖμαι τὸν ἀρχιτέκτον' αὐτοῖς κελεῦσαι;) e da un'iscrizione risalente al periodo ellenistico (IG II 335 εἶναι δὲ αὐτ]οῖς καὶ προεδρ[ίαν ἐ]μπᾶσι τοῖς ἀγῶσιν οἷς ἢ [πόλις τίθησιν κα]ὶ τὸν ἀρχιτέκτο[να τὸ]-ν ἀεὶ καθιστάμενον κατανέμει[ν αὐτοῖς] τὴν θέαν).

Il secondo (formato dal tema di θέατρον e dalla radice del verbo ὠνέομαι) ricorre solo in due passi: in Theoph. Ch. XXX 6 (καὶ ἐπὶ θέαν τηνικαῦτα πορεύεσθαι ἄγων τοὺς υἱεῖς, ἠνίκα προῖκα ἀφιᾶσιν οἱ θεατρῶναι), in relazione al carattere dell'uomo avaro, che si presenta a teatro solo quando i *theatronai* consentono l'ammissione libera, e in P.Oxy. 4502, 39ss. Parsons (πισ]τεύεις μὴ τυρόν, ὄνφ χόρτον, μέλι μην [] . [/ χησιὸν σέριν, κυσὶν ὕν, παιδαρίοις ὑφίδα / (ε)ἰμ]άτιον ἔργοῦντι θεατρῶ{ι}νη τὸ λόγευμα), in cui si evidenzia l'avidità come caratteristica vistosa di questi personaggi¹⁷⁷.

Anche la glossa θεατροπόλης è un composto, di θέατρον e πωλέομαι. Si tratta di uno dei numerosissimi composti in -πόλης¹⁷⁸ tipici del linguaggio aritofaneo, che indicano i venditori delle cose più varie: salsicce, dolci, quadri, farmaci etc.

Per quanto concerne la funzione ricoperta da tale figura, secondo Diggle (2004, *ad Theophr. Ch. XXX 6*) e Csapo (2007, 88) non ci sarebbero sostanzialmente differenze con il ruolo svolto dal θεατρῶνης, anche se il primo composto insiste sulla vendita dei posti agli spettatori, mentre il secondo sarebbe incentrata sulla figura del locatorio (cf. LSJ⁹, 787a, s.vv.). Secondo Csapo, in particolare, si tratterebbe di due

¹⁷⁶ Per cui cf. Pickard-Cambridge 1968², 266 con indicazione delle fonti di riferimento.

¹⁷⁷ Lo ricorda ancora Csapo, che rimanda alla testimonianza in questione.

¹⁷⁸ Per cui cf. Buck-Petersen 1984, 5.

termini che indicano la medesima persona, tuttavia partendo da due differenti prospettive: «‘theatron-buyer’ betrays the perspective of the state, which sells the franchise and this is doubtless the official term [...]. ‘Theatron seller’ betrays the perspective of the audience who buy admission from him». Conseguentemente Csapo (op. cit.) sospetta, in virtù di un’antica iscrizione (*IG II² 1176*), in cui attraverso i termini *πριόμεινοι* e *ώνηταί* si pone l’accento sull’aspetto del “buyer”, che *θεατρώνης* fosse in realtà il termine ufficiale, mentre *θεατροπώλης*, «a comic or vernacular compound». Ipotesi senza dubbio suggestiva se si considera che i composti in *-ωνης*¹⁷⁹ (molto più rari in Aristofane¹⁸⁰ rispetto a quelli in *-πωλης* e meno numerosi in generale) indicavano, in genere, figure di appaltatori pubblici¹⁸¹. Rimane, tuttavia, la difficoltà connessa ai pochi dati a nostra disposizione.

Rimane, inoltre, da definire cosa specificamente noleggiassero o affittassero le figure del *θεατρώνης* e del *θεατροπώλης*. Generalmente, infatti, il termine *θέατρον* rimanda al luogo fisico in cui andavano in scena le *performances*. Tuttavia, come sottolinea ancora Csapo (2007, 90), il vocabolo è ambiguo dal momento che potrebbe indicare l’intero edificio teatrale o solamente i posti della cavea. Le parole del testimone Polluce sembrano, però, chiarire la questione: con il termine *θεατροπώλης* si indicava la persona che noleggiava il posto da cui osservare lo spettacolo. Polluce definisce infatti tale figura come *ὁ θέαν ἀπομισθῶν* (‘colui che affitta un posto a teatro’) per la visione dello spettacolo.

I pochi elementi a nostra disposizione non consentono, in realtà, di comprendere se i tecnicismi in questione facessero tutti riferimento allo stesso personaggio o indicassero invece figure diverse. Quello che pare certo è la probabile esistenza di un locatario, con cui lo stato sottoscriveva un contratto e che era tenuto ad occuparsi dell’edificio-teatro. In cambio egli, presumibilmente, acquisiva i guadagni derivanti dall’affitto dei posti a sedere (cf. Slater 2002, 305 n. 16; Csapo 2007, 87-96).

Per quanto concerne specificamente il termine *θεατροπώλης*. Ehrenberg (1943, 93) sospettava, invece, che non si trattasse effettivamente di un’occupazione reale, ritenendo che il composto facesse piuttosto riferimento a «a man who early in the day bought up good seats in the theater and afterwards re-sold them».

Sull’utilizzo del termine nella nostra commedia, Csapo (2007, 88) ipotizza un «metatheatrical reference to the greed or profits of the man who charged admission to the theatre of Dionysos at Athens». Il testimone Polluce, tuttavia, non chiarisce il contesto, per cui si rimane nel campo della supposizione.

¹⁷⁹ Buck-Petersen 1984, 7s.

¹⁸⁰ Cf. *τελώνης* ‘appaltatore di imposte’ in Ar. *Eq.* 248, *ἀνδροποδώνης* ‘commerciante di schiavi’ nel fr. 312 K.-A., *ὄψωνης* ‘approvvigionatore’ del fr. 517 K.-A.

¹⁸¹ Cf., ad esempio, *ἐργώνης*, *ἐλαιώνης*, *ὄψωνης*, *δημοσιώνης* etc.

7 (= fr. 576 K.-A.)

Poll. X 155 ἐκ δὲ τῶν σκευῶν καὶ γαλεάγροα· (Dem. fr. 53 S.) ... καὶ μὴ ἀγροα· Ἀριστοφάνης δὲ ἐν Φοινίσσαις κέχρηται τῷ ὀνόματι
cf. fr. 55

La glossa è citata ancora una volta da Polluce, nel contesto dell'elenco di una serie di oggetti di casa.

I primi editori attribuirono alla commedia in questione il termine *γαλεάγροα*, presente anch'esso nel passo, interpretando il testo polluceo diversamente rispetto a quanto riportato in apparato da Kassel e Austin. Così Dindorf (1829), Bekker, Brunk, Bergk ap. Mein., Bothe. Se non che lo stesso Dindorf, nell'edizione del 1869, rivide la propria posizione dando una diversa lettura del brano («τῷ ὀνόματι ad μὴ ἀγροα referendum esse patet»), seguito da Blaydes (che attribuiva la paternità della nuova interpretazione a Jacobs), Kock, Hall-Geldart, Edmonds. Il testo di Polluce ricostruito da Bethe attraverso la collazione di tutti i manoscritti (ἐκ δὲ τῶν σκευῶν καὶ γαλεάγροα· τὸ δὲ ὄνομα ἐν τοῖς ἐπιγγραφομένοις Δημοσθένους πρὸς Ἀριστογείτονα) non sembra lasciare dubbi sull'attribuzione del primo termine all'opera di Demostene e del secondo alle *Fenicie* aristofanee, evidenziando un'errata interpretazione dei primi editori dei frammenti aristofanei.

Rare le attestazioni del sostantivo, che, per quanto concerne testi letterari, figura solo in Aristofane e nell'*Antologia Palatina* (IX 410). Nel commediografo è attestato, oltre che nel frammento in questione, nel fr. 55 K.-A. (καὶ ἂν μηδὲν ἔλῃς, στῆσον μὴ ἀγροα), proveniente dal perduto *Anagiro*, in cui un personaggio non meglio identificato invita il proprio interlocutore a collocare una “trappola per topi”, qualora non sia riuscito a catturare nulla. Difficile chiarire il contesto in cui la battuta veniva pronunciata, non avendo fornito il testimone, Fozio (ε 250 Th.), alcuna indicazione in merito. Problematico, dunque, anche stabilire se il termine in questione potesse assumere eventualmente un significato metaforico simile a quello odierno, secondo il quale spesso la trappola per topi rimanda a una situazione di difficile soluzione.

Nell'*Antologia Palatina*, invece, in un grazioso epigramma, è ricordata la malasorte di un topo impavido: privo di timore anche delle trappole appositamente destinate alla sua razza, viene infine strangolato per caso da tutt'altro oggetto, all'apparenza innocuo, la corda di una cetra, a riprova della potenza di tale strumento, una vera e propria arma nelle mani di Apollo contro gli avversari¹⁸².

¹⁸² È peraltro noto il legame tra Apollo e il topo, tanto che uno degli epiteti attribuiti al dio era quello di “Sminteo” (Σμινθεύς), cioè distruttore di topi (animali notoriamente dannosi alle messi e ai raccolti). Troviamo il soprannome per la prima volta in Hom. A 39, in cui il sacerdote Crise venera il dio con tale appellativo, perché ha liberato la Troade dai topi che la infestavano. Per una carrellata delle fonti iconografiche e letterarie sul tema, cf. Berti 2007.

Per il resto il termine attirò soprattutto l'attenzione dei lessicografi. E in particolare lo registrano Poll. VII 41, VII 114s. (oltre che nel presente passo) e Hesych α 4708, μ 1962, σ 841. Polluce (VII 114s.) fornisce alcune indicazioni relative alla conformazione dell'oggetto: οἱ δὲ πρίσται τομεῖς ἄν καλοῖντο. ἐργάζοιτο δ' ἄν ὁ τέκτων καὶ μυάγρας, ὧν τὸ ἰστάμενόν τε καὶ σχαζόμενον παττάλιον, τὸ δὲ τῆ σπαρτίνη προσηρημένον σκανδάληθρον καλεῖται, ὃ δὲ ἐν ταῖς μείζοσι πάγαις πάτταλος ῥόπτρον, ὥσπερ καὶ τὸ τὴν θύραν ἐπικροῦον. A cui si deve aggiungere Hesych. α 4708 L. (ἀνδίκτης· τὸ ἀναριπτόμενον τῆς μυάγρας ξύλον) e σ 841 (σκανδάληθρ' ἰστάς καὶ σκάνδαλον· ὃ ἐν ταῖς μυάγρας). In sostanza doveva trattarsi di uno strumento costituito da una leva bloccata da una cordicella, che, fatta scattare, scendeva e bloccava il topo (presumibilmente attratto attraverso pezzetti di formaggio o qualche altro tipo di cibo in generale).

I composti con secondo elemento -ἄγρα,¹⁸³ del resto, indicano, in genere, oggetti con la funzione di agganciare, bloccare, come mostrano, ad esempio, i sostantivi κρεάγρα (= uncino), ῥιζάγρα (= estirpatore), πυράγρα (= pinza per prendere le braci), ὀδοντράγρα (= pinza per togliere i denti) etc. In relazione ad animali sono attestati solo tre termini: oltre a γαλεάγρα e μυάγρα ricorre χοιράγρα (= trappola per scrofe), che tuttavia è utilizzato solo a partire dall'epoca bizantina.

Il termine μυάγρα ha corrispettivi anche in ambito latino, nei sostantivi *muscipula* / *muscipulum* (che ricorre, ad esempio, in Var. *R.R.* I 8,5; Phaedr. IV 2; Sen. *Ep.* XLVIII 6, in quest'ultimo caso in senso metaforico: *sine dubio verendum est ne quando in muscipulo syllabas capiam*) e *decipulum* (utilizzato da Apuleio *Met.* 8,5; 10,24; *Fl.* 18,77), ma quest'ultimo vocabolo ha, in realtà, il significato più ampio di 'tranello' rispetto al sostantivo greco, che indica specificamente l'oggetto deputato alla cattura dei topi, come ricorda il *ThLG* s.v. μυάγρα.

Si può notare da alcuni dei testi greci e latini succitati, come la figura del topo sia sovente utilizzata nel contesto di similitudini e metafore, trattandosi di un animale che si riproduce in grandi quantità, spesso dannoso anche perché porta malattie, che quindi è preferibile catturare e che, in genere, anche per via delle limitate dimensioni, una volta preso, difficilmente riesce a sfuggire. Non è da escludere che la battuta in cui il termine era inserito potesse giocare sulle "trappole" metaforiche in cui incorrono i vari esponenti della famiglia dei Labdacidi.

¹⁸³ Per cui cf. Buck – Petersen 1984, 348.

Le Σκηναὶ καταλαμβάνουσαι

INTRODUZIONE

Le Σκηναὶ καταλαμβάνουσαι sono una commedia aristofanea di cui solo pochi versi si sono salvati¹⁸⁴. Al di là delle edizioni dell'intera produzione comica frammentaria¹⁸⁵ e dello specifico contributo di Ivano Urli del 1969¹⁸⁶, non esiste uno studio sistematico, a dispetto di un titolo che desta immediatamente curiosità nello studioso moderno. In particolar modo per la presenza del termine σκηνή, che al plurale designa notoriamente anche la “scena teatrale”¹⁸⁷, e per il fatto che si tratta di una commedia “al femminile”.

Solo a partire dal XVIII sec. col Casaubon (1796) il testo frammentario è divenuto oggetto di indagine a proposito del significato preciso del titolo e della possibile ricostruzione della trama: sono quindi state avanzate diverse, articolate e spesso contrastanti interpretazioni.

1 – IL TITOLO

Le difficoltà esegetiche della nostra commedia hanno inizio già a partire dal titolo, tramandato, nella forma che conosciamo, da più fonti (*P.Oxy.* 2659, in cui si trova l'elenco dei titoli delle commedie di Aristofane¹⁸⁸, e [Herodian.]¹⁸⁹ *Philet.* 10¹⁹⁰, oltre ai testimoni dei frammenti: scolî ad Aristofane, scolî a Platone, Polluce, Esichio).

Si tratta di un titolo per il quale sono state proposte diverse traduzioni a motivo delle numerose possibili valenze del sostantivo (in particolare ‘tende’ o ‘scene’) e della forma verbale (‘prendere, afferrare, occupare’), nonché della scarsità dei dati relativi alla commedia a nostra disposizione.

Le interpretazioni si sono sostanzialmente attestate su due posizioni: il titolo farebbe riferimento a un gruppo di donne che assiste ad una festa (si potrebbe rendere in

¹⁸⁴ Urli (1969, 64) sostiene che si sarebbe perduta verso la fine del II sec. d.C. o poco dopo, sostanzialmente nella fase di selezione naturale dei testi classici.

¹⁸⁵ Per cui si rimanda alla premessa del presente lavoro.

¹⁸⁶ *Le Σκηναὶ καταλαμβάνουσαι di Aristofane.*

¹⁸⁷ Cf. ad esempio Ar. *Pax* 731; Plat. *Leg.* 817c; Xen. *Cyr.* VI 1,54; Arist. *Poet.* 1452b 18, 1459b 25 etc.

¹⁸⁸ Vd. Kassel-Austin 1984, III/2, test. 2 c 20.

¹⁸⁹ Elio Erodiano, figlio del celebre Apollonio Discolo, fu retore e grammatico greco vissuto nel periodo di Marco Aurelio. Il *Filetero* a lui attribuito non è l'opera giunta a noi, anche se non si può escludere che ne tragga qualche spunto (cf. Dain 1954, 9-13).

¹⁹⁰ Nell'ambito di alcune considerazioni sulle parti dei titoli di un'opera che si possono o meno declinare (la testimonianza è segnalata da Kassel-Austin).

tal caso “*Le donne che occupano le tende*”) o sarebbe inerente a una trama connessa al teatro (“*Le donne che occupano per prime i posti del teatro*” o recentemente Csapo [2002, 130] *Women who take Control of Stage-Building* “*Le donne che prendono il controllo dell’edificio teatrale*”).

La prima ipotesi si basa sull’idea di un’occupazione, probabilmente forzata, delle tende che venivano allestite in occasione di importanti feste pubbliche da parte di un gruppo femminile. I luoghi dove stare non erano sufficienti per tutti i numerosissimi partecipanti ed era quindi necessario provvedere ad alloggi temporanei per chi non trovava altro tipo di ricovero¹⁹¹. Tale lettura si basa sullo scolio a *Pax* 880 da cui sappiamo che σκηνην καταλαμβάνειν εἰς Ἴσθμια si diceva di coloro che venivano a vedere i giochi, ma, non trovando ospitalità, si stanziavano in tende appositamente collocate nelle piazze per l’occasione.

La seconda immagina che un gruppo di donne occupi il teatro per assistere ad una rappresentazione teatrale, anticipando l’arrivo degli uomini, forse per ottenere i posti migliori o, secondo altre versioni, perché altrimenti le donne sarebbero state impossibilitate a farlo.

Già a partire dal 1621 Casaubon (301), sulla scorta di *schol.* a Theocr. XV 16 (il quale ricorda che i mercanti erano soliti approntare tende di fortuna per assistere ad una qualche festa: ἀπὸ σκανῶς σκηνη λέγεται, παρόσον ἐν ταῖς πανηγύρεσι σκηναὶ ἐποίον οἱ πωλοῦντες), sosteneva: «Videtur Aristophanes descripsisse eo dramate mulierum tentoria sua comodis locis figere cupientium jurgia et ἀκροχειρισμούς».

Successivamente Kühn (1706, a Poll. VII 157) ipotizzò, appoggiandosi a *Pax* 780, che il dramma costituisse una presa in giro da parte di Aristofane nei confronti di chi, in occasione dei giochi pubblici, avrebbe occupato prima degli altri capanne, tende e posti a teatro. Vicina la posizione di Hemsterhuis (1706, ad Poll. X 106), che traduceva: *Quae cellas scenicas occupant primae*.

Fritzsche (1838, 223s. a *Th.* 624)¹⁹², la cui ipotesi venne condivisa da Blaydes, riteneva preferibile un riferimento a tende allestite per le feste, di cui parlano Dem. *De Cor.* 169,3ss., Phot. 518,23 Porson = Harpocr. 275, 14 Dind. (Σ 24 Keaney) = *Suda* σ 570 A. (σκηνίτης Ἴσοκράτης Τραπεζιτικῶ Πυθόδωρον γὰρ τὸν σκηνίτην καλούμενον· εἴκειν δὲ ἐπωνύμιον εἶναι· μήποτε δὲ ὡς εἰς ἀγοραῖον λεγόμενον· ἐπειδὴ ἐν σκηναῖς ἐπιπράσκετο πολλὰ τῶν ὀνίων). Secondo lo studioso le donne avrebbero occupato le tende allestite nella Pnice e le avrebbero tenute occupate per la celebrazione di una festa. Nel mentre esse si sarebbero dedicate a compravendite. Egli era dunque in linea con l’interpretazione di Casaubon. Lo studioso si dichiarava poi discorde rispetto a chi intravedeva nel titolo un riferimento all’occupazione dei posti a teatro, affermando che, stando a tale lettura, sarebbe stato preferibile parlare di un’occupazione delle scene (sulla scorta di *Pax* 731¹⁹³) e ci sarebbe stato dunque un fraintendimento del significato del termine σκηνή, con una confusione tra proscenio e cavea.

Bergk riteneva che il titolo si riferisse alle donne a cui non era lecito assistere agli spettacoli e che avrebbero pertanto occupato i posti del teatro prima dell’arrivo degli uomini, sulla scorta di *Eccl.* 21 e 86, Aristid. *Panath.* I 163 Dind., *Pax* 731 e rimandava a *Th.* 655 e relativo scolio per il valore di σκηνή.

¹⁹¹ Vd. Mastromarco (1994, 64).

¹⁹² La lunga dissertazione è dovuta al titolo delle *Σκηνάς*, preso come conferma del significato e della funzione delle tende cui si fa cenno nella battuta delle *Tesmoforiazuse*.

¹⁹³ Lo studioso, seguendo una diversa numerazione, parla in realtà di *Pax* 715.

Bothe, in linea con Kühn ed Hemsterhuis, immaginando una situazione simile a quella delle *Ecclesiazuse*, tornava all'ipotesi di un gruppo di donne che avrebbero occupato i posti del teatro all'alba, riportando *Pax* 706 e 831 per il valore del termine *σκηναί* ed *Eccl.* 21 e 86 per sottolineare la differenza con *ἔδρα*. Non concordava con Bergk sul fatto che le donne non potessero assistere a spettacoli teatrali, riportando una serie di passi a sostegno della loro presenza: *Pax* 908, *schol Eccl.* 1, a cui aggiungeva citazioni di ambito latino, con particolare riferimento a Plaut. *Poen.* 28. Secondo tale fonte non solo le donne dell'alta società, ma anche le altre avrebbero assistito agli spettacoli, ed essendo il modello di Plauto una commedia del greco Aristarco, anche in Grecia la consuetudine sarebbe stata la stessa.

Kock, seguito da Schmid-Stählin ed Ehrenberg, si schierava contro la posizione di Casaubon e seguaci, sostenendo che, riguardo alla pratica dei mercanti, l'espressione corretta da usarsi in greco sarebbe stata *σκηναὶ ποιούσι*. Di contro, però, i posti a teatro mai vengono chiamati *σκηναί* (*Pax* 731 e *Th.* 658 non confermano dunque l'ipotesi). Pertanto il titolo indicherebbe le donne che scelgono il luogo più adatto per vedere la processione e i giochi nel miglior modo possibile e lo occupano con delle tende.

Edmonds, infine, riteneva che inizialmente il termine *σκηναί* indicasse delle piazzole, poi, successivamente, luoghi da cui guardare, compresi i posti del teatro o dell'assemblea. Traduce, conseguentemente, "le donne che si arraffano i posti per la festa".

La più convincente pare l'interpretazione di Urli, il quale ritiene che le donne non occupino il teatro, quanto piuttosto "le scene", cioè il luogo dove agivano gli attori e traduceva quindi "*Le donne che occupano le scene*". L'ipotesi è interessante e, come vedremo, non priva di fondamento, tuttavia egli la arricchisce di ulteriori elementi che non trovano fondamento nei frammenti della commedia: lo studioso ritiene, infatti, che le donne agiscano per impedire una rappresentazione euripidea, di cui non c'è però traccia nei frammenti in nostro possesso. Si tratta quindi di un'ipotesi suggestiva, ma per la quale non esistono indizi a supporto.

Il problema non è di facile soluzione, ma si possono fare alcune considerazioni a iniziare dall'analisi dei termini che costituiscono il titolo.

Inevitabile soffermarsi innanzitutto sul valore del verbo *καταλαμβάνω*, che spesso è inserito in un contesto di scontro e ha senso ostile¹⁹⁴, specialmente se usato con l'accusativo (cf. ad esempio Ar. *Eccl.* 21 e 86 o Plut. *Per.* 33, Thuc. I 126,4 etc.). Inoltre la presenza del termine *σκηναί* richiama immediatamente alla mente il teatro: esso, infatti, specialmente se usato al plurale (cf. n. 3), indica la scena, la zona cioè di competenza degli attori.

Delle attestazioni del termine *καταλαμβάνω* in Aristofane sono contigue alla nostra, e non per caso, quelle di *Lisistrata*, in cui le donne "occupano" l'Acropoli e si impadroniscono, secondo il Coro dei Vecchi, del tesoro e della paga che consente agli uomini di mantenersi (*Lys.* 179 *καταλαβεῖν τὴν ἀκρόπολιν* e 620-25 *καὶ πάνυ δέδοικα μὴ τῶν Λακόνων τινὲς / δεῦρο συνεληλυθότες ἄνδρες εἰς Κλεισθένους / τὰς θεοῖς ἐχθρὰς γυναικῶν ἐξεπάρωσιν δόλω / καταλαβεῖν τὰ χρήμαθ' ἡμῶν τὸν τε μισθόν, / ἔνθεν ἔζων ἐγώ*). In modo non difforme in un'altra commedia femminile, le *Ecclesiazuse*, con il medesimo lemma viene connotato l'accaparramento dei posti in assemblea (vv. 21s. *καταλαβεῖν δ' ἡμᾶς ἔδρας / δεῖ τὰς ἑταίρας κῶλά θ' ἰζομένας λαθεῖν* e v. 86 *δεῖ σε καταλαβεῖν ἔδρας*), in cui il verbo in questione è utilizzato per

¹⁹⁴ Il prefisso *κατα-* può conferire, del resto, una sfumatura di ostilità ed indicare nello specifico il raggiungimento dell'obiettivo rispetto a quanto è indicato dal verbo (cf. *GG* II, 475s.).

indicare l'occupazione dei posti all'assemblea: Prassagora, infatti, suggerisce come prima mossa della propria strategia di presa del potere che sia necessario occupare i posti all'assemblea prima che arrivino gli uomini. Considerata la contiguità tra assemblea e teatro nell'Atene del V sec. e il fatto che il lemma in questione fa riferimento, nelle attestazioni aristofanee, all'occupazione da parte delle donne di luoghi di pertinenza maschile come acropoli e assemblea, non è da escludersi che anche nel nostro caso il riferimento sia ad una analoga occupazione forzata, questa volta delle scene. Se infatti rimane aperta la questione della presenza delle donne agli spettacoli tra il pubblico, è invece noto che le scene venivano calcate esclusivamente da attori di sesso maschile¹⁹⁵.

Non si può, inoltre, non tener conto della differenza singolare-plurale *σκηνήν-σκηνάς*: Aristofane potrebbe aver giocato su un modo di dire noto come quello segnalato dallo scolio a *Pax* 880, usando il plurale al posto del tradizionale singolare proprio per generare ambiguità. In linea con l'intuizione di Urli (per cui vd. *supra*), si potrebbe dunque rendere il titolo come "*Le donne che invadono le scene*".

Il titolo potrebbe far ironicamente riferimento alla nuova moda, soprattutto euripidea, di concedere sempre più spazio alle figure femminili, una delle grandi novità introdotte dal teatro del grande tragico, o quanto meno alludere comicamente al fatto che le donne avevano "invaso" anche il teatro. A tal proposito val la pena di ricordare la considerazione di Vetta (1991, 157), il quale sostiene che la guerra del Peloponneso aveva modificato l'assetto sociale di Atene – si tratterebbe in realtà di un presupposto comune ad ogni scontro bellico –, dando anche più spazio alla figura femminile relegata, fino a quel momento, ai margini. Ne sarebbe conseguita una maggior apertura alle donne anche in ambito teatrale. Inoltre è proprio del gioco teatrale, e non solo comico, il dialogo con la realtà contemporanea: se nella prima fase della sua attività Aristofane concede grande spazio a questioni di natura politica in un'Atene alle prese con i primi anni della guerra del Peloponneso (431-421 a.C.), successivamente l'interesse del drammaturgo si estende alla deformante riflessione sull'assetto sociale della *polis*. Nuove questioni sono ormai oggetto di attenzione da parte dell'opinione pubblica: lasciano spazio sulla scena all'intervento femminile, provocatorio e surreale ad un tempo¹⁹⁶.

C'è da considerare, peraltro, che negli anni in cui presumibilmente la nostra commedia andò in scena¹⁹⁷ le novità teatrali introdotte da Euripide dovevano aver lasciato una forte impressione nei cittadini, abituati ad altri *cliché*. I quali cittadini, come

¹⁹⁵ Fatta, probabilmente, eccezione per le figure delle danzatrici, in genere peraltro delle etere (cf. *schol. Th.* 1172), e delle flautiste (cf., ad esempio, *Ar. Av.* 667, in cui entra in scena Filomela-Usignolo, moglie di Tereo-Upupa, *Th.* 1160-1231, dove compaiono una danzatrice e una flautista, e *Ran.* 410a, con il riferimento ad una ballerina etc. Per tali personaggi "muti", che compaiono in genere nella parte finale della commedia con una valenza erotica, cf. Newiger 1957, 120).

¹⁹⁶ Cf. Prato (1955, 10): la «commedia antica [...], nata nella polis e per la polis, si nutrive di tutto quel che riguardasse la città, di essa portava sulla scena gli aspetti più interessanti, i problemi più scottanti, le figure più note e discusse».

¹⁹⁷ Per la questione della datazione si veda il paragrafo relativo.

afferma Prato (1955, 53): «erano rimasti sconcertati e indispettiti di fronte a quell'invasione di donne, che reclamavano sulla scena i loro diritti e imprecavano contro i soprusi esercitati dagli uomini». Euripide, sovente protagonista nell'opera aristofanea e bersaglio della critica del commediografo e della commedia in generale¹⁹⁸ per via delle sue tragedie a sfondo sociale, potrebbe essere il riferimento anche della nostra commedia, come del resto pare confermare il fr. 488 K.-A., cui si faceva cenno sopra, riferito, come sottolinea il testimone, proprio ad Euripide.

Va aggiunto che le commedie sopravvissute mostrano, specialmente nella seconda fase della produzione aristofanea (a cui presumibilmente anche la nostra commedia appartiene, vd. *infra*), un ribaltamento dello *status quo*, possibile, in realtà, solo nell'ambito della festa in cui si inscrivono gli agoni teatrali. Se in *Lisistrata* ed *Ecclesiazuse*, come si diceva, le donne prendono di mira acropoli e assemblea, nel costante ribaltamento dei ruoli e della situazione reale proposti da Aristofane nelle sue commedie potrebbe essere state coinvolto anche il teatro.

2 – IPOTESI SULLA TRAMA

Come si sviluppasse quindi la vicenda è altra questione aperta e che ha generato numerosissime ipotesi, spesso in contrasto tra di loro, tanto che emergono tentativi di ricostruzione della trama molto diversi l'uno dall'altro.

Tre sostanzialmente quelle più articolate e che hanno tentato di coinvolgere quasi tutti i frammenti della commedia:

- 1) secondo Bothe (1844) le donne avrebbero occupato i posti a teatro all'alba prima dell'arrivo degli uomini, banchettando con cibi e vino portati da casa. Tra loro sarebbe arrivato il διδάσκαλος (fr. 495 K.-A. τὴν κακὰβην γὰρ καὶ τοῦ διδασκάλου), secondo lo studioso lo stesso Aristofane, in quest'occasione personaggio della propria commedia¹⁹⁹. Costui, durante il banchetto con le donne, sarebbe stato da loro accusato di non essere un buon poeta, dal momento che, pur rimproverando Euripide, sostanzialmente l'avrebbe imitato. In risposta il Comico le avrebbe invitate a placare l'ira e avrebbe definito una di loro “pantera” suscitandone una vibrata reazione (fr. 494 K.-A. τὴν πόρδαλιν καλοῦσι τὴν κασαλβάδα). Ritrovata la pace e ricominciato il banchetto, una delle donne avrebbe sgridato un'ancella, rea di aver lasciato bruciare una pentola, perché più attenta al discorso di Aristofane che al proprio lavoro (fr. 495 K.-A.);
- 2) Gil (1996, 182s.) pensa ad un'azione che prevedeva l'accampamento di un gruppo di donne per assistere a una festa femminile o, in alternativa, a uno

¹⁹⁸ Cf. ancora Prato (1955, 23)

¹⁹⁹ Alla stregua di Cratino nella *Damigiana*.

spettacolo. In tale occasione della quale sarebbe sorta una disputa in conseguenza della rottura di una λήκυθος cara ad una delle protagoniste (fr. 487 K.-A. λήκυθον / τὴν ἑπτακότυλον τὴν χυτρείαν τὴν καλήν, / ἦν ἐφερόμην, ἴν' ἔχοιμι συνθεάτριαν). Un personaggio non meglio specificato poi avrebbe cercato di placarla (fr. 489 K.-A. καὶ μὴν ἄκουσον, ὃ γύναι, θυμοῦ δίχα / καὶ κρῖνον αὐτὴ μὴ μετ' ὄξυρεγχίας). In questo contesto Aristofane, attraverso una delle *dramatis personae*, avrebbe difeso la propria arte rispetto alle critiche a lui rivolte di imitare Euripide (fr. 488 K.-A. χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ, / τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἦττον ἢ 'κεῖνος ποιῶ). Il tragediografo sarebbe peraltro il bersaglio della parodia aristofanea nei fr. 492 e 493 K.-A. (καὶ τῶν πλατυλόγχων διβολίαν ἀκοντίων e καὶ τῶν πλατυλόγχων, ὡς ὀρᾶς, ἀκοντίων);

- 3) più complessa l'ipotesi di Urli (1969). Le donne avrebbero occupato le scene per impedire la rappresentazione di una tragedia euripidea. Nel prologo si collocherebbe il fr. 487 K.-A.: le donne hanno occupato le scene e durante l'occupazione forzata una avrebbe perso la sua boccetta. Esse avrebbero quindi elencato le loro imputazioni contro il tragico, forse difeso da un suo sostenitore o da un semicoro nel fr. 489 K.-A. (per cui vd. *supra*). Al prologo apparirebbe anche il fr. 488 K.-A. in cui Aristofane si difende dall'accusa di imitare Euripide. A fronte delle continue accuse, il tragediografo o chi per esso, contrattaccherebbe definendo le donne prostitute (fr. 494 K.-A.). Si passerebbe quindi alle minacce con lance dalle punte larghe. Le forze dell'ordine cercherebbero poi di entrare con la violenza (fr. 498 K.-A. τοῖχον μοχλίσκῳ σκαλεύειν). Euripide passerebbe infine alle suppliche vestendo i panni di qualche suo eroe straccione (fr. 490 K.-A. ὡσπερὲν Καλλιππίδης / ἐπὶ τοῦ κορήματος καθέζομαι χαμαί) e il fr. 497 K.-A. (ὡσπερ {κόσκινον} αἰρόπινον τέτρηται) farebbe riferimento, secondo lo studioso, a un setaccio che potrebbe indicare i buchi della veste da straccione del tragediografo. Tra minacce, scherzi, lazzi, battute etc. si giungerebbe dunque ad un accordo o forse ancora una volta, come già succedeva nelle *Tesmoforiazuse*, il tragediografo avrebbe la meglio. La commedia si concluderebbe con la scena di un banchetto (fr. 499 K.-A. οὐδ' ἂν ἴσως ἀντέλεγες τούτῳ τῷ δειπνίῳ· οὐ γὰρ ἄκανθαί).

L'esiguo numero di versi a nostra disposizione non consente, in realtà, di ipotizzare fondatamente una trama delle *Σκηνάς*. Pare, tuttavia, probabile, in virtù dell'interpretazione che abbiamo dato al titolo, che le donne prendessero il posto degli attori-uomini sulla scena per dare vita ad una rappresentazione estemporanea, che metteva alla berlina la tragedia di Euripide e gli eroi straccioni spesso protagonisti delle sue vicende, se non anche gli attori più in vista che li interpretavano (cf. fr. 490 K.-A.,

in cui è nominato il celebre attore tragico Callipide, fr. 502 K.-A. περίδιον, una sorta di borsa di scadente qualità, usata in genere dai filosofi itineranti o dagli straccioni). La presenza di temi comici ricorrenti (vd. *infra*) evidenzia, inoltre, come la commedia in questione dovesse essere caratterizzata da alcune situazioni tipiche.

Non è possibile, in genere, individuare la collocazione dei singoli frammenti nel plot, tuttavia la metrica consente di inserirli, nella maggior parte dei casi, in scene dialogate, trattandosi di trimetri giambici. Si possono avanzare alcune ipotesi anche attraverso il parallelo con l'*usus* aristofaneo, che si coglie dal raffronto con le commedie giunte a noi per intero. Così si potrebbe pensare che il succitato fr. 488 K.-A. (“mi servo infatti della rotondità del suo stile, ma rendo i pensieri meno volgari dei suoi”) appartenesse alla prima parte delle commedie, dato che, come sostenuto da Zanetto (2006, 314), i riferimenti ad altri drammaturghi e le considerazioni di poetica sono generalmente collocati da Aristofane nella fase iniziale dello spettacolo. Allo stesso modo, l'andamento anapestico del fr. 499 K.-A. farebbe presupporre una sua collocazione in ambito parabolic o agonale o in «scenes of debate and persuasion» ed eventualmente parodiche²⁰⁰ o, in alternativa, nell'esodo.

Non si riscontrano nei versi a nostra disposizione riferimenti politici. Il solo possibile rimando è quello del fr. 500 K.-A., una glossa che ricorda la figura dei δήμαρχοι, personaggi pubblici che operavano sia in ambito politico che più propriamente amministrativo (vd. commento *ad l.*). Secondo le indicazioni del testimone, Arpocrasione, tuttavia, nel contesto delle Σκηνάς i demarchi dovevano specificamente ricoprire la funzione di esattori di pegni, non rivestendo pertanto un ruolo prettamente politico.

Si possono notare, come si vedrà dall'analisi dei frammenti, punti di contatto, oltre che con le già citate *Lisistrata* ed *Ecclesiazuse*, con altre due commedie giunte a noi per intero: *Tesmoforiazuse* e *Rane*. Si tratta di due commedie, in cui notevole rilievo ha la critica letteraria con particolare riferimento alla figura di Euripide. Anche la nostra commedia doveva rientrare, con tutta probabilità, nella tipologia della commedia di argomento letterario²⁰¹. Lo si può evincere dai rimandi, tipici di questo genere di commedia, a figure note del panorama teatrale ateniese del tempo, come Euripide (fr. 488 K.-A.) e Callipide (fr. 490 K.-A.).

Contribuisce all'ipotesi che le Σκηνάς fossero una commedia di argomento letterario e con una possibile valenza metateatrale la presenza di alcuni termini tecnici legati alla *performance* presenti in quel poco che della partitura in questione è rimasto. Del resto i frammenti che la tradizione indiretta ha preservato presentano delle peculiarità, soprattutto lessicali: si riscontrano infatti termini rari o con particolari valenze, per cui si rimanda al commento ai singoli frammenti.

²⁰⁰ Cf. Parker 1997, 58s.

²⁰¹ Lo ipotizzava già Urli (1969, 67) e Carrière (2000, 200s.).

Di particolare interesse sembrano, ad esempio, il composto *συνθέατρα* ‘compagna agli spettacoli’ del fr. 487; il fr. 488 K.-A., già più volte ricordato e che, secondo il testimone, costituiva una risposta di Aristofane alle accuse spesso rivoltegli di imitare Euripide a dispetto dei costanti attacchi cui il commediografo sottoponeva il collega; il fr. 490 K.-A., in cui è presente il nome di Callipide, famoso attore dell’ultima parte del V sec. a.C. e dei primi anni del IV; il termine *διδάσκαλος* ‘istruttore dei cori’ (termine tecnico utilizzato per indicare la persona che preparava il coro) del fr. 495 K.-A., il vocabolo *τριτοστάτις* ‘terzo elemento del coro’ del fr. 503.

Si possono riscontrare, inoltre, alcuni temi tipici della commedia:

- nel fr. 487 K.-A. è possibile individuare, con tutta probabilità, il *topos* della donna beona (si rimanda al commento *ad l.*). Si può arguire dai due versi e poco più che costituiscono il frammento che si tratti del discorso di una donna la quale si lamenta di aver perduto la propria *λήκυθος*, un oggetto a lei carissimo e che ella definisce “co-spettatrice”, compagna, dunque, in occasione degli spettacoli. Si può sospettare che all’interno di tale specifico vasetto, in genere utilizzato dalle donne per il *make-up*, la donna nascondesse invece del vino per poter bere indisturbata. Tale comica lettura è dettata dalle inusuali dimensioni del contenitore²⁰²;
- nel fr. 489 K.A. (*καὶ μὴν ἄκουσον, ὦ γύναι, θυμοῦ δίχα / καὶ κῶϊνον αὐτὴ μὴ μετ’ ὄξυρεγχίας*) un uomo tenta di placare l’ira di una donna (forse sua moglie, vd. commento *ad l.*), invitandola ad ascoltare le motivazioni del proprio agire;
- il fr. 491 K.-A. (*ἀλλ’ ἔχουσα γαστέρα / μεστὴν βοάκων ἀπεβάδιζον οἰκάδε*) potrebbe rimandare al tema dell’abbuffata di cibo, dal momento che si fa riferimento ad una donna tornata a casa con la pancia piena;
- ancora, nel fr. 499 K.-A. (vd. *supra*) si parla di un banchetto, altro elemento tipico delle rappresentazioni comiche.

3 – TESTIMONI

I pochi frammenti sopravvissuti sono tramandati per tradizione indiretta. La maggior parte di essi è testimoniata da Polluce (libri IV, VI e soprattutto X), ma anche Ateneo, Arpocrazione, Esichio, Etimologico Magno e gli scoli hanno conservato tracce della nostra commedia.

Tutte le citazioni presentano, però, notevoli difficoltà connesse alla tipologia della trasmissione²⁰³: *variae lectiones*, versi incompleti, e dunque non facilmente

²⁰² Cf. Boccaccini 2011, 189-200.

²⁰³ Cf. Tosi 1988.

analizzabili dal punto di vista metrico, mancanza di indicazione della *persona loquens* etc. Non si riscontrano, in genere, riferimenti al contesto in cui versi e glosse erano inseriti o all'eventuale senso della battuta o dei singoli termini.

4 – PERSONAGGI

I frammenti di cui disponiamo consentono di ipotizzare la presenza di alcuni personaggi. Protagoniste delle vicende sono delle donne, come sembrano confermare i fr. 487 e 491 K.-A. (per i quali si veda *supra*). Dovevano essere però presenti anche personaggi maschili, (la presenza di uno di essi) come pare si possa evincere dal fr. 489 K.-A., cui si faceva cenno poc'anzi, o dal fr. 495 K.-A., in cui si parla di un διδάσκαλος.

La presenza di figure maschili e femminili doveva comportare un confronto-scontro fra i due sessi, come accade nelle “commedie femminili” aristofanee giunte a noi complete, *Tesmoforiazuse*, *Lisistrata*, *Ecclesiazuse*.

È possibile, peraltro, che uno dei protagonisti fosse, ancora una volta, Euripide, come sembrano evidenziare i riferimenti al tragediografo presenti nei versi di cui disponiamo (ci riferiamo, in particolare, al più volte ricordato fr. 488 K.-A., in cui Aristofane propone un confronto fra il proprio stile e quello del tragediografo “rivale”). L'ipotesi che il διδάσκαλος del fr. 495 K.-A. possa coincidere proprio con il tragediografo (cf. Urli 1969) non ha, tuttavia, riscontro nei frammenti.

5 – CORO E STRUTTURA GENERALE

Il coro era costituito, a quanto si evince dal titolo, che ricalca nella forma quelli di *Tesmoforiazuse* ed *Ecclesiazuse*, da un gruppo di donne. Kaibel ipotizzava: «In Aristophanis fabula chorus fuerunt mulieres de tabernarum occupatione cum viriis...decertantes».

Non possediamo, tuttavia, elementi che consentano di individuare il preciso ruolo del coro nella commedia. Stando ai due drammi sopravvissuti, la funzione di questa fondamentale componente dello spettacolo antico è infatti molto diversa: nelle *Tesmoforiazuse* il coro ha ancora una sua fisionomia e un suo ruolo nel contesto della rappresentazione, pur essendo già in atto un suo ridimensionamento, molto più marginale è invece la sua presenza e la sua funzione nelle *Ecclesiazuse*, dove notoriamente viene addirittura meno la parabasi.

DATAZIONE

Non ci sono giunte notizie sulla cronologia delle *Σκηνάς*²⁰⁴. Nei pochi versi sopravvissuti, tuttavia, si riscontra un paio di riferimenti a personaggi del tempo, che consentono di provare quantomeno a circoscrivere il periodo in cui la commedia dovette andare in scena.

Innanzitutto il riferimento a Callipide, celebre attore tragico della seconda metà del V sec. a.C.-primi anni del IV, o alla commedia omonima di Strattide²⁰⁵, presente nel fr. 490 K.-A., ci consente di stabilire il possibile termine *ante quem*, cioè il 419-18 a.C. o il 410 a.C. (si rimanda in merito al commento *ad l.*). Si tratta rispettivamente della data della prima vittoria attestata dell'attore nella propria categoria²⁰⁶ e di quella della rappresentazione dell'opera di Strattide secondo i più²⁰⁷. La prima pare però alta, stando alle fasi della produzione aristofanea²⁰⁸ e all'ipotesi che nelle *Σκηνάς* Aristofane intenda prendere in giro la pratica euripidea di dare grandissimo spazio alle donne sulla scena. L'“invasione delle scene da parte delle donne” dovrebbe risalire, infatti, al periodo successivo alla prima fase della prima guerra del Peloponneso (dopo la pace di Nicia del 421 e la conseguente tregua), quando cioè una serie di cambiamenti avrebbe

²⁰⁴ Queste alcune delle ipotesi avanzate dagli studiosi in merito:

- Geissler (1925, 56) collocava la commedia dopo *Tesmoforiazuse* e *Lisistrata*, dunque dopo il 411 a.C. Secondo lo studioso il riferimento a Callipide del fr. 490 K.-A. (ὥσπερ εἰ Καλλιπίδης / ἐπὶ τοῦ κορήματος καθέζομαι χαμαί, per cui si rimanda al commento *ad l.*) non sarebbe utile a circoscrivere la data della possibile messinscena della commedia, dal momento che l'attore fu in voga ad Atene dal 427 a.C. fino agli inizi del IV sec. a.C., un ampio arco di tempo;
- Edmonds riteneva il 416 a.C. «the nearest available date», partendo dal presupposto che la commedia fosse andata in scena prima della morte di Euripide (406 a.C.) – a cui, sappiamo dal testimone, fanno riferimento le parole del fr. 488 K.-A. (χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ, / τοὺς νοῦς δ'αγοραίους ἤττον ἢ κείνος ποιῶ) – e in un periodo vicino a quello delle *Tesmoforiazuse*;
- per Mastromarco (1994, 64) il riferimento all'attore Callipide, vincitore della gara degli attori tragici nell'anno 419-18, porterebbe ad individuare nel 418 a.C. il termine *ante quem* della commedia: con quel successo, infatti, Callipide dovette acquisire grande fama, tanto da poter diventare oggetto di considerazione nel gioco comico, sempre pronto a mettere alla berlina le mode e i personaggi del momento. Il testo del frammento, però, così come viene tramandato nei manoscritti del testimone Polluce fa in realtà riferimento non direttamente all'attore Callipide, ma all'omonima commedia di Strattide (il primo verso del frammento recita, infatti, ὥσπερ ἐν Καλλιπίδῃ, rispetto a cui ὥσπερ εἰ Καλλιπίδης è una correzione, accolta da molti studiosi, di Brunck), che sarebbe stata messa in scena indicativamente, secondo l'opinione più diffusa, attorno al 410 a.C. (in merito al *Callipide* di Strattide cf. Fiorentini 2005, tesi di dottorato, ora online, 102-117 con particolare riferimento alla p. 107 per la datazione), motivo per il quale il termine *ante quem*, in base a tale lettura, si sposterebbe notevolmente.

²⁰⁵ Vd. nota precedente.

²⁰⁶ Di cui abbiamo notizia da *IG II² 2319,83 col. II.*

²⁰⁷ Esistono tuttavia molti dubbi sulla presunta data di messinscena del *Callipide*, per cui la datazione ivi indicata risulta puramente indicativa.

²⁰⁸ Per cui si rimanda a Mastromarco 1994, 40-82.

potuto determinare un mutamento della posizione della donna nel panorama sociale ateniese²⁰⁹.

Plutarco (*Alcib.* 32,2) riporta, pur dubbiosamente, una notizia attribuibile allo storico Duride, la quale accosta il nome del celebre attore Callipide a quello di Alcibiade: in occasione del rientro trionfale di quest'ultimo ad Atene nel 411 a.C., il vincitore dei giochi pitici, Crisogono, avrebbe ritmato col flauto i movimenti dei rematori della nave che riconduceva Alcibiade in patria, mentre l'attore Callipide avrebbe dato ordini ai rematori stessi. Entrambi gli artisti sarebbero stati abbigliati in quel frangente come nel corso di una rappresentazione, pienamente calati pertanto nella loro "parte". Plutarco ricorda, però, che né Teopompo né Eforo né Senofonte riportano tale notizia e ritiene pertanto l'aneddoto privo di fondamento: Alcibiade avrebbe dovuto, infatti, ri-presentarsi agli Ateniesi con un contegno adeguato all'occasione²¹⁰. Non ci sono, in realtà, elementi fondanti a conferma o a smentita della notizia duridea. Comunque sia, l'episodio, anche se di stampo aneddótico, induce a pensare che Callipide fosse particolarmente in auge nel periodo attorno al 411 a.C., se non altro per il fatto che il suo nome veniva accostato a quello di Alcibiade. Proprio a questa fase di particolare notorietà dell'attore avrebbe potuto far riferimento Aristofane nelle *Σκηνιάς*, utilizzando elementi di attualità.

Il riferimento ad Euripide del fr. 488 K.-A., invece, potrebbe risultare rilevante per definire il termine *post quem* della nostra commedia. Tenendo in considerazione le commedie complete di Aristofane, Euripide si trova come protagonista e punto di riferimento in tre occasioni in maniera diretta, *Acarnesi*, *Tesmofoiazuse* e *Rane*, mentre in altre è indirettamente menzionato o citato. In tutti i casi va sottolineato come il tragico sia ancora in vita o morto da pochissimo, per cui la sua memoria è ancora viva nel ricordo degli spettatori. Nelle ultime due commedie notoriamente aristofanee, anche se non portate in scena a nome dello stesso commediografo ma del figlio di lui Ararote, *Ecclesiazuse* e *Pluto*, non troviamo invece più richiami al tragediografo, ormai assente da qualche anno dalle scene teatrali e non più costante riferimento degli attacchi aristofanei. I temi sono altri e sono comunque collegati al clima che si respira ad Atene nei primi anni del IV secolo a.C., a riprova del fatto che l'autore rimane sempre attento agli avvenimenti e alla circolazione delle idee.

²⁰⁹ Vd. *supra*. Sull'attenzione riservata da Aristofane alla donna negli ultimi anni del V secolo, in quella che possiamo considerare la seconda fase della sua carriera (420-404 a.C.), per cui cf. Mastromarco 1994, 61-76, Finnegan (1995, 15s.), diverse considerazioni sono state fatte, con ipotesi apparse a volte anche forzate. Cf., ad esempio, Keuls 1988, 416, secondo cui l'interesse verso il sesso femminile sarebbe maturato in Aristofane a seguito della vicenda della mutilazione delle Erme, che sarebbe stata, secondo alcuni, opera delle donne a scopo di protesta contro una società maschilista. Secondo lo stesso Mastromarco (1994, 162) sarebbe stato invece il recupero di un personaggio importante nella tradizione giambico-comica a determinare il conferimento di un ruolo da protagonista alla figura femminile.

²¹⁰ Come ricorda Gribble (1999, 30), Plutarco non è tuttavia esente da condizionamenti ideologici nel presentare la figura di Alcibiade.

Per tale motivo si può pensare che la commedia in questione abbia come termine *post quem* il 406 a.C., anno della morte di Euripide²¹¹. Si può forse circoscrivere ulteriormente il periodo se si considera che nel 408 a.C. Euripide lascia Atene per trasferirsi a Pella alla corte del re macedone. È preferibile ipotizzare che Aristofane faccia riferimento nelle *Σκηνός* ad un Euripide ancora attivo sulla scena ateniese e ciò potrebbe spostare ulteriormente il termine *post quem* al 408 a.C.

Se fosse corretta tale interpretazione, il periodo di rappresentazione delle *Σκηνός* si potrebbe ulteriormente circoscrivere agli anni che vanno dal 410 al 408 a.C., quindi poco dopo la messinscena di *Tesmoforiazuse* e *Lisistrata* (commedie del 411 a.C.), a cui peraltro la presente commedia è collegata sia per il tema femminile che per alcuni punti di contatto evidenti segnalati in precedenza.

7 – L'AGONE DRAMMATICO

Gli elementi a nostra disposizione farebbero propendere preferibilmente per un'ambientazione lenaica della nostra commedia, anche se la limitatezza dei dati invita ad un'estrema cautela.

Bisogna considerare, tuttavia, che la tematica delle *Σκηνός* doveva essere, con tutta probabilità, metateatrale. Da quello che si coglie, poi, dal fr. 488 K.-A. riferito a Euripide, non dovevano mancare richiami alle opere del tragediografo (i fr. 490 e 501 K.-A. sembrerebbero rimandare agli “eroi straccioni” della tragedia euripidea). Un tema di tal sorta doveva essere più adeguato ad un pubblico ateniese, il quale meglio avrebbe potuto intendere le dinamiche parodiche e scottiche proposte dalla commedia, che a quello “allargato” delle Grandi Dionisie.

Rimanendo sempre al frammento in questione, in esso la critica aristofanea si basa sullo stile del rivale e vengono utilizzati termini tipici della sofistica (στόμα, στρογγύλος) a sottolineare il legame, spesso adombrato da Aristofane, di Euripide con la sofistica. Trattandosi quest'ultima di un fenomeno che caratterizzò specificamente Atene, un rimando ai sofisti e al loro linguaggio avrebbe potuto essere colto preferibilmente da spettatori ateniesi.

²¹¹ Così sostiene anche Gil (1996, 183), il quale parte tuttavia da presupposti differenti.

FRAMMENTI

1 (= fr. 487 K.A., 472 K.)

λήκυθον
τὴν ἑπτακότυλον, τὴν χυτρείαν, τὴν καλήν,
ἣν ἐφερόμην ἴν' ἔχοιμι συνθεάτριαν

Poll. X 67 (εἶδη τῶν ἐκπωμάτων, codd. **FS, ABCL**) προσθετέον . . . τὴν ἐν Ἀριστοφάνους Σκηναῖς καταλαμβανούσαις λήκυθον — συνθεάτριαν. Εἴρηται γὰρ νῦν ἐπὶ ἐκπώματος ὡσπερ καὶ τὸ παρὰ τῷ Κρατίῳ ἐν Πυτίνῃ (fr. 199) οἴνηρον ὀξύβαφον. Id. IV 121 Ἀριστοφάνης δὲ συνθεάτριαν εἴρηκεν, VI 158 συνθεάτριαν δὲ καὶ συλλήπτριαν (fr. 895) Ἀριστοφάνης, II 56 θεάτρια καὶ συνθεάτρια, ὡς ἡ παλαιὰ κωμῳδία

2 χυτρείαν Blaydes coll. *Lys.* 329: χυτρείαν **FSABC**: χύτραν **L** (cf. *Nub.* 1474), χυτρεῖν tum τὴν ἀγκύλην (coll. Hesych. α 566 L., vix arte; τ. παγκάλην Kock, τ. ποικίλην Kaibel) Lobeck 1820, 147

2 ἑπτακότυλον immensam scilicet, Theoph. fr. 2 K.-A. τετρακότυλον δὲ κύλικα κεραμεῖν τινα . . . κεραννύει, Alex. fr. 181 K.-A. τετρακότυλον ἐπεσόβει κώθονά μοι, Sotad. fr. 1,33 K.-A. δικότυλος λήκυθος. cf. Ar. *Th.* 743, Dionys. fr. 5,2 K.-A., Men. fr. 275 Koe. *Ran.* 1236 (λήκυθος) πάνυ καλήν τε κάγαθὴν **3** cf. συσκηγήτρια *Th.* 624, συμπαίστρια *Ran.* 413, συγχορεύτρια fr. 894 K.-A.

'queri videtur bibosa mulier lecythum suam per rixae turbas fractam, imprimis sibi caram et pulchram' Kaibel. Cf. *Th.* 689ss.

SCHEMA METRICO

— ∪ X
— ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ X
— ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ X

TRADUZIONE

«la “bocchetta” quella da sette litri²¹², quella di terracotta, quella ben fatta, che mi portavo dietro, compagna agli spettacoli»

Il testimone del frammento aristofaneo è Polluce (X 67). Si tratta della sezione dell'*Onomastikòn* dedicata alle tipologie di recipienti per bere – coppe, boccali, bicchieri etc. –, tra cui, secondo l'autore, sarebbe da inserire anche la nostra λήκυθος ἑπτακότυλος. Stupisce la necessità di un tale chiarimento da parte di Polluce. Se infatti si considera che generalmente l'oggetto in questione, molto comune nella vita dei Greci,

²¹² La traduzione più fedele sarebbe 'di setti cotili', misura propria del mondo greco antico, ma si è preferito riportare la misurazione attuale, traendo spunto dalla traduzione di *Th.* 743a di Marzullo (2003, 662), perché appare più adeguata a tradurre l'iperbole che genera comicità.

era utilizzato come contenitore per profumi e oli (vd. *infra*), la sua citazione sembrerebbe inappropriata al contesto. Si può ipotizzare che sia stato l'aggettivo qualificativo che accompagna l'oggetto a determinare però tale scelta da parte del testimone. È possibile peraltro che Polluce avesse sotto gli occhi l'intera commedia²¹³, o quanto meno il contesto generale in cui era inserito il frammento, e sapesse pertanto che il termine λήκυθος era utilizzato in questo caso in riferimento a un contenitore potenzialmente pitorio, venendo a costituire così un esempio adeguato alla sua riflessione²¹⁴.

L'espressione voleva evocare un oggetto singolare, non necessariamente reale, per via della peculiare caratteristica di essere eccessivamente capiente rispetto agli standard che presenta questa tipologia di vaso: così interpretano la funzione dell'aggettivo ἔπτακότυλος anche Kassel e Austin, come conferma l'indicazione "immensam", inserita nell'apparato.

L'accostamento di un vaso come la λήκυθος, generalmente tipico di altri contesti, visto che era utilizzata per la cura del corpo o in ambito funerario, a una capienza propria dei recipienti per il vino, doveva generare la *pointe* comica della battuta: l'oggetto a cui fa riferimento il personaggio che pronuncia la frase, con tutta probabilità una donna, viene definito eufemisticamente "bocchetta". Esso doveva infatti inappropriatamente contenere vino, la bevanda cara, com'è risaputo, all'universo femminile²¹⁵.

Da notare, inoltre, a fini comici, l'andamento retorico del secondo verso, basato, oltre che su una vistosa iperbole (una λήκυθος "insolita" di ben sette cotili), sulla ripetizione anaforica di τήν in posizione attributiva, a rimarcare le peculiarità del vasetto in questione.

I versi a nostra disposizione non ci consentono di comprenderne con precisione il contesto, anche se si possono avanzare ipotesi in merito alla battuta, per analogia ad altri passaggi aristofanei, e comici più in generale, simili. Il passo si avvicina, ad esempio, a quello di *Th.* 689ss.²¹⁶, come già sottolineato da Kaibel (vd. apparato), il

²¹³ La quale sarebbe andata perduta, secondo Urli (1969, 63), nel II sec. d.C., nel periodo in cui Polluce visse. Anche le numerose citazioni delle *Σκημάς* nell'opera del grammatico sono indice di una certa familiarità dell'autore con la commedia in questione.

²¹⁴ Ad ulteriore riprova, l'autore dell'*Όνομαστικόν* accosta la λήκυθος ἔπτακότυλος all'οἴνηρός ὀξύβαφον (una sorta di ciotola per il vino per cui si veda LSJ⁹, 1235a, s.v.) del fr. 199 della *Πυτίνη* di Cratino.

²¹⁵ Giungeva ad una simile conclusione anche Urli (1969, 70): «Immagino che Aristofane – osservava – usasse in questo caso una parola caratteristica del mondo femminile [...] in comico riferimento alla figura tipica della donna beona».

²¹⁶ Si tratta della celebre scena in cui il Parente di Euripide sta svolgendo, suo malgrado, la propria "missione" presso le donne riunite per celebrare le Tesmoforie, quella cioè di scoprire cosa intendano ordire, adirate come sono contro il tragediografo per come le rappresenta sulla scena. Scoperto nel suo travestimento al femminile, rapisce la figlia di una delle donne, per poi scoprire che non si tratta in realtà di una bambina, bensì di un otre al quale la donna risulta affezionata come ad una figlia, a motivo della sua ardente inclinazione al bere. Cf. a riguardo le considerazioni di Romani (2006, 107-124) sul particolare rapporto che si instaura fra l'oggetto amato e il suo possessore.

quale, seguendo le orme del Casaubon²¹⁷, andava oltre nel tentativo di chiarire il contesto, sostenendo che la λήκυθος famigerata si sarebbe rotta a causa della folla in occasione di una rissa²¹⁸.

Il frammento in realtà, rimanendo all'evidenza del testo, fa riferimento ad un presunto vaso di terracotta, un oggetto di pregio, che si accompagna all'intrerlocutrice durante gli spettacoli. Non ci sono nei versi altri possibili riferimenti al contesto generale, se non che la *persona loquens* parla dell'oggetto usando l'imperfetto (ἐφερόμην²¹⁹), motivo per il quale si può supporre che non lo abbia più. Di qui l'ipotesi della rissa appena avvenuta. I paralleli di Antifane Μύστις fr. 161 K.-A.²²⁰, ricordato da Bothe, delle già citate *Tesmofoiazuse*, della *Lisistrata* (vv. 194ss.)²²¹ o delle *Ecclesiazuse* (vv. 131b-146)²²², per citarne alcuni, risultano un'ulteriore conferma del rimando al *topos* della "passione" femminile per il bere²²³.

Non sappiamo se chi pronuncia la battuta sia una vecchia, come ipotizza ad esempio Mastromarco (1994, 64), dato che nel testo non ci sono elementi che possano confermarlo, ma è quasi sicuramente una donna. Sembra confermarlo l'uso del femminile συνθεάτρια, neoconiazione aristofanea creata sul più frequente συνθεατής.

Trattandosi di trimetri giambici, i versi in questione dovevano appartenere a una scena dialogata o eventualmente, in alternativa, al prologo, come ipotizzava Urli (1969, 69)²²⁴. Secondo la ricostruzione dello studioso in questa parte dello spettacolo si sarebbe realizzata l'occupazione delle scene da parte delle donne, e specificamente nella parte finale dello stesso, subito dopo la presa del teatro da parte del gruppo femminile.

v. 1 λήκυθος: col termine in questione si intende un recipiente, generalmente, quanto superficialmente, considerato il corrispettivo in ambito greco del latino *ampulla*, che –

²¹⁷ Casaubon (1621, 301). L'ipotesi della rissa deriva dal tentativo da parte dello studioso seicentesco di individuare il tema della commedia: «Videtur Aristophanes descripsisse eo dramate mulierum tentoria sua commodis locis figere cupientium jurgia et ἀκροχειρισμούς». Sull'argomento vd. introduzione alla commedia.

²¹⁸ Concordano con tale supposizione Gil (1996, 182s.) e O'Higgins (2003, 138).

²¹⁹ Secondo la ricostruzione di Urli (1969, 69), la boccetta si sarebbe rotta specificamente durante l'occupazione del teatro da parte delle donne.

²²⁰ Nel passo in questione una vecchia esulta per la grandezza di una coppa in virtù della quale potrà felicemente bere in notevole quantità: «καὶ γὰρ ἐπαγωγόν, ὃ θεοί, τὸ σχῆμά πως / τῆς κύλικός ἐστιν ἄξιόν τε τοῦ κλέους / τοῦ τῆς ἐορτῆς. οὐ μὲν ἦμεν ἄρτι γὰρ / ἐξ ὄξυβαφίων κ ε ρ α μ ε ὦ ν ἐπίνομεν».

²²¹ Le donne devono giurare secondo le indicazioni di Lisistrata e come garante del loro giuramento scelgono una coppa piena di vino, che Calonice significativamente definisce (v. 200) «ὃ φίλτατον γυναιξὶ τὸ κ ε ρ ἄ μ ι ο ν ὅσον».

²²² Si tratta di un passo del prologo: una donna, invitata da Prassagora a parlare in preparazione all'assemblea dove le donne stanno per recarsi con il chiaro intento di compiere un colpo di stato e accaparrarsi il potere, chiede di bere prima di parlare, visto che le hanno fatto mettere in testa la corona, tipica dei simposi e segno delle bevute in compagnia. Quando poi Prassagora conterà severamente tale richiesta, la donna continuerà a lamentarsi di dover rimanere a bocca asciutta.

²²³ Per il quale, specificamente in riferimento alla produzione aristofanea, cf. Finnegan 1995, 121-131.

²²⁴ Anche se lo studioso lascia spazio alla prospettiva di una collocazione dei versi in questione in una parte successiva della commedia.

ne è conferma la vasta bibliografia relativa (cf., ad esempio, Fairbanks 1907; Richter-Milne 1935, nello specifico p. 14 e figure 91-102, dove vengono riportati diversi passi aristofanei in cui è citato l'oggetto in questione, ma non il nostro frammento; Quincey 1949, Beazley 1938, 2s., 1956 e 1963²; Cuffarello 1971, 275; Sparkes 1975 e 1991; Kurtz 1975; Radici Colace – Gulletta 1992, con particolare riferimento alle pp. 272-277; Gex 1993, 51-60; Clark 2002; Schmidt 2005, 29-85 etc.) – gli archeologi descrivono come un contenitore globulare o ovoidale con un'imboccatura stretta, una presa laterale forata e un fondo arrotondato. La sua funzione era quella di conservare unguenti e oli (lo confermano pure le fonti lessicografiche: Poll. VI 105,4 τὰ δ'ἀγγεῖα τῶν μύρων λήκυθος μωρηρὰ καὶ ἀλάβαστρον; Hesych. λ 857 L. λήκυθος: [...] μωροθήκη, βησίον ὑάλινον; *Suda* λ 438 A. λήκυθον· λήκυθον τὴν τοῦ μύρου Ἀττικοὶ καλοῦσιν ἀλάβαστρον [...]. τὰ ἐλαιοδόχα ἀγγεῖα etc.) per l'uso personale, per condire le vivande, in ambito funerario (cf. Beazley 1938), nelle palestre (cf. in particolare, a tal riguardo, Campagner 2001, 212s.). Il vaso era fatto con vari materiali più o meno deperibili quali cuoio, terracotta, pietra e marmo. Gli studiosi premettono tuttavia la difficoltà insita nel collegare i nomi tramandati dalla tradizione ai reperti a nostra disposizione. Lo stesso Ateneo (XI 495d, nel libro dedicato specificamente alle forme e ai nomi dei vasi e delle coppe del mondo greco) ricorda come λήκυθος fosse il termine usato a Corinto, Bisanzio e Cipro per indicare l'ὄλη, un'ampolla per l'olio utilizzata nei ginnasi. L'attestazione di vocaboli alquanto diversi per indicare la stessa cosa, così come la distanza cronologica, hanno poi generato ulteriore confusione. Gulletta (in Radici Colace – Gulletta 1992, 272-276) parla di geosinonimia tra il generico vocabolo attico λήκυθος e il dorico ἀρύβαλλος e considera analogo all'ἀρύβαλλος, unguentario di uso tendenzialmente maschile, l'ἀλάβαστρον, oggetto tipico dell'universo femminile, utilizzato per la cura del corpo. Il nome λήκυθος si trova infatti inciso su un paio di unguentari risalenti uno al VII e l'altro al V secolo a.C.

Si trovano in realtà oggetti con rappresentazioni dionisiache che farebbero pensare ad un diverso ambito di utilizzo dell'oggetto rispetto a quelli tradizionali (anche come contenitore di vino). Tuttavia si tratta in realtà di scene tipiche del repertorio dei ceramografi più che di un richiamo al contesto (simposiale) in cui la λήκυθος avrebbe potuto essere usata (cf. Barresi – Valastro 2000, 48; Gex 1993, 51-60; Schmidt 2005, 29-85).

Trattandosi di un oggetto di uso comune nella vita dei Greci e ben attestato nei contesti comici, specchio deformato della vita reale, dov'è accostato ad altri strumenti quotidiani come lampade, vassoi, mortai, striglia etc., cf. Menandro fr. 353 K.-A. (ἐτέρου λυχνούχος, ἐτέρου λήκυθος), Teopompo comico fr. 53 K.-A. (φρυγέυς, θυεία, λήκυθος), Difilo fr. 52 K.-A. (λήκυθον ξύστιν τ'ἔχεις; B. ἐγὼ δὲ καὶ ξύστραν), Sotade fr. 1,33 K.-A. (τεμῶν δὲ λεπτήν τῆς χλόης καὶ πλείονα, / κἄν ἦ δικότυλος λήκυθος, καταστρέφω) etc.

Anche in Aristofane ricorre spesso: *Th.* 139 *τι λήκυθος καὶ στρόφιον*;, *Av.* 1589 *ἔλαιον οὐκ ἔνεστιν ἐν τῇ ληκύθῳ*, *Rane* 1200-1246, in cui si trova più volte nella stessa scena, *Ecclesiazuse* 1101 (si vedano in particolare al proposito A. Lorenzoni, 1997, 71-81, contributo ricco di informazioni e di bibliografia sulla λήκυθος anche in senso generale, e Slater, 1989, 43-47), nel *Plut.* 810s. *αἱ δὲ λήκυθοι / μύρου γέμουσι*, nei frammenti. Il termine λήκυθος rimanda in tutti questi casi a un oggetto per la cura del corpo o usato in ambito funerario. Sorprende quindi l'uso particolare del presente contesto che sarà dovuto a fini eminentemente comici.

v. 2 ἑπτακότυλον: 'di sette cotili'. L'aggettivo è un *hapax* con presumibile funzione iperbolica, accostato *παρὰ προσδοκίαν* al termine λήκυθος. Il sostantivo κοτύλη, radice del composto, indica genericamente 'tazza', 'coppa' (cf. LSJ⁹, 986a, s.v.), ma in metrologia costituisce una misura equivalente a 0,273 litri (questo per quanto concerne il sistema attico, mentre in quello tolemaico a 0,205 litri. Si veda in merito Hultsch 1862, 80-87, studio datato, ma col pregio di fornire indicazioni, spesso trascurate, in relazione alla metrologia antica). Sette cotili corrispondono dunque a 1,9 litri circa. Che si tratti di una capienza notevole lo confermano altri passi comici (vd. *infra*), in cui ritornano composti similari indicanti tuttavia sempre capacità inferiori. Esistono in realtà λήκυθοι di grandi dimensioni, vicine a quella del passo in questione, ma esse sono utilizzate generalmente nell'ambito funerario o si trovano in ambiente italico, mentre sul suolo greco tendono a mantenere misure più contenute. Stando, ad esempio, ai reperti dell'acropoli di Atene risalenti al periodo coevo ad Aristofane e curati da Moore (1997, 45), non si trovano casi di λήκυθοι di grandi dimensioni ("is a rather small vassel"). Questo tipo di vasetto era inoltre specificamente utilizzato, in base agli studi fatti sul materiale archeologico, "for holding oil and unguents". Esistono in realtà λήκυθοι di notevole capienza, al pari di quella in questione, ma si tratta di vasi utilizzati soprattutto in ambito funerario, un uso che non sembra quello richiamato nel presente contesto. Alcune peraltro prevedevano un doppio fondo per cui, a dispetto delle dimensioni, il contenuto era limitato. Cf. in merito Gex 1993, 51-60; Schmidt 2005, 29-85.

Indicare la capacità di contenitori potori attraverso composti di κοτύλη era usuale, tanto che sono attestate in testi letterari ed iscrizioni (le quali mostrano l'appartenenza di tali composti al linguaggio parlato) le forme δικότυλος, τρικότυλος, τετρακότυλος, πεντακότυλος etc. fino a ἑνεακότυλος ο ὀκτοκαίδεκακότυλος (per tali composti si rimanda a Buck-Petersen 1984, 375). In riferimento ai testi letterari Austin-Olson (2004, 254) ne sostengono l'appartenenza specifica al "comic vocabulary", visti i numerosi casi presenti in commedia per cui cf. Theoph. fr. 2 K.-A. *τετρακότυλον δὲ κύλικα κερραμεῖν τινα*, Alex. fr. 181 K.-A. *τετρακότυλον ἐπεσόβει κώθωνά μοι*, Dionys. fr. 5,2 K.-A. *γυάλαι δικότυλοι, τρικότυλοι*, Men. fr. 235 K.-A. *προπίνων Θερικλείαν τρικότυλον*. In tutti i passi in questione, però, tali

indicazioni relative alla capienza di un contenitore sono riferite a oggetti che notoriamente venivano utilizzati per bere.

Un caso particolare, in un contesto tuttavia non comico, costituisce Strab. *Geogr.* III 7,2, in cui si rimanda a conchiglie di Carteia di straordinaria grandezza (ἐν δὲ Καρτηρία κήρυκας δεκακοτύλους καὶ πορφύρας φασίν). Si tratta tuttavia di molluschi talmente grandi da essere prospettati più come leggendari che come reali.

Nel già citato Sotade fr. 1,33 K.-A. il termine λήκυθος è affiancato, come nel nostro caso, a un aggettivo che ne indica la capienza, δικότυλος, ben più adeguata tuttavia al tipo di oggetto. Nel *Philogelos sive facetiae* (l'unica raccolta antica di facezie a noi pervenuta), invece, in un contesto anche in questo caso faceto, troviamo un doppio riferimento a una λήκυθος πεντακότυλος, capienza vicina a quella del nostro passo, anche se ancora inferiore: si tratta della *boutade* n. 92 (σκολαστικὸς ἠρώτα τὸν πατέρα· ἢ πεντακότυλος λήκυθος πόσον χωρεῖ;) e della similare 136 (σιδόνιον γραμματικὸν ἠρώτα ὁ διδασκόμενος· ἢ πεντακότυλος λήκυθος πόσον χωρεῖ; ὁ δὲ εἶπεν· οἶνον λέγεις ἢ ἔλαιον;). Anche nei passi in questione pare possibile cogliere un riferimento all'amore per il vino e alla pratica di nascondere tale passione, camuffandola sotto "mentite spoglie". Cf., riguardo al *Philogelos*, Boldwin (1983, con particolare riferimento a p. 77) e il recente lavoro di Andreassi 2004.

La λήκυθος a cui la presente capienza fa riferimento non pare dunque il tradizionale vasetto delicato ed elegante (καλήν) per la cura del corpo, ma un oggetto utilizzato dalla locutrice per trasportare la bevanda a lei cara. Del resto la pratica femminile di bere vino di nascosto, o anche apertamente, è ampiamente attestata, soprattutto in commedia, dove diventa strumento della critica misogina dei commediografi. Cf. a riguardo per esempio Ar. *Nub.* 555 γραῦν μεθύσῃν τοῦ κόρδακος οὔνεχ(α), *Th.* 418-23 o Pher. fr. 75 K.-A. (dalla *Coriandolina*) Γ. εἰς τὴν ἐμὴν νυν ἔγγχεον τὴν μείζονα, fr. 152 K.-A. (*La tirannide*) e il fr. 186 K.-A. ἀνδροκάπραινα καὶ μεθύσῃ καὶ φαρμακίς, riferito ai più criticati difetti femminili.

τὴν χυτρείαν, τὴν καλήν: la tradizione indiretta che ci ha tramandato il frammento non risulta concorde sul secondo verso. In particolare il χυτρείαν dei codici **FSABC** dell'*Όνομαστικόν* e il χύτραν di **L** appaiono evidenti errori di trascrizione.

Fra le varie congetture avanzate dagli studiosi la proposta χυτρείαν dello Iungermann persuase la maggior parte degli editori ottocenteschi (Bekker, Dindorf, Bergk apud Meineke e Bothe), ma risulta raramente attestata; χυτρεᾶν, ipotesi di Lobeck (1820, 147), proposta sulla scorta di un errore similare riscontrato in Hesych. χ 846 Han.-Cun. (χυτρεοῦν· ὀστράκινον), fu accolto da Holden, Hall-Geldart e quindi da Kock – anche in questo caso tuttavia le attestazioni sono limitatissime e in genere al maschile o al neutro (cf. ad esempio Ar. *Nub.* 1473s. ὅμοι δείλαιος, / ὅτε καὶ σὲ χυτρεοῦν ὄντα θεὸν ἠγησάμην, passo citato in *Suda* χ 847 A. χυτρεοῦν· ὀστράκινον, εὐτελεῖ, χύτρας ἄξιον, seguito dalla citazione aristofanea); la soluzione più convincente appare quindi quella di Blaydes, χυτρείαν, basata sul parallelo con *Lys.* 328s. (νῦν δὴ γὰρ

ἐμπλησαμένη τὴν ὑδρίαν κνεφαία / μόλις ἀπὸ κρήνης ὑπ' ὄχλου καὶ θορύβου καὶ πατάγου χυτρείου) e condivisa anche da Kassel-Austin. L'aggettivo ricorre infatti anche al femminile al contrario del precedente. Così è spiegato dai lessicografi: Herod. *De orth.* III 2,616,26 χυτρεῖα· εἰ δίφθογγος· τὰ τῶν χυτρῶν ὄστρακα, a cui attinge Hesych. χ 847 Hun.-Cun. χυτρεῖα· τὰ τῶν χυτρῶν ὄστρακα. La spiegazione dell'aggettivo da parte dei lessicografi potrebbe dipendere proprio dal testo aristofaneo.

Inoltre, come ricorda van Leeuwen nella sua introduzione alla copia anastatica del Ravennate (1904, XVI) – notoriamente l'unico codice che presenti le undici commedie aristofanee – uno degli errori più frequenti nelle trascrizioni è proprio la confusione tra εἰ ed ι, di cui numerosi sono gli esempi.

Per quanto riguarda i dubbi sul τὴν καλήν tràdito, le ipotesi alternative, τὴν ἀγκύλην di Lobeck (1820, 147), il quale, sulla scorta di Esichio (α 566 L.) considera il termine «epithetum vasis non ineptum», τὴν παγκάλην del Kock (che, pur stampando 'τὴν χυτρεῖαν, τὴν ἀγκύλην', avanzava qualche perplessità sulla proposta di Lobeck: «quamquam cum Hesychius ἀγκύλη· . . . ποτηρίου γένος εἰς κοττάβους eius poculi usum ad cottabum pertinuisse dicat nescio an scribendum sit τὴν παγκάλην»), τὴν ποικίλην di Kaibel, non risultano economiche, eliminando peraltro un sintagma utilizzato da Aristofane anche in *Ran.* 1236 λήκυθον . . . καλήν. Peraltro, l'aggettivo καλός indica la raffinatezza e delicatezza del vasetto e risulta utile alla comicità della battuta, venendo a creare l'immagine dissonante di un "elegante" contenitore di vino. Non pare peraltro necessario in questo caso modificare il testo tràdito, che non presenta particolari difficoltà o lacune.

v. 3 συνθεάτριαν: neoconiazione aristofanea, tipica del linguaggio del commediografo, creata sul più comune maschile συνθεατής, per il quale cf. Plat. *Resp.* 523a (ἃ γὰρ διαιροῦμαι παρ' ἐμαυτῶ ἀγωγὰ τε εἶναι οἷ λέγομεν καὶ μή, συνθεατής γενόμενος σύμφαθι ἢ ἄπειτε, ἵνα καὶ τοῦτο σαφέστερον ἴδωμεν εἰ ἔστιν οἶον μαντεύομαι) e *Lach.* 179e (ἔδοξε δὴ χρῆναι αὐτούς τε ἐλθεῖν ἐπὶ θεῶν τάνδρὸς καὶ ὑμᾶς συμπαραλαβεῖν ἅμα μὲν συνθεατάς, ἅμα δὲ συμβούλους τε καὶ κοινωνούς, ἐὰν βούλησθε, περὶ τῆς τῶν ὑέων ἐπιμελείας), passi in cui presenta tuttavia valenza metaforica.

Al femminile è attestato più tardi (VI sec.) nella *Historia arcana* (IX 26) di Procopio di Cesarea, ma in questo caso il termine si è ormai risemantizzato acquisendo la valenza tecnica di 'compagna attrice' (rimane tuttavia inerente al lessico teatrale): μέντοι τὰς συνθεατρίας ἀγριώτατα εἰώθει ἐς ἀεὶ σκορπιαίνεσθαι.

Tendenzialmente messo poco in risalto, il composto, creato sul radicale θεάτρον (il verbo corrispondente θεάομαι, come si sa, è utilizzato specificamente in riferimento a chi assiste ad uno spettacolo, cf. LSJ 1996⁹, 786b, s.v.), il cui valore tecnico, è noto, potrebbe costituire un tassello nell'annosa e dibattutissima questione della presenza delle donne a teatro. Per la *vexata quaestio* si veda, tra gli altri (un'ampia trattazione del

problema si trova in Pickard-Cambridge 1968², 263-5), il recente e specifico contributo di Andrisano-Pavini (2006, 125-141).

Polluce vi riserva una certa attenzione, servendosi a più riprese. Come evidenziato in apparato, infatti, il termine è presente anche in altre parti dell'*Ὀνομαστικόν*, oltre al nostro caso: II 56, in cui l'autore si sofferma sul valore dei composti del verbo θεάομαι: ἀπὸ δὲ τῆς θέας θεατόν, ἀθέατον, ἀτεάθως, καὶ 'οὐσία θεατή' φησιν ὁ Πλάτων, καὶ θεάτρια καὶ συνθεάτρια, ὡς ἡ παλαιὰ κωμῳδία; IV 122, non a caso nel libro dedicato alla terminologia teatrale: Ἀριστοφάνης δὲ συνθεάτριαν εἴρηκεν, ὥστ' οὐ θεατὴν μόνον εἴποις ἂν ἀλλὰ καὶ θεάτριαν; VI, 158, dove si trova un elenco di numerosi composti con σύν.

Alcuni studiosi (Bothe, O'Higgins 2003, 138s. [secondo la studiosa la coniazione comica rappresenterebbe un ribaltamento del tradizionale modo di fare, prova dell'assenza delle donne a teatro piuttosto che non della loro presenza], Revermann 2006, 167) sottolineano l'intento ridicolo del composto (è del resto proprio dell'*usus* aristofaneo creare neologismi di questo genere (cf. Pepler 1921, 178-181 sulle terminazioni comiche al femminile in Aristofane). Tuttavia l'insistenza del testimone sul vocabolo e i contesti in cui esso viene inserito lasciano aperto qualche spiraglio ad una differente interpretazione. Analizzando, infatti, la forma in questione, si può notare come essa presenti prefisso συν- e suffisso -τρια, quest'ultimo tipico dell'*usus* linguistico aristofaneo (per cui cf. Prato 2001, 236 e nello specifico Silk 1985, 240s.), con una chiara matrice nella lingua parlata. Di forme caratterizzate da prefisso συν- e suffisso -τρια abbiamo altri esempi in Aristofane: *Th.* 624 συσκηνήτρια, *Ran.* 413 συμπαίστρια, fr. 864 K.-A. συλλήπτρια (trascurato da Kassel-Austin), fr. 894 συγχορεύτρια. Di evidente valenza metateatrale i paralleli di *Ran.* 413 e fr. 894, mentre il composto συγχορεύτρια si forma su χορός e concerne la *performance*. Analoga valenza tecnica potrebbe quindi presentare anche il composto συνθεάτρια, rimandando ad una situazione comune e aprendo la strada alla conferma dell'effettiva presenza delle donne a teatro. Esse non dovevano tuttavia essere numerose, presumibilmente con una situazione simile a quella degli odierni stadi, in cui è ancora visibile una netta prevalenza maschile. Aristofane potrebbe comunque ammiccare comicamente alla loro limitata presenza.

Peraltro definire "compagna spettatrice" una λήκυθος che contiene in realtà vino richiama la pratica ben attestata presso i greci di portare con sé cibi e bevande durante le rappresentazioni teatrali che, com'è noto, duravano intere giornate. Per l'atteggiamento dei Greci a teatro, cf. Kindermann (1990), Pickard-Cambridge (1968²), Loscalzo (2008) etc.

Bergk ap. Mein. attribuisce alle Σκηνάς un frammento aristofaneo inserito nelle "*Incertae fabulae*" (Ar. fr. 893 K.-A.), in base all'accostamento in Polluce (VI 158) del composto συνθεάτρια ad altri composti con σύν attribuiti ad Aristofane, σύγκοιτος e

συλλήπτρια. Troppo deboli appaiono tuttavia gli argomenti e scarsi i dati a nostra disposizione per sostenere con certezza il collegamento con la commedia in questione.

2 (= fr. 488 K.A., 471 K.)

χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ,
τοὺς νοῦς δ'ἀγοραίους ἤττον ἢ κεῖνος ποιῶ

Schol. Areth. (B) Plat. *Apol.* 19c (421 Gr.) Ἀριστοφάνης (test. 3) . . . ἐκαμφδεῖτο δ'ἐπὶ τῷ σκώπτειν μὲν Εὐριπίδην, μιμεῖσθαι δ'αὐτόν. Κρατῖνος: (fr. 342 K.-A.) . . . καὶ αὐτός δ'ἐξομολογεῖται Σκηναῖς (-αῖς cod.) καταλαμβάνουσαις· χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ, φησί, τοῦ — ποιῶ. Plut. *Aud. poet.* 11,30d ἐν ταῖς ἀναγνώσεσι τῶν ποιημάτων ὁ μὲν ἀπανθίζεται τὴν ἱστορίαν, ὁ δ'ἐμφύεται τῷ κάλλει καὶ τῇ κατασκευῇ τῶν ὀνομάτων, καθάπερ ὁ Ἀριστοφάνης περὶ τοῦ Εὐριπίδου φησί: χρῶμαι — στρογγύλῳ.

2 κεῖνος cod. huic fragmento fr. 598 subiungendum esse susp. Bergk

1 *Ach.* 686 στρογγύλοις τοῖς ῥήμασιν, cf. Plat. *Phaedr.* 234e; Demetr. *Eloc.* 20 στρογγύλου στόματος, Hor. *Ars poet.* 323 *ore rotundo* 2 *Pax* 750 σχώμασιν οὐκ ἀγοραίοις. Phot. α 233 Th. = Σ^b α 296 = Lex. Bachm. 24,27 ἀγοραίους νοῦς: ὁ πάνυ εὐτελής καὶ συρφετώδης καὶ οὐκ ἀπόρρητος (καὶ οὐκ ἀπ. om. Σ^b) οὐδὲ πεφροντισμένος (hucusque = *Suda* α 308 A.). οἱ γὰρ ἀγοραῖοι ἄνθρωποι ἀμαθεῖς καὶ ἀπαίδευτοὶ εἰσιν (εἰσιν om. Σ^b). οὕτως Εὐριπίδης (fr. 1114 N.), ubi οὕτως Ἀριστοφάνης Meineke *Z. Alt.* 1 (1843, 293), οὕτως Ἀριστοφάνης περὶ Εὐριπίδου Dindorf 1869 ex Plutarcho ('de Euripide, non ab Euripide dictum intellego; neque Aristophanis nomen reposuerim' Iacobi ap. Meineke *FCG*, V 1 CXLIII), οὕτως Ὑπερείδης (5,3) Reitzenstein

'apud Ar. videtur alius quis tragicus poeta ita de Eur. iudicasse, ut tamquam ipsius Aristophanis verba esse crederent interpretes. suo enim nomine non loquitur comicus trimetris usus' Kaibel. vd. tamen *Ach.* 377-382, 497-503

SCHEMA METRICO

--- -- ---X
--- -- ---X

TRADUZIONE

è vero che mi servo della "rotondità" del suo stile
ma creo idee meno volgari delle sue / rendo i pensieri meno volgari

Il testo del presente frammento, come ricorda il principale testimone²²⁵, uno scolio all'*Apologia di Socrate* di Platone (Σ Areth. (B) Pl. *Ap.* 19c)²²⁶, si riferisce, lo

²²⁵ La prima parte del frammento è citata anche da Plutarco, *De aud. poet.* 30d: ἐν ταῖς ἀναγνώσεσι τῶν ποιημάτων ὁ μὲν ἀπανθίζεται τὴν ἱστορίαν, ὁ δ' ἐμφύεται τῷ κάλλει καὶ τῇ κατασκευῇ τῶν ὀνομάτων, καθάπερ ὁ Ἀριστοφάνης περὶ τοῦ Εὐριπίδου φησί 'χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ· οἱ δὲ τῶν πρὸς τὸ ἦθος εἰρημένων ὠφελίμως ἔχονται, πρὸς οὓς δὴ νῦν ἡμῖν ὁ λόγος ἐστίν, un passo in cui l'autore discute delle letture poetiche che dovrebbero essere finalizzate all'insegnamento e non solo ad esaltare l'aspetto estetico, sul quale sembra invece puntare, secondo l'autore, la dichiarazione aristofanea.

²²⁶ In relazione agli scoli a Platone, cf. l'ampia trattazione di Cufalo (2007), con particolare riferimento alle pp. XV-XXVIII, LXII-CVIII.

specifica lo stesso scoliasta²²⁷, ad Euripide, con la cui arte la *persona loquens* aristofanea metterebbe a confronto quella del commediografo²²⁸.

Si tratterebbe della risposta di Aristofane al celeberrimo εὐριπιδαριστοφανίζειν di Cratino (fr. 342 K.-A.), un passo che peraltro conosciamo perché citato nello stesso contesto. È noto, del resto, il costante dialogo del commediografo con il poeta tragico, come dimostrano ampiamente le commedie giunte a noi per intero²²⁹. Continuamente Aristofane propone, a dispetto della differenza di generi, un raffronto tra la propria arte e quella euripidea, il cui esempio più eclatante è addirittura un'intera commedia, le *Tesmofoiazuse*, che, notoriamente, si basano sulla parodia di alcune tragedie di Euripide e con cui le *Σκηνάς* sembrano avere una certa affinità, costituendo, abbiamo ipotizzato (vd. introduzione alla commedia, § 2), una commedia di critica letteraria.

Non per nulla gli studiosi moderni²³⁰ hanno riservato grande attenzione al frammento in questione, che ebbe ricadute (in particolar modo lessicali), seppur indirette, anche in ambito latino. Infatti i termini στόμα e στρογγύλος, con la valenza tecnica rispettivamente di 'stile' e di 'raffinato' (per questo secondo termine cf. LSJ⁹, 1655a, s.v.), furono recuperati, dopo Aristofane, dalla tradizione filosofica e dagli studiosi di grammatica. Tale eredità fu quindi raccolta a Roma da autori di spicco come Cicerone e Orazio, del quale rimane celebre l'espressione "*ore rotundo*" in riferimento alla capacità espressiva dei Greci (*Ars Poetica* 323).

Il frammento pone una serie di questioni, a partire dalla collocazione all'interno del plot. Ci aspetteremmo, infatti, una considerazione del genere nel contesto della Parabasi, ma si tratta di due trimetri giambici e questo tipo di metro non è mai presente in questa peculiare parte dello spettacolo comico nelle commedie sopravvissute²³¹. I versi in questione vanno pertanto riferiti ad un'altra fase della rappresentazione. È possibile fare solo ipotesi sull'eventuale collocazione, ma alcune considerazioni possono essere utili in merito. Come è stato sottolineato da Zanetto²³², ad esempio, si trovano valutazioni sugli avversari poetici anche al di fuori della Parabasi e in questi casi esse sono inserite nella prima parte della commedia. Se poi è fondata l'ipotesi di

²²⁷ L'indicazione viene fornita anche nel testo di Plutarco.

²²⁸ Per i rapporti tra Euripide e Aristofane, cf. da ultimo, nella vasta bibliografia relativa, il recente contributo di Campos Daroca – González García – López Cruces – Romero Mariscal 2007 (in particolare XIX e 268s.).

²²⁹ Oltre a riprenderne lo stile, Aristofane utilizza Euripide come personaggio dei suoi drammi con grande frequenza se si pensa che ben 3 delle 11 commedie giunte fino a noi complete vedono il tragediografo tra i diretti protagonisti. A riguardo cf. Prato 1955 (che parla addirittura di «predilezione per il tema "euripideo"» da parte di Aristofane [22]) e Tammaro 2006, 249-261.

²³⁰ Come confermano i numerosi interventi a riguardo: Lenz (1987, 87-90); Gil (1996, 183); Conti Bizzarro (1999, 20, 57, 92s.); O'Higgins (2003, 115, che avanza tuttavia il dubbio di un'improbabile collocazione dei versi in questione nella parabasi); Beta (2004, 46 e 144) etc.

²³¹ Cf. a riguardo Prato 1962.

²³² Cf. Zanetto 2006, 307-325, in particolare p. 314.

una possibile lettura “letteraria” delle *Σκηνάς*, i versi in questione avrebbero potuto inserirsi anche nell’*Agone*²³³ (cf., ad esempio, l’*agone delle Rane*).

Si apre quindi un’ulteriore questione: l’individuazione del possibile interlocutore. Alcuni studiosi (Bergk ap. Mein., Bothe²³⁴) ipotizzano che Aristofane potesse aver seguito in questo caso il procedimento già utilizzato da Cratino nella *Pytine*²³⁵, quello cioè di proporre se stesso sulla scena come personaggio della vicenda, parlando in prima persona²³⁶. Kock avanzava però perplessità, proprio in virtù della scansione metrica: «Quod poeta *in trimetris* de se ipse loquitur, singularis est: nisi forte aut chorum, ut Ach. 301, aut auctorem aliquem, ut Ach. 502, suo nomine dicentem fecit»²³⁷. Gli faceva eco Kaibel (in apparato), il quale riteneva che a pronunciare la battuta potesse essere un qualche poeta tragico.

Schmid-Stählin IV (1946, 148) ipotizzavano invece che, visto l’uso dei poeti comici di inserire i collegi fra i personaggi delle loro opere, fosse il commediografo Platone a parlare a favore di Aristofane, sulla scorta della presenza di Cratino nella *Pytine* e di quella di Sannirione nel *Geritade* di Aristofane. Risulta tuttavia difficile dimostrare tale ipotesi, non essendoci specifici elementi a sostenere questa possibilità ed esempi simili nella produzione aristofanea.

Bergk, basandosi sull’attribuzione dei versi ad Aristofane, tentava anche una possibile ricostruzione del contesto: il poeta avrebbe personalmente difeso la propria arte davanti al pubblico delle donne che, contrariamente alla prassi che non lo consentiva loro, stavano assistendo ad uno spettacolo comico²³⁸.

Urli (1969, 70), invece, accogliendo le suggestioni di Kock, attribuisce la battuta al Coro o a un attore e ipotizza una diversa ricostruzione del contesto. Egli suggerisce

²³³ Cf. Melandri 1999, 141.

²³⁴ Considera l’ipotesi, pur manifestando qualche dubbio, anche Edmonds.

²³⁵ Cf., ad esempio, Rosen 2000, 23-39.

²³⁶ Ci informa della particolarità della commedia uno scolio ai *Cavalieri* di Aristofane (v. 400a **VEG Θ M**), che fornisce anche un breve riassunto della vicenda: ὁ δὲ Κρατῖνος καὶ αὐτὸς ἀρχαίας κωμῳδίας ποιητῆς, πρεσβύτερος Ἀριστοφάνους, τῶν εὐδοκίμων ἄγαν. γενοίμην οὖν, φησίν, εἰς τὴν οἰκίαν Κρατίνου κῶδιον, ὥστε μου κατορεῖν ἐκεῖνον, εἰ μὴ σε μισῶ. ὅπερ μοι δοκεῖ παροξυνθεῖς ἐκεῖνος, καίτοι τοῦ ἀγωνίζεσθαι ἀποστάς καὶ συγγράφειν, πάλιν γράφει δράμα, τὴν Πυτίνην, εἰς αὐτόν τε καὶ τὴν μέθην, οἰκονομία τε κεχρημένον τοιαύτη. τὴν Κωμῳδίαν ὁ Κρατῖνος ἐπλάσατο αὐτοῦ εἶναι γυναιῖκα καὶ ἀφίστασθαι τοῦ συνοικεσίου τοῦ σὺν αὐτῷ θέλειν, καὶ κακώσεως αὐτῷ δίκην λαγχάνειν, φίλους δὲ παρατυχόντας τοῦ Κρατίνου δεῖσθαι μηδὲν προπετὲς ποιῆσαι καὶ τῆς ἔχθρας ἀνερωτᾶν τὴν αἰτίαν, τὴν δὲ μέμφεσθαι αὐτῷ ὅτι μὴ κωμῳδοίη μηκέτι, σχολάζοι δὲ τῇ μέθῃ, οὐδὲν δὲ χεῖρον πολυμαθίας ἔνεκεν αὐτὰ τὰ ἐπιτήδεια τῶν ἰάμβων ἐκλέξαντα θεῖναι ταῦτα "ἀλλ' ἐπανατρέψαι βούλομαι εἰς τὸν λόγον, πρότερον ἐκεῖνος πρὸς ἑτέραν γυναιῖκ' ἔχων τὸν νοῦν, κακὰς εἴποι πρὸς ἑτέραν, ἀλλ' ἅμα μὲν τὸ γῆρας, ἅμα δέ μοι δοκεῖ οὐδέποτ' αὐτοῦ πρότερον", καὶ τὰ ἔξῃς.

²³⁷ Peralto anche la pratica di esprimere le proprie considerazioni attraverso un personaggio e non attraverso il Coro da parte di un commediografo è insolita. Non ha infatti paralleli in altri autori comici al di fuori di Aristofane, come sottolineava Wilson (1978-79, 149, che propendeva, peraltro, per l’attribuzione della battuta a una qualche *dramatis personae* come nel caso di Ach. 377ss. e 496ss.). Va tuttavia tenuto nella debita considerazione il fatto che della maggior parte della commedia greca arcaica possidiamo solo frammenti e quindi il nostro quadro della questione non può che essere necessariamente parziale.

²³⁸ Qualcuno ha ipotizzato preferibilmente uno spettacolo tragico di Euripide, cf. Schmid-Stählin (1946, IV 199).

l'inserimento dei versi in questione nel Prologo e immagina che, dopo l'occupazione del teatro da parte del gruppo femminile protagonista, le donne elencassero i loro capi di imputazione contro Euripide, in una situazione simile a quella che caratterizza le *Tesmofoziause*. Secondo tale ricostruzione il frammento costituirebbe la risposta di un qualche personaggio²³⁹ che avrebbe difeso Euripide di fronte alle accuse delle donne.

Non possediamo in realtà altri paralleli oltre la *Pytine*, nella produzione comica in generale²⁴⁰ e in quella aristofanea in particolare, che possano confermare che l'autore avesse proposto se stesso sulla scena. Peraltro, considerando la vastissima messe di informazioni e di notizie sul commediografo, lascia effettivamente perplessi il fatto che, qualora egli avesse compiuto un'operazione di questo tipo, non ne sia rimasto alcun indizio, com'è avvenuto invece per la commedia di Cratino. Si può poi constatare come in altre circostanze il poeta difende la propria arte attraverso i suoi personaggi o attraverso il Coro²⁴¹, situazione che sembra spingere nella direzione di una soluzione simile anche nel nostro passo²⁴².

Non basta, tuttavia, rifarsi a tale *usus* aristofaneo per dirimere la questione: se infatti il poeta avesse deciso di proporsi come personaggio di una propria commedia, è da supporre che avrebbe potuto trattarsi di un caso isolato, anche se rimane difficile spiegarsi il perché del silenzio delle fonti rispetto ad una scelta tanto innovativa e particolare.

Secondo Blaydes «id igitur se imitari ingenue fatetur Aristophanes». In realtà l'uso calibrato, e per nulla casuale, dei termini con cui il commediografo si esprime fa pensare piuttosto ad una scelta ben ponderata, con una chiara finalità dissacratoria nei confronti del tragediografo. Operazione a cui Aristofane dà vita in altre occasioni e in particolare, come si diceva, nelle *Tesmofoziause*, parallelo su cui ci siamo più volte soffermati²⁴³.

Nel breve passo in questione, il personaggio aristofaneo che esprime il pensiero del drammaturgo sembra voler dire che è in grado di scrivere in modo elegante e chiaro come Euripide²⁴⁴ e, necessariamente, visto il supposto nesso di quest'ultimo con la

²³⁹ Lo studioso prospetta diverse possibilità: che si tratti di «una delle convenute meno ostile», di un Parente, di un difensore del tragediografo mescolatosi di nascosto nel gruppo, o, in alternativa, di un semicoro.

²⁴⁰ Rosen (2000, 36 n. 10), in riferimento a una discussione tra Sidwell e Storey sull'*Autolykos* di Eupoli, in cui Eupoli e Aristofane avrebbero figurato come *dramatis personae*, prospetta la possibilità che in altre opere di autori dell'*ἀρχαία* fosse seguito un simile procedimento: la *Pytine* potrebbe, dunque, non essere l'unica commedia ad essersi avvalsa di un tale artificio, anche se esso non dovette essere frequente.

²⁴¹ Cf. ad esempio *Ach.* 301, in cui il coro fa le veci del poeta, e *Ach.* 502, dove è invece il protagonista Diceopoli a farle. Si tratta di passi in genere segnalati dagli editori.

²⁴² Cf. in merito anche Bakola 2010, 37s.

²⁴³ Per la rappresentazione in commedia di Euripide a confronto con l'universo femminile, cf. Bonanno 1990; Loraux 1991; Saetta Cottone 2005.

²⁴⁴ Quello che risulta invece evidente è che il frammento può essere interpretato come una dichiarazione di poetica da parte di Aristofane e potrebbe apparire una sorta di tributo dell'autore al tragediografo, del quale viene riconosciuta l'abilità e l'eleganza espressiva, degna di nota e conseguentemente di imitazione. Tuttavia, a fronte di questa capacità, Aristofane ripropone una delle critiche tradizionali da lui rivolte al celebre contemporaneo: la creazione di pensieri volgari. Tale considerazione ci rimanda immediatamente

categoria, al modo dei sofisti, come si evince dall'utilizzo di termini appartenenti al loro lessico come *στρογγύλος ο στόμα*. Non è questo però il suo obiettivo: l'abilità espressiva rientra nel suo bagaglio artistico²⁴⁵, ma i suoi pensieri sono di ben altra natura²⁴⁶.

Anche a livello metrico i versi in questione paiono particolarmente elaborati con una struttura ad incrocio per ciò che concerne i primi due *metra* e la piena coincidenza in entrambi del terzo *metron*.

v. 1 γάο: l'uso della particella con funzione esplicativa è comune in Aristofane. Si veda a riguardo Denniston 1954², 56-98 (con particolare riferimento a pp. 73-86). Presuppone in questo caso un riferimento a quanto detto in precedenza da uno o più interlocutori. Questo conferma l'ipotesi, comunemente condivisa, che i versi in questione costituiscano una risposta a qualche critica rivolta allo stesso Aristofane rispetto al suo modo di procedere nei confronti di Euripide. Come ci testimonia su tutti Cratino (fr. 342 K.-A.), da più parti era rivolta ad Aristofane l'accusa di criticare, tuttavia fondamentalmente imitando, il tragediografo.

- **αὐτοῦ:** come già opportunamente sottolineava Urli (1969, 70), la presenza del determinativo al posto del deittico comporta che di Euripide si fosse già parlato in precedenza nello sviluppo della vicenda comica. Il riferimento diretto al tragediografo implica che presumibilmente egli fosse ancora vivo al tempo della composizione delle *Σκηνάς*. Tale considerazione risulta utile anche per la definizione della possibile datazione della commedia, per cui si veda l'introduzione alla commedia (§ 6). Non è inoltre da escludersi che egli potesse essere uno dei personaggi della commedia in questione (cf. ad esempio *Eccl.* 1113 αὐτή τέ μοι δέσποινα μακαριωτάτη, in cui il pronome indica un personaggio che non è più in scena, ma che era presente in

alle *Nuvole* (vv. 518-562, 575-594), dove attraverso una lunga ῥῆσις, all'interno della parabasi questa volta, Aristofane evidenzia i pregi delle proprie opere, e alle *Rane*, commedia in cui il drammaturgo crea una vera e propria "pagina" di critica letteraria nei confronti dell'arte tragica della sua epoca, con particolare riferimento alla produzione eschilea e a quella euripidea. È noto altresì che Sofocle è escluso dalle considerazioni di Aristofane, anche per il fatto che, al momento della stesura delle *Rane*, era ancora in vita. Morì, anzi, pochi mesi prima della messinscena della commedia e questo comportò da parte di Aristofane un'aggiunta dell'ultimo minuto (vv. 786-794), come tributo all'autore di tragedie che probabilmente egli apprezzava di più. Tuttavia, come condivisibilmente sottolinea Csapo (2002, 131s.), non può essere questo l'unico motivo di tale scelta da parte di Aristofane. Lo studioso ipotizza quindi che Eschilo ed Euripide possano rappresentare in realtà due posizioni contrapposte nella concezione della tragedia e non solo specificamente la propria arte.

²⁴⁵ Sullo stile di Aristofane si tengano in considerazione, nella vasta bibliografia, Dover (1970, 7-23), Colvin 1999, Willi 2003, Beta 2004.

²⁴⁶ Cf. su quest'ultimo punto Sietta Cottone (2005, 155), la quale si sofferma sull'aspetto comico che caratterizzerebbe le tragedie euripidee, evidenziando tuttavia come elemento discriminante tra Aristofane ed Euripide sia proprio il coraggio del commediografo di prendere di mira anche grandi personalità pubbliche: «Euripide può anche comportarsi alla stregua di un commediografo, interpretando i miti della tradizione con un realismo tale da cancellare la distanza tra finzione e realtà, ma non eguaglierà mai l'arte di Aristofane, il solo che ha il coraggio di attaccare gli uomini politici».

precedenza), come sospetta Urli che, nella sua interpretazione della commedia, lo ritiene addirittura uno dei protagonisti.

- **τοῦ στόματος**: il sostantivo στόμα, che indica in genere la bocca intesa come parte anatomica, assume per estensione anche il valore di ‘stile’ (cf. LSJ⁹, 1648s., s.v.). Con valenza metaforica ricorre in Aristofane in otto passi su 25 occorrenze (oltre al frammento in questione, *Eq.* 539; *Vesp.* 1022; *Av.* 1719; *Ran.* 826, dove si trova in realtà il composto στοματουργός, 838s. e 880; fr. 598 K.-A.). Tra i quali solo negli indicativi *Ran.* 838s. (dove Euripide giudica in questi termini lo stile eschileo: ἔχοντ’ ἀχάλινον, ἀκρατές, ἀπύλωτον στόμα, / ἀπεριλάλητον, κομποφακελλορρήμονα), *Av.* 1718s. (ἀλλὰ χρὴ θεᾶς / Μούσης ἀνοίγειν ἱερὸν εὐφημον στόμα) e fr. 598 K.-A. (ὁ δ’ αὖ Σοφοκλέους τοῦ μέλιτι / κεχρημένου ὥσπερ καδίσκου περιέλεικε τὸ στόμα, in uno dei rarissimi riferimenti a Sofocle presenti in commedia) il metro è il trimetro giambico. In genere si trova invece all’interno della Parabasi, nel momento dello spettacolo in cui l’autore, per bocca del coro, può lasciarsi andare a proprie considerazioni politiche e poetiche, o comunque di contesti lirici (*Ran.* 826 nell’ὠδή agonale e *Ran.* 880 δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι, in un intervento corale sempre nel contesto agonale, con riferimento allo stile sia di Euripide che di Eschilo). Non sorprende che proprio in un passo delle *Rane* ricorra in un contesto metrico simile al nostro, a riprova della probabile valenza metateatrale delle *Σκηνάς*, dell’affinità contenutistica e, abbiamo ipotizzato, della vicinanza cronologica delle due commedie in questione (cf. introduzione alla commedia, § 6). Le *Rane* sono infatti notoriamente disseminate di osservazioni di poetica, non necessariamente inserite, secondo la prassi consolidata, nel solo contesto parabaticeo, essendo l’intera commedia dedicata a considerazioni di tipo letterario.

Per quanto concerne invece il succitato fr. 598 K.-A., la contiguità con il nostro passo ha portato alcuni studiosi ad ipotizzare un collegamento tra i due. Così Bergk ap. Mein. (che li considera entrambi parte del discorso dello stesso Aristofane, ch’egli considerava protagonista diretto della propria commedia), seguito da Bothe e Holden. Le parole, oltre ad essere un omaggio allo stile e all’arte di Sofocle, costituirebbero, secondo Bothe, l’apologia di Euripide contro le accuse che gli venivano rivolte di imitare Sofocle. Per lo studioso sarebbe quindi da tenere in considerazione una continuità tra i due frammenti. L’ipotesi appare senza dubbio suggestiva, tuttavia priva di solidi argomenti a sostegno. Altri studiosi preferiscono pertanto mantenere separati i due passi (vd., ad esempio, Beta 2009, 99 e 103).

Per ulteriori considerazioni relative al termine στόμα si veda Beta (2004, 45-51), il quale definisce il termine in questione simbolo della «potenza della retorica».

- **τῷ στρογγύλῳ**: si tratta di un termine tecnico che, nel suo significato metaforico, fa riferimento alla purezza dello stile attraverso il rimando alla sfera (il significato primario dell’aggettivo è ‘rotondo’), intesa come immagine della perfezione (cf. Beta 2004, 144). Significa infatti ‘pulito’, ‘lavorato’ e pertanto ‘scorrevole’ (come la sfera).

Rientra, in questa accezione, nel linguaggio della retorica (per cui cf. Taillardat 1965², 282s. e 467ss. §§ 502 e 798, Radermacher 1951, 66s. ed Ernesti 1795, 320 e il recentissimo contributo di Novokhatko 2010, 357-376, che propone una trattazione specifica sul termine in questione e sulla sua evoluzione etc.), come dimostrano anche altre ricorrenze (Plat. *Phaedr.* 234e; Dion. Hal., *Lys.* 6,1-3, passi in cui si fa riferimento allo stile tornito di Lisia; Isocr. 11,3 etc.; cf. a riguardo anche Conti Bizzarro 1999, 57 e 92).

Con valenza tecnica si trova in Aristofane in un altro celebre passo: si tratta di *Ach.* 686 (ὁ δὲ νεανίας ἑαυτῷ σπουδάσας ξυνηγορεῖν / εἰς τάχος παίει ξυνάπτων στρογγύλοις τοῖς ῥήμασιν), dove il coro dei vecchi Acarnesi si lamenta nei confronti delle nuove generazioni, capaci, in virtù della propria abilità retorica, di avere la meglio nei processi. Sono gli insegnamenti dei sofisti, che hanno diffuso la pratica della parola che convince, che seduce, che ammaestra, ma che pure inganna e prevarica, ad essere sotto accusa. In questo caso la valenza del termine è pertanto negativa (Beta 2004, 142-44 lo inserisce tra le “parole negative” della commedia antica). Non è da escudere un tale senso anche nel presente frammento, in cui sembra celarsi una critica di Aristofane nei confronti dei pensieri di Euripide. Del resto il tragediografo si configura come il rappresentante in campo teatrale dello stile sofistico. Di contro, peraltro, Aristofane, come sottolinea Taillardat (1965², 468-70), pur attaccando sofisti e retori, mostra allo stesso tempo di aver appreso da loro «le vocabulaire de la critique littéraire».

Il termine *στρογγύλος* nella sua accezione metaforica diviene quindi termine tecnico sia della retorica che della filosofia, come evidenziano i passi segnalati, e non poteva passare inosservato neppure in ambito latino. Oltre al già citato passo di Orazio, per ricordare le ricorrenze più note, l’aggettivo in questione è ripreso dallo stesso poeta in *Sat.* II 7,86 *teres atque rotundus* (“aggraziato ed elegante”, detto dell’uomo saggio, completo in se stesso come una sfera) o si trova in Cic. *Brut.* 78 *rotunda constructio verborum* (“elegante costruzione delle parole”) etc.

E una costruzione sintattica di questo tipo pare creata ad arte da Aristofane nel primo dei due versi (caratterizzato peraltro da una quasi perfetta simmetria, la quale si ripropone anche a livello metrico: bisillabo + monosillabo + bisillabo + monosillabo + trisillabo + monosillabo + trisillabo), a riprova dell’abilità espressiva a cui il commediografo sta facendo cenno. Si tratta, infatti, di una struttura circolare con tre genitivi, due dei quali (αὐτοῦ τοῦ) in omoteleuto, centrali, “circondati” dal verbo *χρῶμαι* e dal dativo che esso regge in forte iperbato. Inoltre la struttura del frammento si presenta come chiasmica con verbo in *incipit* e oggetto in *explicit*, mentre nel secondo verso la situazione è esattamente opposta: oggetto in *incipit* e verbo in *explicit*. Da sottolineare, dal punto di vista fonetico, l’allitterazione dei suoni vocalici di timbro o (ω, ο, ου), e delle consonanti σ e τ, che contribuiscono ad arricchire dal punto di vista retorico il passo. Gli omoteleuti del secondo verso τοὺς νοῦς δ’ ἀγοαίους velocizzano poi il ritmo. La struttura dei versi sembra pertanto rispettare perfettamente quanto teorizzato nel trattato *Sullo stile* (20) attribuito a Demetrio Falereo – anche se l’attribuzione risulta da sempre alquanto controversa (cf. in merito Marini 2007). In

quest'opera, ove si ritrova l'accostamento del sostantivo στόμα all'aggettivo στρογγύλος, vengono forniti i precetti teorici dello stile retorico: τῆς ῥητορικῆς περιόδου συνεστραμμένον τὸ εἶδος καὶ κ υ κ λ ι κ ὸ ν καὶ δεόμενον στρογγύλου στόματος καὶ χειρὸς συμπεριαγομένης τῷ ρυθμῷ. I versi aristofanei in questione rispecchiano pertanto, in virtù della loro circolarità, tale teoria. Inoltre i concetti di κυκλικός e στρογγύλος venivano correlati fra loro già nelle teorie stilistiche degli antichi, come ricorda Rossi (1963, 45-49), e collegati proprio alla velocità del ritmo. La teorizzazione dello stile retorico è senza dubbio successiva all'epoca in cui Aristofane vive e opera, come ricordano Taillardat (1965², 470) e Urli (1969, 66 n. 13), ma il passo aristofaneo in questione sembra confermare l'intuizione dello studioso francese, secondo cui «quand il y a concordance entre un image d'Aristophane et un terme de rhétorique, on peut raisonnablement soupçonner que celui-ci a suggéré celle-là».

v. 2 τοὺς νοῦς ἀγοραίους: numerose le occorrenze del termine νοῦς in Aristofane (Stewart 1968, 253-255 ne conta 46) con diverse valenze, per le quali si vedano lo stesso Stewart e Handley (1955, 205-225). Per quanto concerne nello specifico il senso che il termine in questione poteva assumere nel nostro frammento, gli studiosi hanno proposto nel tempo interpretazioni differenti: Norwood traduceva “ideas”; Stewart, pur avanzando qualche perplessità dovuta all'uso raro della forma plurale, lo interpretava come “wits”; Handley (1955, 220) “notions”, Conti Bizzarro sostiene invece che «Aristofane dichiara con orgoglio di aver reso le menti degli spettatori meno volgari di quanto Euripide abbia fatto» etc.

Da Fozio (α 233) sappiamo che ἀγοραῖος νοῦς si diceva di ὁ πάνυ εὐτελής καὶ συρφετώδης καὶ οὐκ ἀπόρρητος οὐδὲ πεφροντισμένος· οἱ γὰρ ἀγοραῖοι ἄνθρωποι ἀμαθεῖς καὶ ἀπαίδευτοί εἰσιν. οὕτως Εὐριπίδης. La testimonianza foziana sembra indirizzare verso l'interpretazione del termine νοῦς come ‘mente’. Il secondo verso del frammento verrebbe dunque a significare che attraverso le proprie creazioni Aristofane è in grado di rendere le menti meno rozze e volgari di quanto non faccia Euripide. La battuta risulta, tuttavia, ambigua, anche in virtù della presenza del verbo ποιέω (per cui vd. *infra*), che si presta anch'esso a differenti interpretazioni. Essa potrebbe presentare anche una duplice valenza: Aristofane sosterebbe di creare pensieri più elevati rispetto a quelli del suo rivale e questo comporterebbe, di conseguenza, anche un più adeguato insegnamento al pubblico e quindi una positiva influenza sulle menti degli spettatori (in relazione alla rivendicazione di creare personaggi non comuni, su cui Aristofane a più riprese insiste, cf. Sietta Cottone 2005, 146-148). Bremer (1991, 160s.) collega, invece, l'espressione τοὺς νοῦς ἀγοραίους alle καινὰ ἰδέαι di *Nub.* 547: essa costituirebbe piuttosto, secondo lo studioso, una dichiarazione da parte di Aristofane della propria abilità nel saper sempre proporre cose nuove.

La lettura del passo rimane dunque problematica. Si può, tuttavia, notare come l'espressione in questione sia perfettamente inserita in un contesto di critica nei confronti di Euripide e indirettamente della sofistica, il cui linguaggio viene, però, allo stesso tempo ripreso.

Tornando al termine $\nu\omicron\varsigma$, infatti, come opportunamente sottolinea Handley (1955, 218) esso è spesso utilizzato in ambito filosofico e «in contexts which suggest that they [sc. *nous* e *gnome*] were a fashionable pair of virtues in sophistic and intellectual circles». Si tratta, pertanto, di un sostantivo che rientra nel lessico sofistico, in linea, quindi, con altri presenti nel frammento in questione. Esso in Aristofane è poi strettamente connesso anche alla figura di Euripide: in *Ach.* 398, infatti, si assiste allo sdoppiamento della figura di Euripide, il cui $\nu\omicron\varsigma$, ormai diviso dal corpo, vaga alla ricerca dell'ispirazione.

Il termine assume qui una connotazione negativa in virtù della presenza del qualificativo **ἀγοραῖος**, che Dindorf (1869) rendeva 'di basso livello, triviale, rozzo', facendo riferimento alla radice del termine (ἀγορά) e specificando che «gli uomini di piazza sono ignoranti e rozzi» (cf. anche Taillardat [1965², 20 § 11] e Beta (2004, 76-78), il quale sottolinea come l'aggettivo in questione si trovi anche riferito al modo di fare e di esprimersi, con una supposta corrispondenza tra «volgarità di estrazione» e «rozzezza dei comportamenti», che Agatone sostiene in *Th.* 149s. proprio in relazione alla figura del poeta (χρηὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δρᾶματα / ἃ δεῖ π ο ε ἷ ν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν).

Aristofane in altre due occasioni utilizza l'aggettivo in questione con la stessa valenza. Si tratta di *Pax* 750 (indicato da Kassel e Austin, cf. apparato), ma soprattutto di *Ran.* 1015 (μηδ' ἀγοραῖους μηδὲ κοβάλους, ὅσπερ νῦν, μηδὲ πανούργους [sc. gli abitanti delle città]), in cui, nell'accorato scontro che si realizza durante l'Agone, Eschilo rivolge ad Euripide un'accusa, quella cioè di aver reso i cittadini rozzi, cialtroni e delinquenti (anche in *Th.* vv. 386ss. l'accusa di rozzezza è rivolta direttamente allo stesso Euripide, in quanto figlio di un'erbivendola e quindi di una donna "di piazza" προπηλακίζομένας ὄρωσ' ἡμᾶς ὑπὸ / Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας / καὶ πολλὰ καὶ παντοῦ' ἀκούσας κακά. Che l'attacco abbia in quel caso valenza di critica letteraria, come suppone Saetta Cottone 2005, pare peraltro confermato dal nostro passo). In entrambi i casi le considerazioni aristofanee si inseriscono in parti della commedia in genere piegate all'esigenza del poeta di far sentire la propria voce: si tratta della Parabasi per quanto concerne la *Pace* e dell'inizio dell'Agone nelle *Rane*. E in entrambi i passi il metro è l'anapesto. Anche nel nostro caso ci troviamo di fronte ad un'espressione di sapore parabolicò. Mentre però la collocazione dei due trimetri in questione all'interno delle *Σκηνάς* non può riguardare la parabasi, il contesto agonale non è da escludersi.

Il sintagma ἀγοραῖος $\nu\omicron\varsigma$ potrebbe essere inoltre una ripresa di un passo dello stesso Euripide, secondo la testimonianza di Fozio α 233 Th. (= Σ^b α 296 Cun.), anche se l'attribuzione rimane dubbia (cf. a riguardo Kannicht 2004, 1025). A nostro avviso, se effettivamente Aristofane utilizza un lessico vistosamente euripideo per parlare dello stesso Euripide, l'impatto sul pubblico non poteva che risultare ancora più incisivo in virtù anche dell'effetto parodico.

L'espressione in questione rientra quindi nell'ambito della critica che Aristofane rivolge al tragediografo, il quale, a dispetto del tributo a lui rivolto (Lenz 1987, 88 parla,

forse un po' troppo frettolosamente, di "Lob", cioè di un vero e proprio elogio del commediografo nei confronti del tragediografo), viene sostanzialmente preso di mira, come in numerose altre occasioni Aristofane aveva già fatto.

- ἦττον ἢ κείνος: evidente l'errore di trascrizione nel testimone che riporta la forma κείνος. Va restituito tuttavia l'apostrofo indice dell'avvenuta aferesi non segnalata nel manoscritto dello scolio clarkiano. Attraverso il paragone qui istituito, Aristofane definisce i termini della somiglianza della propria arte, a livello stilistico almeno, con quella euripidea, ma allo stesso tempo quelli della distanza che intercorre, in quanto a contenuti e caratteri, tra lui stesso e il tragediografo.

- δέ: la particella non ha qui funzione di passaggio, ma valore fortemente avversativo, per la quale cf. Denniston (1954², 162-189). Contribuisce a rimarcare ulteriormente le differenze tra Aristofane ed Euripide.

- ποιῶ: il verbo in questione presenta numerose valenze (per cui cf. LSJ⁹, 1428, s.v.), aspetto che contribuisce alla difficoltà di lettura del secondo verso del frammento. In questo caso, infatti, il nostro verbo potrebbe presentare sia il senso tecnico di 'creare', usato in relazione alla creazione artistica (con tale valenza si trova in Aristofane anche in *Vesp.* 1511, *Th.* 157, 450, *Ran.* 90, 1197 etc.), rimarcando il ruolo di poeta di Aristofane, sia il significato di 'rendere', come la presenza del predicativo ἀγοραῖους farebbe sospettare. Del resto, un simile uso si riscontra in un passo alquanto indicativo e che ricorda nei contenuti il nostro frammento: *Ar. Ran.* 1009s. δεξιότητος καὶ νοθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν / τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν. Si tratta di una dichiarazione di Euripide che sostiene che le sue tragedie siano d'insegnamento per i cittadini e li rendano migliori, sconfessata poi nel corso della vicenda (cf., in relazione al passo delle *Rane* e alle relazioni Euripide-Aristofane, Pucci 2007, 105-126, con particolare riferimento alla p. 112).

Bergk ap. Mein., in base alla ricostruzione della vicenda, ipotizzando che Aristofane sia uno dei personaggi della commedia, proponeva di collegare alle *Σκηνάς*, e in particolare al passo in questione, un frammento aristofaneo di cui non è nota l'opera di provenienza. Si tratta del celebre fr. 598 K.-A. (per cui vd. *supra*). Lo studioso, pur con qualche dubbio («fortasse etiam ad hanc poetae oratione pertinet...»), avanzava inoltre l'ipotesi che anche i fr. 898 (collocato da Kassel e Austin [che tuttavia, differentemente dall'*usus* consueto, non riportano la proposta di Bergk] preferibilmente negli *adespota* [fr. 225 ἐγὼ διὰ ταῦτα, μὴ γέλων ὀφλὼν λάθω, / περὶ τὴν κεφαλὴν †ἐξήμματα† πηνίκην τινά]), 899 K. (= 976 K.-A.) e 604 K.-A. (τὴν γυναιῖκα δὲ αἰσχύνομαι / τὼ τ' οὐ φρονοῦντε παιδίω) possano inserirsi in un discorso dello stesso commediografo. In tutti e tre i casi, infatti, il poeta esprime considerazioni sulla propria vita e sulla propria arte. Urli (1969, 72s.) considerava invece «impossibile suggerire una qualche

collocazione abbastanza attendibile» ed effettivamente non si possono fare che supposizioni, non essendo stati trasmessi dalla tradizione indiretta: nel primo caso l'opera di riferimento, nel secondo né l'autore né l'opera di provenienza della citazione.

3 (= fr. 489 K.A., 473 K.)

καὶ μὴν ἄκουσον, ὦ γύναι, θυμοῦ δίχα
καὶ κρῖνον αὐτῆ, μὴ μετ' ὄξυρεγμίας

Phot. 340,22 Porson ὄξυρεγεῖν· ὅταν μεθ' ἡμέραν ἐποξίση ἢ τροφή· Ἄριστοφάνης ἐν Σκηναῖς (-
αις cod.) καταλαμβάνουσας τὴν ὄξυθυμίαν οὕτως ἔφη· καὶ μὴν — ὄξυρεγμίας

1 ἀκούσιον cod.: corr. Porson

2 αὐτῆ cod.: corr. Porson

2 Erot. ο 3 ὄξυρεγμίνην· τὴν τοῖς ἀπεπτοῦσι παρακολουθοῦσαν ἐποξίζουσαν ἐρυγὴν. Poll. VI 44
πεψίαν μὲν οἱ πολλοὶ, σὺ δ' ὄξυρεγμίαν ἂν λέγοις. mire Phryn. *Praep. soph.* 97,8 ὄξυρεγμία καὶ
ὄξωρεγμία τὸ αὐτὸ ἐστίν. λέγεται γὰρ ἀμφοτέρω Teles 13,6 H [= 19,4 H.²] φαίνεται γὰρ ἡ
Ξανθίππη ὄξυρεγμίαι σπαράσσειν ἡμᾶς. *ridicule coniunguntur μὴ μετ' ὄξυρεγμίας, translatio satis
rustica* (cf. *Pax* 529 κρομμυοξυρεγμία), et θυμοῦ δίχα, quae verba tragoediam sapiunt

'loquitur vir mulieris iram mitigaturus' Kaibel

SCHEMA METRICO

--- υ--- ---X

--- --- υ---X

TRADUZIONE

e ascolta, o donna, senza collera
e giudica tu stessa senza acidità

Il frammento in questione è testimoniato nel lessico di Fozio alla voce ὄξυρεγεῖν ('soffrire di acidità di stomaco'), il cui sostantivo corrispondente ὄξυρεγμία ('bruciore, acidità di stomaco'), ricorda il testimone, ricorreva nelle *Σκηναῖς* di Aristofane.

Si tratta di un termine tecnico proprio della medicina, che attirò l'attenzione di grammatici e lessicografi fin dai tempi antichi sia a livello di significante (è attestata la duplice forma ὄξυρεγμία / ὄξωρεγμία) che di significato (vd. *infra*).

È nota la propensione di Aristofane per l'uso di linguaggi specialistici afferenti alle più diverse discipline, necessariamente con finalità comica²⁴⁷. In particolare i tecnicismi della medicina entrano a far parte della lingua aristofanea²⁴⁸, e in generale della commedia, sia per l'importanza che tale ambito va progressivamente acquisendo nel V secolo sia per il fatto che «the great practical impact of medicine on everybody's

²⁴⁷ Cf. López Eire 1986, 116-144, in cui lo studioso sottolinea il contrasto che si genera attraverso l'accostamento fra termini dei linguaggi specialistici in contesti in cui prevale la lingua colloquiale e viceversa, come elemento tipico della lingua aristofanea.

²⁴⁸ Cf. Willi (2003, 79-87), il quale dichiara, però, esplicitamente la propria intenzione di tralasciare i frammenti di Aristofane, per concentrarsi, nello specifico, sulla terminologia medica nelle commedie sopravvissute.

life might make the comic exploitation of medical terminology rewarding» e «earlier Greek literature is less concerned with everyday life than comedy»²⁴⁹.

Nelle ricostruzioni di alcuni studiosi il frammento in questione segue il fr. 488 K.-A., relativo, come sappiamo dal testimone, ad Euripide (χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ, / τοὺς νοῦς δ'ἀγοραίους ἦττον ἢ 'κεῖνος ποιῶ). Essi ritengono, infatti, che il protagonista possa essere lo stesso tragediografo. Secondo Urli (1969, 73s.), ad esempio, Euripide si rivolgerebbe alla moglie (con quest'ultimo significato andrebbe a suo avviso interpretato il vocativo γύναι), la quale farebbe parte del gruppo di donne protagoniste dell'azione scenica adirate con il tragediografo (vd. *Introduzione* alla commedia), per cercare di spiegarle la propria posizione di fronte alle accuse che esse gli rivolgono, secondo un ben noto *cliché* anti-euripideo. Ipotesi certamente suggestiva, se si considera che un tale motivo comico doveva avere di certo un forte impatto sul pubblico ateniese, ma sostanzialmente priva di riscontro, dal momento che non disponiamo di alcun dato nel testo che consenta di identificare la *persona loquens* o il personaggio a cui essa si rivolge. Simile la ricostruzione di Beta (2009, 150, n. 108), che ipotizza allo stesso modo un confronto tra un marito e una moglie, tuttavia non ben identificati, con il primo a supplicare la magnanimità della seconda nei confronti di una propria colpa. Di altro avviso, invece, Noorwod (1931, 295), il quale vedeva nei nostri versi, che collegava anch'egli al succitato fr. 488 K.-A., «an elaborate examination or trial of the poet» – anche se non inserita, come avveniva di solito, nel momento della Parabasi (lo esclude il metro giambico) –, nell'ambito di una difesa di se stesso e della propria arte da parte di Aristofane, che avrebbe caratterizzato l'intera commedia.

Tali ricostruzioni, così differenti tra loro, manifestano una difficoltà nella comprensione del contesto più ampio. Del resto, le sole conclusioni certe che i versi a nostra disposizione consentono di trarre sono legate all'interlocutore: si tratta, con tutta probabilità, di un uomo che si rivolge ad un personaggio femminile, il quale, dato il valore spesso assunto dal termine γυνή (per cui vd. *infra*), potrebbe anche essere effettivamente sua moglie. Egli invita la propria interlocutrice ad affrontare con maggior calma una situazione che, possiamo immaginare, l'ha particolarmente infastidita scatenandone una forte reazione.

Dal punto di vista retorico si può notare la presenza dell'anafora καί (frequente in poesia e in Aristofane, come testimoniano ad esempio *Ach.* 1179-81, *Eq.* 2127-30, 248-50, *Nub.* 320s. etc.), la conseguente presenza di due strutture parallele (anche se il secondo verso, nella forma in cui si presenta, non è quello tramandato dai codici, ma è dovuto a una correzione di Porson, per cui vd. *infra*) e della ripetizione dei suoni nell'accostamento μὴ μετὰ, elementi che, insieme all'uso del sintagma θυμοῦ δίχα (espressione che, viene sottolineato in apparato, «verba tragoediam sapiunt»), fa

²⁴⁹ Cf. Willi cit., 79s.

apparire il linguaggio del frammento proprio di un registro alto²⁵⁰. Come spesso avviene in Aristofane, tuttavia, la comicità viene generata dal contrasto con un'espressione triviale quale *μη μετ' ὄξυρρογμία*, cioè "senza acidità", un *aprosdoketon* che richiama il "rutto all'aglio" (*κρομμυσοξυρρογμία*) di Ar. *Pax* 529 (menzionato in apparato), e che propone un'immagine tutt'altro che elevata, come quella dell'acidità di stomaco con tutte le sue possibili conseguenze.

Siamo, come suggerisce il metro giambico, in una scena dialogata.

vv. 1-2 καὶ μὴν ἄκουσον ... καὶ κρῖνον: notevole la vicinanza formale, in genere non segnalata, con *Eq.* 1036 ὦ τᾶν, ἄκουσον, εἶτα διάκρινον, τόδε. Si tratta di un'espressione utilizzata per attirare l'attenzione degli astanti da parte di un locutore e chiedere eventualmente un loro giudizio su quanto si sta per dire. Del resto, lo stesso **καὶ μὴν** iniziale è utilizzato per introdurre un discorso che richiede particolare attenzione (cf. LSJ⁹, 1127b, s.v., e Denniston 1954², 351-58). Tale nesso viene utilizzato in genere dopo una forte pausa e ciò induce ad ipotizzare che la nostra battuta costituisca una risposta a quanto è stato detto in precedenza da un altro personaggio. L'accostamento delle due particelle presenta diversi valori (per cui si rimanda al già citato Denniston), tuttavia nel contesto in questione due sembrano i più plausibili: quello di approvazione rispetto a quanto è stato detto in precedenza o quello avversativo, frequente proprio in ambito teatrale.

In sostanza: le parole del personaggio che pronuncia la battuta, quasi certamente un uomo, come si diceva sopra, dal momento che il vocativo *γύναι* costituisce la tipica apostrofe di un personaggio maschile ad una donna, potrebbero costituire una forma di consenso rispetto alle precedenti parole della sua interlocutrice o potrebbero essere di contrapposizione. Nel primo caso, la ricostruzione ipotetica potrebbe prevedere l'intervento di un uomo che, pur approvando il discorso di una donna, intende spiegarle la situazione esortandola alla calma, come ipotizzava Kaibel (in apparato). Nel secondo, il tentativo dell'uomo potrebbe essere invece quello di smontare le teorie di un personaggio femminile, che si trova in uno stato di forte collera nei confronti di chi le si rivolge. La situazione in questo caso sarebbe piuttosto più vicina a quella immaginata da Urli, anche se pare difficile, in relazione al personaggio maschile, poter parlare nello specifico di Euripide, come ipotizza lo studioso.

v. 1 ἄκουσον, ὦ γύναι: il presente stilema è presente anche in *Vesp.* 1399s. *ἄκουσον, ὦ γύναι: λόγον σοι βούλομαι / λέξαι χαρίεντα.* Oltre al fatto che il

²⁵⁰ Urli (1969, 74), in accordo con Taillardat (1965², 200), avanzava, tuttavia, qualche perplessità in relazione al possibile valore paratragico del frammento supposto da Kock («habent haec nescio quid tragici coloris»), Edmonds («prob. mock-tragic») e Rau (1967, 211), sostenendo piuttosto la presenza di un tono vicino a quello dell'ἄγών («è difficile scoprire nel frammento [...] quel colore tragico di cui parla Kock»).

raffronto con tale passo e col succitato *Eq.* 1036 sembra confermare la correzione di Porson del trådito ἀκούσιον, il contesto delle *Vespe* presenta una situazione che potrebbe avvicinarsi a quella del nostro frammento, confermando l'ipotesi di Kaibel più che quella di Urli, che si tratti cioè delle parole di un uomo che vuole placare, non senza ironia, la collera di una donna: nel passo delle *Vespe*, infatti, una panettiera furibonda trascina Filocleone davanti al figlio Bdelicleone per avere giustizia a fronte di un danno che ella ha subito da parte del vecchio, mentre quest'ultimo cerca di calmare l'interlocutrice.

L'imperativo aoristo, secondo le indicazioni di Monesi (2003, 79-97), che analizza diversi passi in Aristofane, potrebbe nel nostro caso indicare una perentorietà nell'invito della *persona loquens*: la richiesta è di cambiare repentinamente atteggiamento.

- **θυμοῦ δίχα**: l'accostamento del termine δίχα (si tratta di un avverbio/preposizione, che con il genitivo assume la valenza di 'diversamente, in discordia, in contrasto', ma anche 'senza') e del sostantivo θυμοῦ non è inusuale e ritorna, in particolare, in epica e lirica. Va tuttavia notato che in quei casi, per lo più, il sostantivo in questione si trova all'accusativo o al nominativo con δίχα in funzione avverbiale, ad indicare, in genere, un'oscillazione fra due pensieri (cf., ad esempio, Hom. *Υ* 32 βὰν δ' ἴμεναι πόλεμον δὲ θεοὶ δίχα θυμὸν ἔχοντες si dice degli dei pronti alla guerra, ma con animo diviso; *π* 73 μητρὶ δ' ἐμῆ δίχα θυμὸς ἐνὶ φρεσὶ μερμηρίζει e *τ* 524 ὧς καὶ ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα in entrambi i casi in riferimento a Penelope che non sa quale risoluzione prendere: rimanere col figlio senza marito nel palazzo o continuare la vita a fianco di uno dei pretendenti?; Teogn. I 910 καὶ δάκνομαι ψυχὴν καὶ δίχα θυμὸν ἔχω etc.).

Il sostantivo θυμός presenta numerose valenze 'anima, spirito vitale, coraggio, temperamento' etc. (cf. LSJ⁹, 810a-b, s.v.), ma sembra assumere nel nostro caso quella specifica di 'rabbia, collera', che appare l'unica possibile nel contesto, anche in virtù della presenza del nesso μὴ μετ' ὄξυρεγμία nel secondo verso del frammento. Stando a tale interpretazione, si vengono a creare, infatti, due strutture sintattiche parallele, in cui il concetto viene ribadito: la donna a cui le parole della *persona loquens* si rivolgono è invitata a placare la sua ira. Si potrebbe presupporre che il locutore abbia a che fare con una situazione divenuta problematica a tal punto da richiedere una certa insistenza da parte sua per trovare una via d'uscita: così si spiegherebbe la necessità di ripetere l'invito alla calma.

v. 2 αὐτή: il nominativo è ripristinato da un intervento di Porson rispetto al dativo riportato dai codici ed è concordemente accolto da editori e studiosi del passo. L'assenza di un contesto più ampio e il fatto che le citazioni non rispettassero necessariamente la sintassi lascia, tuttavia, aperto qualche interrogativo, dal momento che il dativo avrebbe potuto essere richiesto da qualcosa che si trovava in una parte del testo non riportata.

La congettura di Porson, tuttavia, corregge un facile errore di trascrizione e risulta funzionale alla battuta. Inoltre il nominativo può essere accostato all'imperativo, alla stregua di un vocativo, per conferire enfasi, soprattutto in casi di «Befehl streng» (cf. *GG* II, 63). Si è pertanto qui propensi ad accogliere la correzione del testo tràdito.

- **ὄξυρεγμία**: si tratta di un termine tecnico proprio dell'ambito medico (cf., ad es., Gal. *De temperamentis* II – I 634,7 Littré; *De sanitate tuenda* VI – VI 344,8 L., *De locis affectis* VI – VIII 186,6 L.; Hipp. *Aff.* 47,9, 47,28, 47,35 Kühn, *Vict.* 54,10 e 54,17 K. etc.), un composto (ὄξύς = 'acido' + ἔρεγμός = rutto, rispetto a cui Kock ricorda altri similari, quali ὄξυάκανθα, ὄξυέθειρος, ὄξυόδους, ὄξυωπής) che indica 'acidità, bruciore di stomaco', come lo stesso testimone chiarisce glossando: «ὅταν μεθ' ἡμέραν ἐποξίση ἢ τροφή». Fozio non solo ricorda che Aristofane lo utilizzava nel nostro passo, ma anche che in tale contesto esso presentava il significato metaforico di 'ira'.

La lessicografia antica (vd. apparato) riservò una certa attenzione ad un termine tanto particolare, sia per motivi fonetici che per chiarirne la valenza: 1) Phryn. *Praep. soph.* 97,8 si soffermava, ad esempio, sulle due possibili grafie ὄξυρεγμία καὶ ὄξωρεγμία τὸ αὐτό ἐστίν. λέγεται γὰρ ἀμφότερα; 2) ne fornivano invece una spiegazione Erot. o 3 ὄξυρεγμίην· τὴν τοῖς ἀπεπτοῦσι παρακολουθοῦσαν ἐποξίζουσαν ἐρυγὴν; Poll. VI 44 τὴν μέντοι ὑπὸ πλήθους τροφῆς δυσχέρειαν, ἐκ τοῦ μὴ πέψαι τρίψαι τὰ σιτία, ἀπεψίαν μὲν οἱ πολλοί, σὺ δ' ὄξυρεγμίαν ἂν λέγοις; Hesych. o 958 L. ὄξυρεγμία· ἀπεψία e *Suda* o 432 A. ὄξυρεγμία ἢ δὲ περιπάτους ἐποιεῖτο συχνούς ὄξυρεγμίαν προσποιουμένη.

La novità del nostro passo, come sottolinea Taillardat (1965², 200), consiste nell'utilizzo figurato del termine «n'est pas autrement connu» (doveva, in realtà, prevedere un significato simile Teles 13,6 H [= 19,4 H.²] φαίνεται γὰρ ἡ Ξανθίππη ὄξυρεγμίαι σπαράσσειν ἡμᾶς, per cui cf. Fuentes González 1998, 268s., che discute del possibile valore assunto in Telete dal termine in questione. Si tratta di un testo più tardo, risalente al III secolo): nell'ambito di una trattazione sull'autarchia, il filosofo presenta quale figura esemplare Socrate, in particolare nel suo rapporto con la moglie, la quale, secondo una consolidata tradizione a cui Telete fa capo, doveva avere un carattere difficile e particolarmente irascibile). Questa singolarità portò lo studioso a ritenere che il senso metaforico fosse una creazione aristofanea, secondo un tradizionale modo di procedere del commediografo – e tipico in generale della commedia –, il quale si serve sovente di immagini figurate come questa «aussi physiquement précise», dall'intenso e assicurato effetto comico, dettato, in questo caso, dalla visualizzazione dell'immagine del reflusso gastrico.

Risulta, in realtà, facile creare una connessione tra l'acidità di stomaco e l'irascibilità caratteriale. Metafore di tal sorta si riscontrano, ad esempio, anche nella lingua italiana, in espressioni quali “avere un travaso di bile” (cf., sul valore metaforico dei termini “acidità” e “acido” Battaglia I 122, s.vv.).

4 (= fr. 490 K.A., 474 K.)

ὥσπερ εἰ Καλλιππίδης
ἐπὶ τοῦ κορήματος καθέζομαι χαμαί

Poll. X 28,29 (codd. **FS**) κόρημα: καλεῖται δ' οὕτω καὶ τὸ σκεῦος καὶ τὸ κάθαγμα τὸ κορούμενον . .
. καὶ τὸ μὲν σκεῦος κόρημα ὑπὸ Εὐπόλιδος εἴρηται (fr. 157 K.) . . . τὸ δὲ κορούμενον ἐν Σκηνᾶς
κατακαμβανούσαις Ἀριστοφάνους: ὥσπερ — χαμαί

1 ὥσπερ ἐν Καλλιππίδῃ **FS**: ὥσπερ εἰ Καλλιππίδης Brunck (vel ὥσπερ ἐν Καλλιππίδου), Toup
1790, 386; Hemsterhuis in Geel 1825, I, 209: ὥσπερ ἐν Καλλιππίδῃ <Στράττιδος> ut Pollucis verba
Meineke *FCG*, I 227 2 καθέζομαι **S**

1 Callipides actor celeberrimus (O'Connor 1908, 274), ὅς ὑπερσεμνύνεται ὅτι δύναται πολλοὺς
κλαίοντας καθίζειν. (Xen. *Conv.* 3,11) 2 Hom. η 160 χαμαί ἦσθαι ἐπ' ἐσχάρῃ ἐν κονίῃσιν, cf.
Teles 34,2 H.² Hermipp. fr. 48,10 K.-A. ἐν τοῖσι κορήμασιν

SCHEMA METRICO

— — — — — X
— — — — — X

TRADUZIONE

come Callipide
sto seduto/seduta per terra sulla spazzatura

Inseriti nel libro X dell' *Ὀνομαστικόν*, da cui è testimoniata la maggior parte dei
frammenti delle *Σκηνάς*, i versi in questione risultano rilevanti nell'economia di quanto
ci è rimasto della commedia per via dell' accenno a Callipide, celebre attore del V
secolo a.C., la cui attività si protrasse tuttavia fino ai primi anni del IV²⁵¹. Tale richiamo
fornisce infatti elementi utili per ipotizzare la possibile datazione dell'opera, in merito
alla quale non abbiamo informazioni dirette²⁵².

È noto che Callipide fu attore tragico di grande fama, un successo confermato
dalle cinque vittorie alle Lenee (*IG* II² 2325,253). L'unica vittoria certa, tuttavia, risulta
quella del 419-18 a.C., di cui abbiamo notizia da *IG* II² 2319,83 col. II, ma non è da
escudersi un successo precedente che risalirebbe al 425 a.C. Nella lista di quell'anno
rimangono solo le ultime tre lettere relative al vincitore (δης), ma la lacuna potrebbe
nascondere proprio il nome di Callipide²⁵³, se si considera che Aristofane nomina

²⁵¹ Cf. Ghiron-Bistagne (1976, 142).

²⁵² Vd. introduzione alla commedia.

²⁵³ Cf. a tal proposito Ghiron-Bistagne (1976, 334).

questo attore già nelle *Nuvole* (v. 64), commedia del 423 a.C.: la citazione aristofanea può riguardare infatti solo un personaggio già noto al pubblico²⁵⁴.

Non abbiamo indicazioni da parte del testimone relative all'interlocutore e alla collocazione del frammento, anche se il metro giambico rimanda ad una scena dialogata.

Neppure siamo in grado di stabilire in quali condizioni realmente versi la *persona loquens*. Certo è che la situazione di comica inferiorità – dichiara, infatti, di star seduto/a per terra addirittura in mezzo alla spazzatura – consente la similitudine scoptica ai danni di un attore abile ad interpretare il personaggio di una tragedia *pathetiké*. Si tratta della parodia di una situazione frequente in questo tipo di tragedia, di cui Euripide doveva essere maestro.

v. 1 ὥσπερ εἰ Καλλιπίδης: il testo tràdito si presenta nella forma ὥσπερ ἐν Καλλιπίδῃ, con un probabile riferimento alla commedia intitolata *Callippide* (difficile del resto immaginare qualcosa di diverso) del commediografo Strattide, contemporaneo di Aristofane (in relazione al tema della commedia, di cui rimangono solo 3 frammenti, e all'interesse dell'autore per la tragedia, manifestato dai titoli di molte sue opere, cf. Braund 2000, 152 e relativa bibliografia). Il titolo è testimoniato in Phot. α 1285 Th., che cita uno dei pochissimi frammenti dell'opera (fr. 11 K.-A.), in *Suda* σ 1178 A. (codd. **AGM**) e in Ateneo (XIV 656b e VII 304b), testimone invece degli altri frammenti, 12 e 13 K.-A. (cf., in relazione al commediografo Strattide, *PCG* VII, 623-660 e Fiorentini 2008, tesi di dottorato, con particolare riferimento alle pp. 102-106 dedicate alla commedia strattidea in questione. Secondo Fiorentini il titolo rimanderebbe a uno dei personaggi della commedia, che non si è in grado, stando ai dati di cui disponiamo, di tabilire se fosse l'effettivo protagonista. In relazione all'identità sarebbe invece difficile pensare a un personaggio diverso dall'attore tragico e del resto Strattide prendeva di mira un personaggio di spicco del panorama teatrale della sua epoca anche nella commedia dal titolo *Cinesia*, il cui bersaglio era il noto ditirambografo). La battuta costituirebbe in tal caso la σκῶψις aristofanea innanzitutto nei confronti del rivale e conseguentemente dell'attore Callippide.

La particolarità insita in un simile rimando (si trova un solo caso in Aristofane in cui viene citata col titolo l'opera di un commediografo rivale: si tratta del *Maricante* di Eupoli, che ricorre in *Nub.* 553, tuttavia all'interno della Parabasi nel contesto delle considerazioni drammaturgiche del poeta), nonché l'inusualità in Aristofane della struttura ὥσπερ ἐν + dativo del titolo dell'opera (Καλλιπίδῃ), ha portato gli studiosi ad intervenire sul testo. I tentativi di superare l'*impasse* hanno prodotto in particolare quattro congetture. Brunck proponeva di correggere con ὥσπερ εἰ Καλλιπίδης o in alternativa ὥσπερ ἐν Καλλιπίδου (senza fornire tuttavia precise spiegazioni della

²⁵⁴ Cf. Lewis (1970, 289).

scelta). La prima ipotesi venne seguita con maggior convinzione da Toup (1790, IV 386), quindi negli *Anecdota Hemsterhuisiana* I di Jacobs (1825, 209) e da Bergk ap. Mein. La seconda venne invece giudicata plausibile da Bekker e Blaydes (sulla scorta di *Eq.* 399 ἐν Κρατίου), che tuttavia preferirono stampare il frammento seguendo la prima ipotesi di correzione: il riferimento ad un secondo Callipide autore di drammi pare infatti improbabile e non è confortato da altre fonti. Bothe proponeva un improbabile ὅσπερ ἦν Καλλιπίδης (“ut licuit Callipidi” [sc. sedere]), che non trovò tuttavia seguito. Meineke (*FCG* I, 227), infine, avanzava un’ulteriore proposta di intervento: ὅσπερ ἐν Καλλιπίδῃ <Στράτιδος>, ipotizzando l’eventuale caduta del nome del commediografo. Per quanto concerne quest’ultima opzione, che attribuirebbe un ulteriore frammento a Strattide, essa appare indubbiamente suggestiva (si riscontrano peraltro in Polluce strutture simili: VII 198-199 ὅσπερ ἐν Ἀρτοπόλιν Ἐρμίππου; IX 88 ὅσπερ ἐν τῷ Ἄμφιδος Ἀμπελοργῶ), tuttavia nell’*Onomastico*, per quanto l’opera sia epitomata, non si trovano citazioni o riferimento alla commedia *Callipide* di Strattide. Kassel e Austin, infine, scelgono di non intervenire sul testo tràdito, conformemente alla loro linea di non emendare il testo laddove esso non presenta particolari difficoltà formali o metriche.

La proposta ὅσπερ ἐν Καλλιπίδῃ di Brunck pare invece suggerita dall’*usus* aristofaneo. In Aristofane infatti il nesso ὅσπερ ἐν si trova in riferimento a determinazioni di luogo (cf. *Nub.* 249 ὅσπερ ἐν Βυζαντίῳ, *Av.* 1012 ὅσπερ ἐν Λακεδαίμονι, *Av.* 1109 ὅσπερ ἐν ἱεροῖς, *Av.* 1157 ὅσπερ ἐν ναυπηγίῳ). Per quanto concerne invece ὅσπερ ἐν, le altre occorrenze presenti nelle opere del commediografo (cf. *Ach.* 876; *Eq.* 270; *Nub.* 1358, 1360; *Vesp.* 129; *Av.* 51, 748, 1519; *Lys.* 115; *Eccl.* 537) hanno la funzione di istituire un confronto attraverso una similitudine, come ad esempio ὅσπερ ἐν χειμῶν in *Acarnesi* 876, ὅσπερ ἐν γέροντας in *Eq.* 270; ὅσπερ ἐν μέλιττα in *Av.* 748 etc. La proposta di Brunck si attaglierebbe bene al nostro caso in cui un personaggio si paragonerebbe all’attore Callipide, presumibilmente alludendo ad una sua recente *performance* nota al pubblico.

La forma ὅσπερ ἐν Καλλιπίδῃ potrebbe peraltro costituire un errore o un intervento dell’epitomatore sull’opera di Polluce ovvero, alternativamente, di un copista, operazione motivata: 1) dall’uso invalso in epoca successiva a quella aristofanea, della formula ὅσπερ ἐν + titolo di un’opera al dativo, come è possibile leggere ad esempio in Arist. *Poet.* 1454b,1 ὅσπερ ἐν τῇ Μεδείᾳ, 1455b,29 ὅσπερ ἐν τῷ Λυγχεῖ, 1460a,31 ὅσπερ ἐν Ἠλέκτρῳ, 1461b,21 ὅσπερ ἐν Ὀρέστῃ o Plut. *Phoc.* V 1,2 ὅσπερ ἐν τῇ Πλάτωνος πολιτείᾳ etc.; 2) dal fatto che per l’epitomatore o per il copista, nel momento della trascrizione, doveva essere più facile collegare il nome di Callipide presente nei versi in questione alla commedia strattidea – di cui poteva conoscere l’esistenza – che non a una rappresentazione lontana nel tempo di cui l’attore sarebbe stato protagonista.

In base a tali considerazioni si è qui dunque preferito accogliere la correzione ὡσπερὲι Καλλιπίδης. La battuta comica viene così a prefigurare con tutta probabilità un riferimento a qualche tragedia, in cui Callippide avrebbe ricoperto il ruolo del personaggio principale o comunque di uno dei personaggi più importanti, considerata la sua fama. Del resto, si conoscono altri casi in cui Aristofane prende di mira le *performances* di attori in voga (è nota la celebre presa in giro dell'attore Egeloco, reo di aver falsato il senso di una battuta a causa di un difetto di pronuncia, cf. *Ran.* 303s. ἔξεστί θ' ὡσπερ Ἡγέλοχος ἡμῖν λέγειν "Ἐκ κυμάτων γὰρ αὔθις αὖ γαλῆν ὀρῶ"), pratica peraltro comune in commedia (si veda ad esempio *Eub.* fr. 134 K.-A. ἐγὼ ποιήσω πάντα κατὰ Νικόστρατον οὐ Strat. fr. 1 καὶ τῶν μὲν ἄλλων οὐκ ἐμέλησέ μοι μελῶν, / Εὐριπίδου δὲ δρᾶμα δεξιότατον / διέκναισ' Ὀρέστην, Ἡγέλοχον τὸν Κυννάρου / μισθωσάμενος τὰ πρῶτα τῶν ἐπῶν λέγειν).

Nel caso di cui si sta discutendo, in particolare, l'attore, nei panni di qualche eroe tragico (Ferete secondo Bothe, Telefo o Ulisse per Kock), si sarebbe trovato per terra (χαμοῖ prefigura la dimensione propria degli umili) addirittura in mezzo alla spazzatura, forse per la sua condizione di momentanea inferiorità (come nel caso di Ulisse) o perché impedito nell'accesso ad un tempio (in relazione alla condizione del supplice in tragedia, cf. Cassella 1999). Quest'ultima situazione è ipotizzata da Bothe, il quale intravede una vicinanza del passo delle *Σκηνάς* in questione con l'*Alceste* di Euripide, tragedia messa in scena alle Dionisie del 438 a.C., dove il figlio di Admeto impedisce a Ferete di entrare nel tempio (lo studioso rimanda al v. 710).

La parodia di una scena di tal sorta, in cui l'eroe tragico viene rappresentato in una condizione dimessa, è in perfetta linea con quanto le fonti tramandano di Callippide, le testimonianze all'indirizzo del quale tendono a sottolinearne più i difetti che i pregi, per un'ideologica avversione nei confronti dell'attore ritenuto responsabile di aver indirizzato la recitazione tragica verso un eccessivo realismo. Tuttavia le numerose testimonianze evidenziano contestualmente la notorietà raggiunta dall'attore, la cui abilità performativa non poteva, evidentemente, lasciare indifferenti (cf. Ghiron-Bistagne 1976, 143s.).

Xen. *Symp.* 3,11 (δικαιότερον γ', ἔφη, οἴομαι, ἢ Καλλιπίδης ὁ ὑποκριτής, ὅς ὑπερσεμνύνεται ὅτι δύναται πολλοὺς κλαίοντας καθίζειν) e ancor di più Aris. *Poet.* 1461b (ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιπίδην ἐκάλει) e 1462a (εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπαντα ἀποδοκιμαστέα, εἶπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἢ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπίδη ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων, per un'analisi di questi passi e per il rapporto Minnisco-Callippide, cf. Csapo 2002, 127-131) sottolineano, per l'appunto, l'eccessivo realismo che veniva imputato all'arte tragica callippidea: esso ha come conseguenza, secondo l'affermazione del buffone Filippo che lo schernisce nel *Simposio* senofonteo, il pianto del pubblico che assiste alle sue rappresentazioni (ricorda i passi anche Taillardat 1965², 492).

Questa caratteristica dello stile dell'attore potrebbe spiegare anche l'aneddoto, inserito nella *Vita di Sofocle* 14 (= FGrH 84 F18), secondo il quale Callipide sarebbe stato responsabile (benché indiretto) della morte del tragediografo: in seguito ad un viaggio a Opunte, dovuto a questioni di lavoro, l'attore avrebbe recato con sé da quel luogo delle uve, che avrebbe poi regalato a Sofocle. Sarebbero state queste ultime a causare la morte del poeta. La vicenda si potrebbe leggere non tanto dal punto di vista storico – dato che l'episodio non è suffragato da altre fonti – quanto piuttosto da quello metaforico: l'arte attoriale di Callipide, tesa ad un estremo realismo e quindi vicina alle nuove tematiche quotidiane, una delle novità introdotte dalla tragedia di Euripide, nonché adatta ad esprimere gli aspetti estremamente patetici della tragedia euripidea (cf. a riguardo De Romilly (1980) e Marzullo 1993, 570 nn. 47 e 48, e 632), avrebbe “ucciso” il solenne stile sofocleo (così anche Braund 2000, 153s.).

Le numerose testimonianze antiche che riguardano l'attore consentono di conoscere ulteriori aspetti della sua attività e della sua personalità. Oltre ai già citati Senofonte e Aristotele, sono noti i passi di Plutarco riferiti al nostro attore. Si tratta di *Vita Ages.* 21 e *Vita Alc.* 32. Nel primo brano viene sottolineata l'arroganza di Callipide, ma allo stesso tempo la sua consapevolezza del proprio ruolo e delle proprie capacità. Quando infatti incontra Agesilao, re di Sparta, gli chiede spudoratamente se lo riconosca, essendo egli famoso in gran parte della Grecia in virtù delle sue performance. Il re, per tutta risposta, nel confermare la fama di Callipide, dal momento che effettivamente sa di chi si tratti, lo definisce però δεικηλίκτας, che, in ambito spartano, significa ‘mimo’ più che attore (come testimoniano Hesych. δ 1821 L. δίκηλον· φάσμα· ὄψις. Εἶδωλον. Μίμημα. Ὅθεν καὶ ὁ μιμολόγος παρὰ Λάκωσι δικηλίκτας, Ath. XV 621e ἐκαλοῦντο δ'οἱ μετιόντες τὴν τοιαύτην παιδίαν παρὰ Λάκωσι δικηλισταὶ [il termine è equivalente al precedente], Eust. III 328,15 δεικηλισταὶ παρὰ Λάκωσι κωμικοί), in un qualche modo declassandone il ruolo (Csapo 2002, 131 collega tale definizione alla «willingness to ‘imitate anything’» di Callipide, oggetto anche degli aneddoti aristotelici, su cui lo studioso si sofferma per sottolineare, attraverso il confronto tra Minnisco e Callipide, la tendenza al realismo dell'arte attoriale nel passaggio dal V al IV sec. a.C.).

Nella *Vita di Alcibiade* è ricordata invece la notizia riportata dallo storico Duride, secondo la quale Callipide avrebbe accompagnato Alcibiade nel suo rientro ad Atene, quando correva l'anno 411 a.C. (riporta l'episodio anche Kock). Plutarco non dà credito alla testimonianza, che tuttavia è riportata anche da Ateneo (535d). Ancora in Plut. *Mor.* 348f egli viene definito assieme ad altri attori “gloria di Atene”, per il successo e i riconoscimenti che evidentemente gli venivano tributati anche fuori dalla città attica. Per ulteriori testimonianze sull'attore Callipide, oggetto d'interesse anche in ambito latino, cf. O'Connor (1908, 107ss.), con una carrellata delle fonti relative all'attore, e Ghiron-Bistagne (1976, 334), in cui è sottolineata ancora una volta la tendenza all'eccesso di realismo di Callipide.

Le fonti non parlano invece del legame di Callipide con uno specifico tragediografo, come avveniva invece per altri attori che interpretavano costantemente i drammi dello stesso poeta (cf. Ghiron-Bistagne 1976, 142), motivo per cui si può sospettare che possa aver lavorato con diversi drammaturghi tragici, compresi Sofocle, come l'aneddoto della *Vita* sembra confermare, ed Euripide. Nel nostro frammento, specificamente, se si considera il trattamento riservato alla figura del personaggio tragico (abbassato ad una condizione umile), è fortemente plausibile il riferimento a una qualche opera euripidea (cf. Urli 1969, 76). Callipide appare del resto il degno rappresentante dell'arte euripidea sulla scena proprio in virtù del suo estremo realismo e patetismo.

Per quanto concerne la *persona loquens*, Braund (2000, 151), che rispetto al frammento in questione preferisce mantenere il testo tràdito (adducendo tuttavia prove fragili «Unless we image another play under this title, the allusion can only be to the Kallippides of Strattis»), ipotizza che si tratti dello stesso personaggio protagonista dell'opera di Strattide. Considerando però che il secondo passo ricordato della *Poetica* di Aristotele segnala un ulteriore elemento caratteristico dell'attore Callipide, cioè il fatto che rappresentasse eroine femminili «in an undignified way» (cf. Braund 2000, 152), potrebbe trattarsi anche nel nostro caso di una donna, la quale farebbe il verso a Euripide, cercando di rappresentare una scena tragica. Non è da escludersi tuttavia che a pronunciare la battuta sia lo stesso personaggio a cui sarebbero da attribuire i versi del fr. 488 K.-A. o a quello che cerca di placare l'ira femminile nel fr. 489 K.-A. Potrebbe trattarsi in questo secondo caso anche di un personaggio maschile. Secondo la ricostruzione di Urli (1969, 75s.), si tratterebbe piuttosto di Euripide che, nel tentativo di chiedere pietà alle donne adirate contro di lui, proverebbe a vestire i panni di qualche suo «eroe straccione». I dati a nostra disposizione non ci consentono di trarre conclusioni certe. Si è tuttavia qui propensi a pensare ad un personaggio femminile, secondo il tentativo di ricostruzione proposta nell'introduzione alla commedia (§ 2).

v. 2 ἐπὶ τοῦ κορήματος καθέζομαι χαμαί: evidente il sapore paratragico del verso, in virtù non solo del lessico e del ricorso a stilemi tradizionalmente riconducibili all'epica e all'immagine che rimanda a situazioni tipiche della tragedia, ma anche dell'andamento retorico, con l'allitterazione dei suoni gutturali (κ e χ) e della vocale aperta α e la presenza dell'omoteleuto nel sintagma καθέζομαι χαμαί.

Inevitabile il raffronto, proposto anche in apparato, con Hom. η 159s. Ἄλκίνο', οὐ μὲν τοι τόδε κάλλιον οὐδ' ἔοικε / ξεῖνον μὲν χαμαὶ ἦσθαι ἐπ' ἐσχάρῃ ἐν κονίησιν. Notevole la consonanza formale, e sostanzialmente contenutistica, tra i due passi, che evidenzia la ripresa da parte di Aristofane del linguaggio aulico, qui però ridicolizzato. Possiamo immaginare infatti che il contesto il cui i versi in questione venivano pronunciati fosse ben distante da quello omerico: presumibilmente una donna sta inscenando, con esiti tutti da immaginare, qualche rappresentazione tragica o comica (si veda ancora a riguardo la parte intriduttiva della commedia), cercando di imitare la star del momento.

- **κόρημα**: il significato del termine è chiarito dallo stesso testimone, il quale cita il passo in questione proprio per sottolineare una delle possibili valenze del vocabolo. Polluce (X 28) annota infatti: τὸ κόρημα καλεῖται δ'οὔτω καὶ τὸ σκεῦος καὶ τὸ κάθαγμα τὸ κορούμενον. Il sostantivo κόρημα è raramente attestato in testi letterari (mentre attirò l'attenzione dei curatori di lessici ed etimologici) e indica sia la spazzatura che l'oggetto utilizzato per raccoglierla, la scopa, secondo le indicazioni che fornisce il testimone, il quale riporta, oltre al passo aristofaneo esemplificativo del primo significato, quello di Eupoli (fr. 167 K.-A. τουτὶ λαβὼν τὸ κόρημα τὴν αὐλήν κόρει), in cui il termine assume invece la seconda valenza.

Il fatto che il vocabolo sia attestato soprattutto in commedia ne testimonia l'appartenenza ad un linguaggio quotidiano. Oltre ai passi citati, si trova in Ar. *Nub.* 59 (κατάθου τὸ κόρημα· μὴ ἴκκορει τὴν Ἑλλάδα), e in Eup. fr. 218,4 K.-A. (κάννας ἑκατόν, κόρημα, κιβωτόν, λύχνον, in un lungo elenco di utensili per la casa), con la valenza di 'scopa', in Hermip. fr. 48,8ss. K.-A., proveniente dalle *Μοῖραι*, con quella di 'spazzatura' (τὴν δὲ τάλαιναν πλάστιγγ' ἄν ἴδοις / παρὰ τὸν στροφέα τῆς κηπαίας / ἐν τοῖς κορήμασιν οὔσαν, il contesto è parodico, come sembra testimoniare l'uso del plurale, che ricorda molto da vicino lo stileμα ἐν κονίησιν frequente nell'epica). Lo scarto lessicale che si genera attraverso l'inserimento di un termine comune in una struttura tipicamente aulica (καθέζομαι ἐπί + gen.), con la comica sostituzione dell'elevato κονία del testo omerico con il termine κόρημα, contribuisce all'effetto parodico della battuta.

- **καθέζομαι χαμαί**: il nesso καθῆσθαι χαμαί, equivalente a quello in questione, è oggetto di indagine da parte di Andrisano (1985, 77s., nel contesto dell'analisi di Ar. *Vesp.* 42ss.). La Andrisano, propensa alla lettura ὡσπερὲι Καλλιππίδης, osserva che il testo costituito da Brunck e Toup sembrerebbe confortato dall'analogo andamento di un passo di Antifane (fr. 242,2s. K.-A. εἶθ' ὡσπερ οἱ πτωχοὶ χαμαὶ / ἐνθάδ' ἔδομαι . . . καὶ τις ὄψεται;), rimanda quindi al passo omerico segnalato in apparato (η 159s.), ma soprattutto ricorda come nell'epica l'accostamento καθῆμαι-χαμαί sia anomalo, ricorrendo generalmente l'avverbio χαμαί in collegamento con i verbi πίπτω, βάλλω, χέω. I contesti sono generalmente di guerra: in essi il guerriero sconfitto cade o è gettato a terra dall'avversario. L'atteggiamento del nostro personaggio risulta in netto contrasto con l'immagine dell'eroe epico che cade a terra ferito a morte, per via dello svilimento del personaggio eroico che rimanda a quanto detto sopra in relazione al modo di rappresentare i personaggi "elevati" da parte sia di Euripide che di Callipide. Potremmo dunque essere di fronte a una critica indiretta di Aristofane nei confronti della nuova generazione di tragediografi e attori (così sostiene anche Csapo 2002, 130s.), votati ad un estremo realismo e pertanto sempre più distanti dal tradizionale modo di fare teatro.

5 (= fr. 491 K.A., 475 K.)

ἀλλ' ἔχουσα γαστέρα
μεστὴν βοάκων ἀπεβάδιζον οἰκάδε

Ath. VII 286f (βῶκες) Σπεύσιππος δὲ (fr. 15^b Tar.) καὶ οἱ ἄλλοι Ἀττικοὶ βόακας. Ἀριστοφάνης Σκηναῖς καταλαμβάνουσας· ἀλλ' (Σκ. Καταλ. ἀλλ' om. CE) — οἰκάδε. *Et. Gen.* AB (EM 218,24, *Et. Sym.* b 308) βῶξ· εἶδος ἰχθύος . . . Ἡρωδιανὸς δὲ (I 396,10 L.) φησι καὶ δισυλλάβως λέγεσθαι. Ἀριστοφάνης· ἀλλ' — βοάκων

1 ἔχουσα Ath.: ἔχουσι *Et. Gen.* B, EM, *Et. Sym.*: ἔχουσιν A 'desideratur articulus' Blaydes, qui ἔχουσα τὴν γνάθον vel ἔχων τὴν γαστέρα

1 *Eq.* 934s. τευθίδων ἐμπλήμενος, *Vesp.* 1127 ἐπανθρακίδων ἐμπλήμενος, *Eccl.* 56 τριχίδων ἐσπέρας ἐμπλήμενος. βόαξ Pher. fr. 117,3 K.-A., Plat. fr. 44,1s. K.-A., Archipp. fr. 16 K.-A., Nicom. fr. 1,23 K.-A., Polioch. fr. 1,2 K.-A. vd. Reitzenstein 1897, 372s.

SCHEMA METRICO

--- ---X
--- ---X

TRADUZIONE

me ne tornavo a casa
con lo stomaco pieno di boghe



Il frammento è tramandato da più testimoni: Ateneo (VII 286f), *Etimologico genuino* (AB), che dichiara esplicitamente di rifarsi a un passo del grammatico Elio Erodiano (*De pros.*, I 396,10²⁵⁵) (= EM 218,24 = *Et. Sym.* β 308). I versi aristofanei sono ricordati anche dal lessico attribuito a Zonara (413 T.)²⁵⁶, che è considerato da Kassel-Austin dipendente dagli altri tre e non viene pertanto inserito in apparato²⁵⁷.

²⁵⁵ Opera notoriamente giunta a noi solo attraverso una serie di frammenti (cf., a riguardo, l'edizione di Schmidt 1860 e Dickey 2007, 75-77).

²⁵⁶ Quest'ultimo passo è segnalato da Dindorf 1929 e Kock, i quali trascurano però altre fonti.

²⁵⁷ Per il rapporto del *Lessico* di Zonara con le altre fonti cf. l'*Introduzione* all'opera, curata da Tittman (1967, VII-LXXXVI, con particolare riferimento alle pp. XLVII-LXIII). Cf., inoltre, per la relazione fra etimologici e *loci classici*, Tosi 1988, 119s.

Gli etimologici, che seguono lo stesso filone della tradizione, presentano la comune lezione ἔχουσι. Si tratta dell'unica differenza, nel contesto della citazione aristofanea, rispetto al testo trådito dai codici di Ateneo, che riportano invece la forma ἔχουσα (si veda *infra*).

L'attenzione dei testimoni nei confronti del passo comico è legata alla presenza del termine βόαξ (βῶξ), la 'boga', un pesce tipico del Mediterraneo (per cui vd. *infra*), per due ragioni: una di natura etimologica e l'altra di natura linguistico-grammaticale, dovuta alla forma contratta e all'utilizzo del vocabolo nel dialetto attico. L'interesse linguistico dei testimoni nei confronti della citazione ha però comportato la perdita di una parte del primo dei due versi.

Si tratta, comunque, di trimetri giambici che dovevano essere pronunciati da una donna (lo confermerebbe il femminile di Ateneo ἔχουσα, che appare saldo) e che sembrano rimandare a uno dei temi tipici del teatro comico: l'abbuffata di cibo. La *persona loquens*, infatti, racconta di essere tornata a casa con lo stomaco pieno di boghe. In quale contesto una donna greca aveva la possibilità di mangiare fino a riempirsi in modo fuori del comune? La battuta sembra presupporre, infatti, che il personaggio femminile se ne torni a casa dopo un lauto pasto. È noto, tuttavia, che le occasioni di uscire non erano numerose per le donne e che esse, in genere, non potevano partecipare a banchetti, se non, ad esempio, in rari casi come i matrimoni. È però improbabile che ad una cerimonia di questo tipo potessero essere offerte delle boghe, un pesce certo non pregiato, come avremo modo di vedere. Vero è che molte restrizioni relative al mondo femminile riguardavano prevalentemente le classi elevate²⁵⁸, ma, del resto, le donne di bassa condizione sociale difficilmente partecipavano a banchetti, che comportavano una certa spesa ed erano quindi appannaggio delle classi più elevate²⁵⁹. Tra le figure femminili del mondo greco solo le etere godevano della libertà di accompagnare gli uomini ai simposi²⁶⁰, nel cui contesto rimane tuttavia difficile immaginare che potessero essere offerte delle boghe. C'è da tenere conto, inoltre, della presenza dell'imperfetto ἀπεβόαδιζον, che indica un'azione che si ripeteva nel passato.

La *performance* comica, tuttavia, presenta spesso situazioni surreali, conseguentemente il passo in questione potrebbe anche presupporre una vicenda inverosimile, possibile solo sulla scena, in cui una donna ha partecipato a un insolito banchetto caratterizzato da cibo di scarsa qualità.

Proponeva, invece, una lettura metaforica del passo Bothe, secondo la cui ricostruzione: «mulier dicit, se aliquando, theatrum ingressam, ut Aristophanis spectaret comoediam, cum egregia expectasset, trivialibus jocis refertam abiisse». Egli considerava pertanto che il termine βόαξ indicasse nella nostra battuta le «vulgares facetiae» che avrebbero caratterizzato la rappresentazione. L'ipotesi dello studioso avrebbe una sua plausibilità nel contesto comico: la battuta costituirebbe infatti, a suo

²⁵⁸ Cf. Blok 2001, 109-115.

²⁵⁹ Cf. Salza Prina Ricotti 2005, 55.

²⁶⁰ Cf. Cantarella 1981, 76.

avviso, il commento sarcastico di una donna nei confronti di spettacoli ufficiali, ma di scarso valore, ai quali avrebbe assistito²⁶¹. C'è da considerare, però, che il termine *boga* non è mai utilizzato in senso figurato nelle attestazioni di cui disponiamo e questo rende più problematica l'eventuale lettura metaforica.

v. 1 γαστέρα: ha creato qualche imbarazzo in alcuni editori l'assenza dell'articolo davanti al sostantivo in questione. Blaydes tentava di ovviare con un intervento sul primo verso, proponendo le seguenti alternative: ἔχουσα τὴν γνάθον vel ἔχων τὴν γαστέρα, sulla scorta di Ar. *Eccl.* 818 μεστὴν ἀπῆρα τὴν γνάθον χαλχῶν ἔχων. Nonostante la difficoltà dovuta a tale mancanza, tuttavia, le ipotesi in questione non sono seguite da altri studiosi, compresi Kassel e Austin, che preferiscono stampare il testo com'è tramandato. Se si guarda all'*usus* aristofaneo, e comico in generale, si può notare che l'articolo è generalmente presente quando γαστήρ ricorre al singolare e indica un qualcosa di determinato (ad esempio *Ach.* 733 ποτέχετ' ἐμὴν τὰν γαστέρα, *Eq.* 1208 ἀνήρ ἀμείνων περὶ σὲ καὶ τὴν γαστέρα, *Ran.* 663 μὰ τὸν Δί', ἀλλ' ἤδη πάρεχε τὴν γαστέρα etc.). Fa tuttavia eccezione *Ran.* 1093ss. (καθ' οἱ Κεραμῆς / ἐν ταῖσι πύλαις παίουσ' αὐτοῦ / γαστέρα, πλευράς, λαγόνας, πυγὴν) ed esistono espressioni comuni in cui il sostantivo in questione non presenta l'articolo (cf. LSJ⁹, 339a, s.v.). Il testo tradito non pare presentare, dunque, particolari problemi.

L'immagine del ghiottone e dello stomaco pieno è tipica del teatro e costituisce uno dei lasciti più evidenti della giambografia (cf., ad esempio, *Hippon.* 26, 26a e 128 W., i primi due incentrati sulla figura del ghiottone e il terzo dello stomaco che mangia οὐ κατὰ κόσμον, o *Anan.* 1W., ancora sul tema dell'individuo che si abbuffa) e il *topos* viene ripreso dalla commedia (vd. *infra*). Nel nostro passo si registra, tuttavia, uno scarto rispetto alla tradizione: l'ingordigia è infatti riferita ad una donna, mentre tradizionalmente era caratteristica prettamente maschile.

v. 2 μεστὴν βοάκων: è accostamento tipico dei contesti comici, e in particolare di Aristofane, aggettivo-participio col significato di 'pieno' + genitivo del cibo di riferimento (Si vedano, in particolare, i similari Ar. *Eq.* 934s., *Vesp.* 1127, *Eccl.* 56, citati in apparato; fr. adespoto 114 K.-A. γαστέρας / αὐταῖσι μήτραις καὶ καλῶν ζωμῶν πλέας, cf. Poultney 1936, 96).

Notevole, inoltre, la somiglianza formale, in genere non segnalata, neppure da Kassel e Austin, con Cratin. fr. 202 K.-A. <ᾶρ> ἀραχνίων μεστὴν ἔχεις τὴν γαστέρα, un passo proveniente dalla celeberrima *Damigiana*, in cui tuttavia il nesso in questione assume valenza metaforica.

²⁶¹ Tale ipotesi presuppone la presenza delle donne a teatro, questione ampiamente dibattuta, per cui cf., da ultimo, Andrisano-Pavini cit.

- **βοόκων**: preferibilmente identificabile con la boga comune (nome scientifico *boops boops*) piuttosto che con la boga-salpa (*boops salpa*), il pesce in questione è molto comune ancora oggi nel Mediterraneo. Si tratta di un animale dal corpo slanciato, con un muso piccolo su cui spiccano grandi occhi; la bocca è minuta e leggermente obliqua, i denti acuti. Il dorso è caratterizzato da un colore verde olivastro, mentre la linea laterale è di color bruno scuro. Quattro strisce gialle sono visibili invece sui lati. Le pinne, infine, sono color bianco-argenteo.

Una parziale descrizione dell'animale veniva fornita già da Ateneo (VII 287a) sulla base di un testo aristotelico non sopravvissuto (βῶκες Ἀριστοτέλης ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ Ζωικῷ ἢ περὶ ἰχθύων νωτόγραπτα, φησί, λέγεται βῶξ, σκολιόγραπτα δὲ κολίας).

La boga è una specie gregaria (cf. Arist. *Ricerche sugli animali* IX 610b,4-7), si nutre di crostacei, alghe e piccoli pesci, appartiene alla famiglia degli Sparidi e come molti altri esemplari che ne fanno parte è un pesce ermafrodita, in genere prima femmina, poi maschio. Può raggiungere al massimo i 40 cm circa di lunghezza, ma gli esemplari più diffusi vanno dai 20 ai 25 cm. Vive in genere nei pressi dei fondali e solo durante la notte sale in superficie. Si vedano a riguardo: R. Riedl, *Fauna e flora del Mediterraneo. Dalle alghe ai mammiferi*, 1991 (Franco Muzzio Editore); F. Costa, *I pesci del Mediterraneo: stadi larvali e giovanili*, Messina 1999 (Grafo Editor); F. Costa – M. Costa – L. Salpietro – F. Turano, *Enciclopedia illustrata degli invertebrati marini*, Scilla 2002 (Arbitrio editore) e, in particolare, Palombi-Santarelli 1986, 112-114. Cf. inoltre Bini (1965, 141).

La boga è spesso accostata alla σάλπη (la *Boops salpa* cui si faceva cenno sopra. Cf. Thompson 1947, 36s.), un pesce tipico della dieta dei Greci (cf. Salza Prina Ricotti 2005, 130s.). Già Oppiano di Cilicia (I 109-110) distingueva le due tipologie, che presentano tuttavia differenze minime.

Che si trattasse di un pesce di scarsa qualità, lo testimoniano un passo comico di Epicarmo (fr. 53,1 K.-A.) ἔτι δὲ πὸτ τούτοισι βῶκες, σμαρίδες, ἀφύαι, κάμμαροι e il fr. 28s. di Arcestrato, che si riferisce, tuttavia, specificamente alla tipologia *boops salpa*: σάλπην δὲ κακὸν μὲν ἔγωγε ἰχθὺν εἰς αἰεὶ κρίνω. La boga è peraltro associata, in genere, ad altri pesci di bassa qualità (cf. Arist. *HA* 610b,3s. ὅλως δ' ἀγελαῖά ἐστι τὰ τοιάδε, θυννίδες, μαινίδες, κωβιοί, βῶκες, σαῦροι, κορακῖνοι, σινόδοντες, τρίγλαι, σφύραιναι, ἀνθίαι, ἐλεγγῖνοι, ἀθερῖνοι, σαργῖνοι, βελόναι, τευθοί, ιουλίδες, πηλαμύδες, σκόμβροι, κολίαι; Oribasio *Coll. med.* II 58,17 βῶκες, ιουλίδες, τράχουροι).

Il termine esercitò grande attrazione sugli studiosi antichi (così si spiegano le numerose citazioni del passo aristofaneo), che si soffermarono, in particolare, sulla forma contratta o distratta del nome e sull'alternanza α/η. Ateneo ricorda ad esempio che la forma con η ricorre in Numenio (*SH* 509), mentre Speusippo (fr. 15b Tarán = 134 Isnardi-Parente) e gli altri Atticisti utilizzavano preferibilmente quella con α.

Erodiano (citato dai tre etimologici) si sofferma invece sulla forma contratta o non contratta (*De pros.*, I 396,10 βῶξ· μόνον ἐκ πάντων περισπᾶται, ἐπεὶ τούτου ἐντελέστερον τὸ βοᾶξ).

Si riscontra una certa confusione sull'etimologia del termine (cf. Thompson 1947, 36s. e *DELG* 1984, 182b) già a partire dalle fonti antiche. Due i principali filoni interpretativi: secondo Ateneo (286f-287a ὠνομάσθη δὲ παρὰ τὴν βοήν) il nome risalirebbe a una caratteristica dell'animale, quella cioè di emettere un suono (accoglie tale etimologia anche LSJ⁹, 319b, s.v. Cf. ora Strömberg 1943, 66 e Palombi-Santarelli 1986, 113s.). Riprendono tale etimologia l'*Etym. Sym.* (β 308), il lessico attribuito a Zonara (413 T.) e gli scoli all'*Ἀλιεύτικα* di Oppiano (I 110). Tuttavia Ateneo ricorda, sempre nello stesso passo, anche la versione di Aristofane di Bisanzio (fr. 409 Slater) – pur considerandola erronea –, secondo la quale il nome sarebbe dovuto alla grandezza degli occhi del pesce che ricordano quelli del bue (Ath. III 287b Ἀριστοφάνης δ'ὁ Βυζάντιος κακῶς φησιν ἡμᾶς λέγειν τὸν ἰχθὺν βῶκα δέον βόωπα, ἐπεὶ μικρὸς ὑπάρχων μεγάλους ὄπας ἔχει· εἴη ἂν οὖν ὁ βόωψ βοὸς ὀφθαλμοὺς ἔχων). Riportano questa seconda versione dell'etimologia *EM* 218,2 ed *Et. Gud.* 305.

Il termine ricorre con frequenza in luoghi comici, ricordati per lo più da Ateneo nello stesso contesto in cui è riportata la citazione aristofanea. Si tratta ad esempio di Epic. fr. 53,1 K.-A. cit., Plat. com. fr. 44,1s. K.-A. (ἀλιευόμενός ποτ' αὐτὸν εἶλον ἀνδράχμη / μετὰ πρημνάδων, κάπειτ' ἀφῆχ', ὅτι ἦν βόαξ), Polioch. fr. 1,1s. K.-A. (ὅπως σε πείσει μηδὲ εἷς, πρὸς τῶν θεῶν, / τοὺς βόακας, ἄν ποτ' ἔλθῃ, λαυκομαινίδας καλεῖν), Archipp. 16 K.-A. (ἐκήρυξεν βόαξ), Pher. 117,1-3 K.-A. (A. τί ληρεῖς; ἀλλὰ φωνὴν οὐκ ἔχειν / ἰχθύν γέ φασι τὸ παράπαν. B. νῆ τὸ θεῶ, / κοὐκ ἔστιν ἰχθὺν ἄλλος οὐδεὶς ἢ βόαξ), Nicom. 1,23 K.-A. (ἐνίστε κρείττων γίνεται θύννου βόαξ).

Gli editori non si soffermano in genere sulla valenza del termine nel contesto aristofaneo, ad eccezione del succitato Bothe e di Blaydes, il quale avanza l'ipotesi che nel nostro caso la battuta potesse giocare proprio sulla vicinanza βόαξ / βόη (già in Archippo, del resto, si trova il gioco etimologico βόαξ / βοᾶν). Difficile, tuttavia, immaginare in tal caso il senso della battuta con gli elementi di cui disponiamo.

- **ἀπεβάδιζον**: Phryn. *Paep. soph.* α 238 De Bor. = Phot. α 2447 Th. = Σ' α 1802 Cun. = *Suda* α 3245 A. (ἀποβαδίζειν· οὐδὲν πλέον τοῦ βαδίζειν δηλοῖ) – che potrebbero avere presente il passo in questione – accostano il verbo al più comune βαδίζειν. Quella aristofanea è l'unica attestazione del composto in questione in un testo letterario ma che la presenza di ἀπό non sia solo dovuta a questioni metriche sembra confermarlo il fatto che in molti casi in cui Aristofane utilizza il moto a luogo οἶκαδε (otto su quattordici attestazioni), il verbo di movimento che lo accompagna presenta il prefisso ἀπό. In genere si tratta di composti con εἶμι 'andare' o ἔρχομαι 'giungere', ma tale prefisso si trova anche con i verbi ἄγω 'condurre' e πέμπω 'mandare', presumibilmente come rafforzativo, a sottolineare l'idea di spostamento da un luogo ad

un altro (cf. K.-G. 444s.). Il verbo semplice sembra presentare, dunque, una differenza per quanto lieve rispetto al verbo base: mentre quest'ultimo indica infatti un 'andare' generico (per la funzione del verbo in commedia cf. Boccaccini 2000, 29), il composto indica l'allontanamento da un luogo, si può rendere quindi in italiano con il verbo 'andarsene'.

6 (= fr. 492 K.A., 476 K.)

καὶ τῶν πλατυλόγχων διβολίαν ἀκοντίων

Poll. VII 157 (codd. **FS, A, C**) post vocabula con δορυ composita, Ἀριστοφάνης δ' ἐν Σκηνᾶς (-αῖς **FSA**) καταλαμβάνουσας (-άνων **A**) ἔφη· καὶ — ἀκοντίων

SCHEMA METRICO

--- 000 --- 0000 000---

TRADUZIONE

e una coppia di giavellotti di quei dardi a punta larga

È ancora una volta Polluce (rispettivamente VII 157 e X 144) il testimone dei presenti frammenti: il primo citato nel contesto di un gruppo di composti con δόρυ (vd. apparato), in una sezione dell'*Onomasticòn* relativa all'equipaggiamento militare, il secondo nell'ambito dell'elenco di una serie di lavori artigianali fra cui quelli dei costruttori di armi. Per quanto concerne il primo frammento, si avverte una discrepanza tra la citazione e il contesto del testimone, dal momento che il verso aristofaneo non contempla la presenza di alcun composto con δόρυ e prevede invece un composto dell'analogo λόγχη²⁶².

Bekker e Dindorf, seguiti da Kaibel (in apparato), ritenevano che i due frammenti fossero in realtà lo stesso: Bekker stampava così unicamente καὶ τῶν πλατυλόγχων διβολίαν ἀκοντίων, rimandando a Poll. X 144, senza citare la versione di Poll. VII 157, che per lui costituiva una *varia lectio*; Dindorf, pur facendo la stessa scelta, segnalava anche la presenza della «*diversam [...] scripturam*: καὶ τῶν πλατυλόγχων, ὡς ὀρᾶς, ἀκοντίων»; mentre secondo Kaibel la forma corretta del verso sarebbe καὶ τῶν πλατυλόγχων, ὡς ὀρᾶς, ἀκοντίων, con il termine διβολίαν introdottosi nel fr. 492 K.-A. da un altro *locus*.

Le difficoltà dovute alla tradizione indiretta complicano dunque il quadro della situazione: la differenza fra i due frammenti potrebbe essere, infatti, dovuta a un errore del testimone, il quale avrebbe potuto citare a memoria e pertanto non ricordare perfettamente i versi in questione; in alternativa, avendo noi a disposizione solo un'epitome dell'*Onomasticòn*, si potrebbe supporre che i curatori successivi abbiano

²⁶² Non è da escludersi che tale apparente incongruenza sia dovuta alle condizioni dell'opera del grammatico, giunta a noi in forma epitomata, in virtù dell'omissione di una parte del testo originario che costituiva il collegamento fra le ripartizioni. Cf. Tosi 1988, 87-113.



commesso errori di trascrizione o di interpretazione; infine potrebbe trattarsi di due versi a tutti gli effetti differenti.

In considerazione del fatto che spesso nelle commedie aristofanee giunte a noi integralmente frequenti sono i casi in cui un personaggio ripete le parole del suo interlocutore con variazioni più o meno significative (cf. ad esempio *Ach.* 575 e 579, 595s., 1097s., l'indicativa scena del confronto fra Diceopoli e Lamaco in cui si assiste ad una continua ripresa delle parole dello stratego da parte del protagonista, con una costante trivializzazione; *Eq.* 189s, 792s.; *Th.* 1070s. etc.), generalmente con un abbassamento del tono da parte del secondo locutore rispetto all'intervento del primo, non c'è motivo per escludere che un tale *escamotage* venisse messo in atto anche nel nostro caso (così anche Kock: «potuit fieri, ut altera persona eadem verba paullulum inmutata repeteret»). Del resto la maggior parte di editori e studiosi propende per la differenziazione: così Bergk ap. Mein. (che in riferimento alla scelta di Dindorf segnala: «versus sunt plane diversi»), Blaydes, Urli (1969, 75) etc.

Inoltre la somiglianza lessicale del primo dei due frammenti con un passo del *Reso* pseudo-euripideo (v. 374 δῖβολόν τ'ἄκοντα πάλλων, che Kassel e Austin segnalano nell'apparato del fr. 493, ma che, a nostro avviso, sarebbe più adeguato in riferimento al fr. 492), e con Plut. *Mar.* 25,10s. (οἱ δ' ἰππεῖς μύριοι καὶ πεντακισχίλιοι τὸ πλῆθος ὄντες ἐξήλασαν λαμπροί, κράνη μὲν εἰκασμένα θηρίων φοβερῶν χάσμασι καὶ προτομαῖς ἰδιομόρφους ἔχοντες, ἃς ἐπαιρόμενοι λόφοις πτερωτοῖς εἰς ὕψος ἐφαίνοντο μείζους, θώραξι δὲ κεκοσμημένοι σιδηροῖς, θυρεοῖς δὲ λευκοῖς στίλβοντες. ἀκόντισμα δ' ἦν ἐκάστῳ διβολία, συμπεσόντες δὲ μεγάλας ἐχρῶντο καὶ βαρεῖαις μαχαίραις. ἀκόντισμα δ' ἦν ἐκάστῳ διβολία, in cui si fa riferimento ai cavalieri dell'esercito cimbrico: tra le loro armi si annovera una διβολία, in dotazione a ciascun soldato, anche se preferibilmente in battaglia usano spade lunghe e pesanti) sembra confermare la possibilità dell'accostamento διβολία-ἀκόντιον, sconfessando l'ipotesi di lettura di Kaibel²⁶³.

Per quanto concerne il contesto in cui i versi in questione avrebbero potuto inserirsi, Bothe interpretava metaforicamente il testo e ipotizzava un riferimento agli strali che Aristofane era solito lanciare all'indirizzo di Euripide. Urli (1969, 75) sosteneva, invece, in base alla sua ricostruzione della trama delle *Σκηνιάς*²⁶⁴, che

²⁶³ Del resto, i sostantivi in questione non si sovrappongono: ἄκων indica infatti un tipo di dardo più piccolo e leggero dell'ἔγχος (cf. LSJ⁹, 59b, s.v.), ἀκόντιον è simile, ma al plurale può indicare anche esercizi di lancio dell'ἄκων, e ἀκόντισμα indica, oltre all'arma vera e propria, la distanza del lancio; mentre, per quanto concerne διβολία e δῖβολος, risultano più generici e indicano rispettivamente il primo una lancia a doppia punta o due lance, il secondo un doppio getto o un mantello gettato due volte sulle spalle.

²⁶⁴ Per cui si rimanda all'introduzione della commedia in questione (§ 2).

qualcuno del seguito di Euripide, o lo stesso poeta, minacciasse le donne schierate contro di lui mostrando il famigerato, o i famigerati, giavellotto/i. La duplice interpretazione è dovuta alla valenza del termine διβολία, che indica etimologicamente una doppia possibilità di lancio e che viene interpretato dagli studiosi come ‘coppia di giavellotti’ ovvero ‘lancia dalla doppia punta’. Le immagini vascolari, che mostrano atleti e guerrieri provvisti di due lance²⁶⁵ sembrano rimandare, tuttavia, preferibilmente alla prima lettura. Il rimando alle armi sembra presupporre una scena parodica, che richiama uno scontro comicamente epico, il quale poteva anche realizzarsi sulla scena. Gli scarsissimi dati a disposizione rendono, tuttavia, problematica l’individuazione degli eventuali soggetti coinvolti.

Dal punto di vista metrico, entrambi i frammenti costituiscono due trimetri giambici, che dovevano quindi inserirsi in una scena dialogata.

- **πλατυλόγχων ἄκοντίων**: si tratta di una particolare tipologia di giavellotto, caratterizzata, come indica il qualificativo, da una punta larga. Il composto πλατύλογχος è raramente attestato. Significa ‘dalla punta larga’ se usato come aggettivo, come nel nostro caso, ma si trova utilizzato anche come sostantivo nel senso di ‘giavellotto dalla punta larga’ o, in alternativa, come ‘partisan’ in riferimento al guerriero armato di lancia (cf. LSJ⁹, 1413b, s.v.). Ricorre, oltre al presente brano, nei due passi citati in apparato: Alex. 136 K.-A. φέρε τὴν σιβόνην καὶ πλατύλογχα, (ancora una volta in un passo comico, inserito, peraltro, dal testimone subito dopo il frammento aristofaneo), in cui si presenta però come sostantivo, IG II² 1487,98 (...ἰων καὶ πλατυλό[v]χ[ων]), un’iscrizione della fine del IV secolo (il testo mutilo non consente di comprendere se in tal caso il termine fosse usato come sostantivo o come aggettivo), e inoltre in Strab. XVII 3,7 πέλτη μικρὰ βυρσίνη, πλατύλογχα μικρὰ etc. Negli ultimi due *loci* il termine è inserito in un elenco di attrezzature militari. Rientra, pertanto, nel lessico specifico della guerra (i composti che hanno come primo elemento l’aggettivo πλατύς appartengono, del resto, in genere, ad un lessico tecnico, cf. DELG 1984, 912a-b).

L’accostamento dell’aggettivo πλατύς e del sostantivo λόγχη ricorre (anche se in tal caso i termini non costituiscono un composto) in Eur. fr. 495,28-30 K. (δ>υοῖν δ’ἀδελφοῖν σοῖν τὸν αἰ̄ νεώτερον / λό>γχη πλατεία συοφόνω δι’ἦπατος / παίσ>ας ἔδωκε νερτέροις καλὸν νεκρὸν [l’integrazione λό>γχη è frutto di una congettura di Blass e risulta necessaria a causa del danneggiamento del papiro che riporta il passo. Cf. anche Nauck 517-520]). Il sostantivo ἄκόντιον costituisce la forma al diminutivo, meno aulico, del più frequente ἄκων, quest’ultimo utilizzato in epica e tragedia, mentre la forma al diminutivo è più frequente negli storici. Si tratta di un’arma da lancio, di quelle generalmente utilizzate negli eserciti greci antichi. Poteva costituire, tuttavia, anche uno

²⁶⁵ Cf. AAG 72s. e 128, Campagner 2001, 117, che propendeva per la coppia di giavellotti, rimandando a *Speerwurf* (1993, 151).

oggetto da lancio nelle gare di atletica al pari dell'attuale giavellotto, come segnalava Reisch in *RE I* (1894,1183ss., s.v. ἀκόντιον) che sottolineava come il termine in epoca classica venisse utilizzato anche in una delle prove del pentathlon, mentre il valore di 'lancia' risalirebbe a un «heroischen Zeit». Campagner (2001, 62), in virtù di questa valenza e sulla scorta di Poll. III 151 (αἱ τὸ ἀκόντιον τῶν πεντάθλων καλεῖται ἀποτομάς) e Plut. *Per.* 36,5 (πεντάθλου γὰρ τινος ἀκοντίῳ πατάξαντος Ἐπίτιμον τὸν Φαρσάλιον ἀκουσίως καὶ κτείναντος), immaginava preferibilmente un contesto agonistico: i giavellotti appuntiti (così lo studioso interpreta l'aggettivo πλατύλογχος) del nostro passo sarebbero quelli a disposizione degli atleti per la gara. Nei nostri frammenti, tuttavia, l'ambito di riferimento sembra piuttosto quello militare, anche se calato nella dimensione comica. Si è dunque qui propensi a pensare preferibilmente che gli ἀκόντια in questione rimandino ad un comico scontro che poteva eventualmente anche realizzarsi sulla scena (tra le donne che hanno invaso le scene e gli uomini che vogliono riprendersele?).



- **διβολίαν**: secondo Bergk ap. Mein., il termine, non frequentemente attestato, indicherebbe una «cuspis sive hasta duplice instructa acie», sulla scorta del già citato Plut. *Mar.* (25): ἀκόντισμα δ' ἦν ἐκάστω διβολία (vd. *supra*). Tra gli editori concordavano con tale ipotesi Bothe, Kock, Blaydes. Traduce invece “a pair”, basandosi sulle immagini vascolari di cui si parlava sopra,

Edmonds, seguito da Gil (1996, 183), il quale considera più adeguata al contesto questa seconda interpretazione. Fanno invece riferimento ad una sorta di alabarda, senza tuttavia entrare nel merito della foggia, LSJ⁹, 421a, s.v. e Chantraine (*DELG* 1984, 278a, s.v.). In Gomme – Sandbach (1973, 424s.), in riferimento a Men. *Kol.* 31 (per cui vd. *infra*), dove compare il termine in questione, viene osservato: «a double-pointed one an improbable missile, since it would have less penetrating power than one with a single point. I suspect that the word means “a pair of javelins”».

Per chiarire il senso del nostro termine, non risultano di particolare aiuto i brani in cui il sostantivo ricorre, per il fatto che i contesti di riferimento, legati all'ambito militare, non consentono di distinguere tra i due significati alternativi di 'coppia di giavellotti' e 'giavellotto a doppia lancia'. Si tratta, oltre ai già citati Plut. *Mar.* 25 e Men. *Kol.* 30s. (all'interno di un elenco di oggetti dell'uomo di guerra ...ov, πήραν, κράνος / ...ov, διβολίαν, κώδιον), di un passo dello storico Erodiano (*Ab excessu divi Marci* II 13,4,3 τάς τε διβολίας καὶ δόρατα ἐπισείεν), di Plut. *Mor.* 47,754f (caso però non

significativo, dal momento che in esso il termine in questione assume il significato di 'doppio mantello'. Cf. a riguardo Montanari [2005², 527, s.v.] e Chantraine [cit.]).

Il termine in questione risulta, dunque, generico ed è il genitivo che lo accompagna a qualificarlo. Le immagini vascolari costituiscono un ulteriore punto d'appoggio mostrando la pratica di portare in battaglia una coppia di giavellotti, per averne un secondo nel momento in cui fosse venuto meno il primo (cf. *AAG* 72s. e 128).

7 (= fr. 493 K.A., 477 K.)

καὶ τῶν πλατυλόγχων, ὡς ὄρῳς, ἀκοντίων

Poll. X 144 (codd. **ABCL**) post fr. 418 K.-A. ἐν δὲ Σκηναῖς καταλαμβανούσαις· καὶ — ἀκ. πλατυλόγχων **L** ἀκοντίων Salmasius: ἀκόντων **BCL**: ἀλού//των **A**

eundem versum esse atque fr. 492 censuit Dindorf. ‘at potuit fieri, ut altera persona eadem verba paullulum inmutata repeteret’ Kock. fr. 493 genuinam versus formam exhiberi, διβολίαν (Men. *Col.* 31, cf. [Eur.] *Rhes.* 374, Ps. Callist. 24,7), in fr. 492 alicunde irrepsisse arbitratur Kaibel πλατύλοχα Alex. fr. 136 K.-A., cf. IG II² 1487,98 (saec. IV fin.)

SCHEMA METRICO

---o--- ---o--- o---X

TRADUZIONE

e, come vedi, dei dardi a punta larga

- **πλατυλόγχων ἀκοντίων**: per il sintagma si rimanda al commento al frammento precedente.

- **ὡς ὄρῳς**: l’inciso è frequente sia in commedia che in tragedia. Si tratta di un’espressione che richiama l’attenzione del destinatario (un singolo o un gruppo, ricorre infatti anche nella forma alla terza persona singolare ὡς ὄρῳ o alla seconda plurale ὡς ὄρῳτε) su qualcosa presente sulla scena o che deve essere immaginato come tale. Lo confermerebbe la presenza del verbo ὄρῳω, notoriamente utilizzato anche per indicare entrate di personaggi.

Se si considera che la ripresa di un verso precedentemente pronunciato (si dà per assunto che il secondo frammento sia la ripresa del primo e non viceversa) comporta, generalmente una trivializzazione (cf. fr. precedente), non si può escludere che il secondo locutore riprendesse le parole del primo non indicando tuttavia lo stesso tipo di oggetto, ma qualcosa che nella forma ricorda l’arma (o le armi) in questione, ma nella sostanza consiste in ben altro. Non è da escludersi un significato osceno, se si considera la forma del giavellotto (cf. Henderson 1991², 44s.).

8 (= fr. 494 K.A., 478 K.)

τὴν πόρδαλιν καλοῦσι τὴν κασαλβάδα

Poll. VII 202 (πόρνη) Ἀριστοφάνης δὲ ἐν Σκηνᾶς καταλαμβανούσαις τὴν — κασαλβάδα καὶ πόρδαλιν Blaydes, ἢν πόρδαλιν Kaehler 1897, 358 (vd. K.-G. II 420¹), sed articulum tuetur Nauck 79 collatis exemplis quae ad Soph. *Ai.* 726 adscripsit; vd. et Bruhn 1899 § 88, Barrett 1964 589s.

post καλοῦσι virgulam ponunt Kaibel et van Leeuwen ad *Lys.* 1015. cf. *Th.* 391ss. et vd. Fraenkel *Gl.* 41(1963, 285s.)

κασαλβ. *Eccl.* 1106, vd. *schol. ad Eq.* 355 *Lys.* 1014 οὐδέν ἐστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον, / οὐδὲ πῦρ οὐδ' ᾧδ' ἀναιδῆς οὐδεμία πόρδαλις

SCHEMA METRICO

--- - - - - X

TRADUZIONE

quella puttana la chiamano “la pantera”

Il frammento, tramandatoci da Polluce, è inserito nel contesto del libro VII (202) dell’*Onomasticòn*, in una sezione in cui l’autore parla, tra le altre, delle αἰσχίους τέχνας. Uno dei mestieri contemplati in tale ambito risulta quello della prostituta. Polluce elenca alcuni dei termini utilizzati per indicare le donne che esercitano tale pratica²⁶⁶, fra questi inserisce il sostantivo κασαλβάς, in riferimento al quale viene citato il passaggio aristofaneo. Si tratta di un vocabolo raro, alternativo ai più comuni πόρνη, con cui viene peraltro generalmente chiosato, ed ἐπαίρα²⁶⁷. Esso indica probabilmente, stando alle spiegazioni degli scoli, un particolare tipo di prostituta che lavora in una dimora privata e non in un luogo prettamente pubblico e sceglie i propri avventori (vd. *infra*).

Il verso in questione ha posto già ai primi editori un problema: la presenza del doppio articolo in accusativo con un *verbum appellandi*. Tale struttura ha generato perplessità sulla tradizione del frammento così che nel tempo gli studiosi hanno proposto diversi interventi sul testo e avanzato differenti interpretazioni: Kock, pur

²⁶⁶ Cf. da ultimo, in merito ai differenti appellativi con cui venivano indicate le prostitute nel mondo greco, Rodríguez Alfagame 2005, 131-136 e relativa bibliografia.

²⁶⁷ Per la distinzione fra i due termini (il primo indicherebbe tendenzialmente la prostituta pubblica, il secondo quella privata), spesso, comunque, utilizzati in maniera intercambiabile, cf., ad esempio, Schneider in *RE VIII/2*, 1331-1372; Cantarella 1981, 65ss.; Herter in Arrigoni 1985, 363-397; Cameron – Kuhrt 1993², 97-106, testo corredato da immagini vascolari; Fantham – Foley – Kampen – Pomeroy – Saphiro 1994, 115-118; Cohen in Faraone – McClure 2006, 95-124, con particolare riferimento alle pp. 95-99 etc.

manifestando dubbi («fort.»), immaginava un καλῶ σε al posto di καλοῦσι «aliter enim articulus offendit in accusativo praedicativo»; gli si contrapponeva, nel suo corposo lavoro di indagine rispetto all'opera dello stesso Kock, Nauck²⁶⁸, il quale considerava l'intervento «unverständlich» in base al raffronto con Soph. Ai. 726s. (τὸν τοῦ μανέντος κάπιβουλευτοῦ στρατοῦ / ξύναιμον ἀποκαλοῦντες)²⁶⁹; Blaydes, mantenendo la lunga in prima posizione, proponeva καί al posto del primo τήν, mentre Kälher (1897, 358) ipotizzava il relativo ἥν²⁷⁰, inserendo anche la virgola dopo καλοῦσι; Kaibel e van Leeuwen (1903, 140) propendevano invece per la sola virgola. La maggior parte degli editori dei frammenti aristofanei (Dindorf, Bergk ap. Mein. etc. fino a Kassel-Austin), dichiaratamente sulla scorta delle indicazioni di Nauck, mantengono, in genere, il testo tramandato.

La struttura caratterizzata dal doppio articolo non è certo la più utilizzata con il predicativo, ma se ne riscontrano diversi esempi, seppure non specificamente in Aristofane²⁷¹. Nel nostro caso l'articolo risulta funzionale e non crea particolari difficoltà di comprensione, motivo per il quale, in assenza di altri dati, si è concordato con la scelta di Kassel e Austin di mantenere il testo trādito.

Non viene indicato dal testimone in quale contesto il presente passo si potesse collocare, doveva tuttavia trattarsi del prologo o di una scena dialogata, se si considera che il metro è il trimetro giambico. Secondo Bothe, Aristofane, per l'occasione personaggio della propria commedia secondo l'ipotesi dello studioso²⁷², durante il suo confronto con “le donne che hanno occupato il teatro”, avrebbe definito “pantera”, per indicarne l'aggressività, una di loro, particolarmente adirata nei suoi confronti per il fatto che, pur criticandolo, imita Euripide, loro nemico a motivo della sua misoginia. Le parole del presente frammento sarebbero, secondo lo studioso, la risposta della donna, la quale non vuole essere paragonata a una πόρδαλις, costituendo, il termine, un appellativo in genere attribuito alla prostituta.

Per Urli (1969, 74), invece, la battuta costituirebbe un insulto da parte di Euripide nei confronti delle donne: il tragediografo, dopo aver provato con le buone a rabbonire il gruppo femminile che si è scagliato contro di lui, passerebbe alle “maniere” forti.

Nessuna di queste ricostruzioni appare convincente, sia perché in realtà il testo risulta molto limitato e non abbiamo elementi che consentano di attribuire fondatamente la battuta a un personaggio maschile piuttosto che femminile, sia perché il verso avrebbe potuto inserirsi in svariati contesti. La presenza del verbo καλέω alla terza persona plurale, in cui indica in genere un'opinione diffusa, farebbe pensare, come

²⁶⁸ Cf. Nauck 1894, 79 (= Bruhn 1899, 49s.), ricordato da Kassel-Austin.

²⁶⁹ Concordava con Nauck, van Herwerden (1903, 44): «bene vulgatum defendit Nauck».

²⁷⁰ Accoglieva tale correzione Edmunds.

²⁷¹ Si confronti a riguardo Gildersleeve 1980, 326ss., che riporta numerosi passi – anche se relativi soprattutto a testi prosastici –, tra cui ricorda pure il frammento aristofaneo.

²⁷² Per la cui ricostruzione della trama delle Σκηνάς vd. introduzione alla commedia.

suggerito da Andrisano, o alla nomea che una donna si è fatta, oppure a un'opinione maschile "quasi elogiativa delle abilità della professionista" o, in alternativa, potrebbe trattarsi di una battuta comica femminile che appare scoptica nei confronti degli uomini, i quali tenderebbero ad enfatizzare le doti nascoste di quella donna.

Sono tuttavia possibili alcune considerazioni partendo dai termini *πόρδαλις* e *κασαλβάς*, ai quali viene data notevole rilevanza anche dall'impianto retorico del verso, con l'allitterazione dei suoni *α* e *λ* e la struttura circolare, elementi che pongono l'accento su queste due parole-chiave. Il primo dei due sostantivi istituisce un paragone tra la prostituta e la pantera, un animale aggressivo e sensuale allo stesso tempo, che costituisce un naturale termine di confronto con la meretrice²⁷³.

- *πόρδαλιν*: il sostantivo, che è attestato nella duplice forma *πόρδαλις/πάρδαλις* (il primo costituirebbe un eolismo epico secondo Chantraine 1948, 24), viene in genere reso con 'pantera' (cf. LSJ⁹, 1331b, *s.v.*). Tuttavia non si può parlare di piena corrispondenza con la pantera dei giorni nostri: la *πόρδαλις* presenta infatti sia caratteristiche proprie della nostra pantera che del nostro ghepardo (il nome stesso indica un animale screziato. Cf. Aris. *GA* 785b,22; cf., inoltre, Detienne 1981, 66).

Il felino cui si fa riferimento risulta essere un animale caratterizzato da una certa aggressività, ma contestualmente attraente, intelligente e prudente. Hom. *P* 20, *Φ* 573-78, Plat. *Lach.* 196e-197a la associano a leoni e cinghiali, sottolineandone alcuni aspetti salienti: la ferocia e il coraggio indefettibile. Arist. *HA* 612a,13 e Theophr. *CP* VI 5,2,2 ricordano, tuttavia, un'ulteriore qualità dell'animale che lo rende particolare e unico: il profumo, che esso sfrutta per attirare gli animali di cui si ciberà. Questo aspetto si collega alla seduzione e nei suoi tratti salienti la pantera ricorda la figura femminile e in particolar modo il raffronto con tale animale sembra addirsi proprio alla cortigiana (cf. Detienne 1981, 66-69).

Lessicografi e grammatici riservarono notevole attenzione al termine in questione per via della doppia grafia, di cui forniscono sostanzialmente tre spiegazioni: 1) con *α* il sostantivo verrebbe usato nel dialetto attico, con *ο* negli altri dialetti, e questa prima opzione è spesso collegata alla seconda; 2) secondo Ael. Dion. *π* 18 Erbse (*πάρδαλιν* Ἀττικοί, *πόρδαλιν* Ἰωνες: Ὅμηρος δὲ τὸ μὲν ζῶον διὰ τοῦ ο, τὴν δὲ δορὰν διὰ τοῦ α) con *ο* il termine indicherebbe l'animale, mentre con *α* si riferirebbe alla sua pelle; Phot. *π* 443 *πόρδαλιν*: οἱ ἄλλοι Ἕλληνες: Ἀττικοὶ *πάρδαλιν*: Ὅμηρος τὸ μὲν ζῶον διὰ τοῦ ο, τὴν δορὰν δὲ διὰ τοῦ α; [Zon.] 1465 T. [*s.v.* ὄρχαμος] *πάρδαλις* ἢ *δορά*. καὶ *πόρδαλις* τὸ ζῶον); 3) la prima delle due forme indicherebbe il maschio, la seconda la femmina (*schol.* *Γ* 17,1-3, 17,20 = Apollonio *soph. Lex. Hom.* 134,2-4 = Giovanni Filopono *De voc.* *π* V 1-5 = *Et. Gud* *π* 452,39-42 = Hesych. *π* 309,1-2 Han. *πόρδαλις*: ὁ ἄρσην, *πάρδαλις*: ἡ θήλεια: ὁ μὲν ἀπὸ τοῦ προάλλεσθαι: ἡ δὲ ἀπὸ τοῦ

²⁷³ Cf. Detienne 1991, 69.

παράλλεσθαι). Questa terza soluzione pare tuttavia sconsigliata dai passi aristofanei in cui il termine ricorre. Aristofane utilizza infatti entrambe le forme indifferentemente: in *Nub.* 346s. (ἤδη ποτ' ἀναβλέψας εἶδες νεφέλην κενταύρω ὁμοίαν / ἢ παρδάλει ἢ λύκῳ ἢ ταύρῳ;) e in *Av.* 1249ss. (πέμψω δὲ πορφύριον εἰς τὸν οὐρανὸν / ὄρνις ἐπ' αὐτὸν παρδάλις ἐνημμένους / πλεῖν ἑξακοσίους τὸν ἀριθμὸν;) si trova quella con α; in *Lys.* 1014s. (citato in apparato e in cui gli uomini, vista ormai persa la propria causa, riconoscono l'indomabilità delle donne paragonandole tuttavia ad animali, secondo un noto *cliché* che comporta un'indiretta critica all'altro degradato ad un livello inferiore, cf. Sem. fr. 7 W., in cui attraverso un raffronto con vari animali vengono elencati i difetti delle donne) e nel frammento delle *Σκηνιάς* ricorre invece πόρδαλις.

Mentre nei primi due passi citati il sostantivo si riferisce genericamente all'animale, nel presente contesto e nel passo della *Lisistrata* si trova un raffronto con la figura femminile, che si riscontra, di fatto, nel solo Aristofane. Nel passo della *Lisistrata* viene enfatizzata non solo l'indomabilità, ma anche la ferocia, simbolizzata dalla pantera, delle donne attraverso il raffronto con la pantera.

Edmonds ipotizzava che il termine fosse in realtà un nome proprio (come ad esempio Λέαινα in Anassila fr. 22,5 K.-A. o Luc., *Dial. Meretr.* 5), non disponiamo, tuttavia, di elementi per poterlo fondatamente sostenere (cf. anche Taillardat 1965², 107 § 205, che avanza il medesimo dubbio). Si tratta, comunque, di *nomina ficta*, volti ad enfatizzare le caratteristiche dei personaggi da colpire: costituiscono, pertanto, più soprannomi che nomi.

- **καλοῦσι**: il verbo in questione presenta i significati di 'chiamare, invitare, convocare', ma anche 'nominare, denominare' (cf. LSJ⁹, 866b, s.v.). In particolar modo con doppio accusativo, come nel nostro caso, assume questa seconda valenza. Si trova sovente alla terza persona plurale ad indicare un'opinione comune e diffusa (cf., per esempio, per rimanere ad Aristofane, *Nub.* 1001, *Vesp.* 1137). Nel nostro caso, aspetto suggerito da Andrisano e di cui spesso gli studiosi non hanno tenuto conto, nel frammento in questione potrebbe riferirsi alla fama di una prostituta nota per la sua aggressività e indomabilità e per questo paragonata ad una pantera (cf. anche scoli e lessicografia in relazione al termine *κασαλβάς* [per cui vd. *infra*], dove viene utilizzata ancora una volta la forma *καλοῦσι* proprio ad indicare un'opinione diffusa).

- **κασαλβάδα**: il termine, raramente attestato (un po' più frequente l'uso del verbo corrispondente *κασαλβάζω*), è uno dei numerosi appellativi (per gli altri cf. Schneider in *RE* VIII/2, 1331, s.v. *hetairai*) riservati alle donne che si prostituivano per denaro (in Grecia esisteva, com'è noto, anche la prostituzione maschile, ma ci occuperemo in questo caso specificamente di quella femminile).

In testi letterari si trova sostanzialmente nel solo Aristofane (oltre al nostro passo in *Eccl.* 1105s. ὅμως δ' ἐάν τι πολλὰ πολλάκις πάθῃ / ὑπὸ τοῖνδε τοῖν *κασαλβάδων*

δεῦρ' ἐσπλέων: il giovane protagonista della scena vorrebbe godere dell'amore di una giovane fanciulla, ma le nuove leggi dello stato glielo impediscono perché prima è chiamato a soddisfare tre megere: a due di loro fanno riferimento i versi in questione. Si trova, poi, il verbo corrispondente in *Eq.* 354s. κατ' ἐπιπιὼν ἀκράτου / οἴνου χοᾶ κασαλβάσω τοὺς ἐν Πύλῳ στρατηγούς, dove è utilizzato in senso metaforico). Si tratta, del resto, di un termine di origine oscura, tratto presumibilmente dal linguaggio popolare e connesso in genere con il sostantivo κασῆς (così Frisk 1960-72, s.v. κασαλβάς; Henderson 1991, 212s. § 469 [lo studioso vede una corrispondenza con il latino *scortum* che presenta lo stesso significato a livello primario e metaforico]; *DELG* 1984, 502b-503a, s.v. κασαῆς).

Il sostantivo trova notevole spazio nella scoliografia legata ai passi aristofanei succitati e, data la sua peculiarità, nella lessicografia. In particolare *schol. Eq.* 355a-c fornisce una spiegazione articolata: κασαλβάσω. κασαλβάδες ἐταῖραί εἰσιν, αἱ ἀεὶ ἐπὶ τῶν οἰκημάτων ἐστῶσαι γυναικες, ἐπὶ μισθῶ παρέχουσαι τοῖς βουλομένοις ἑαυτάς. κασαλβάδες εἴρηνται ἀφ' οὗ ποιοῦσι. καλοῦσι μὲν γὰρ οὐκ ἔχουσαι τοὺς ἐραστάς, σοβοῦσι δὲ τοὺς ὄντας, ἵνα ἄλλους λάβωσιν. A cui *schol. Eq.* 355b (VEΓΘ) aggiunge: ἐκ τῆς ἐνεργείας αὐτῶν σχοῦσαι τοῦνομα (καλοῦσι μὲν γὰρ οὐς βούλονται ἐραστάς, οὐς δὲ ἔχουσιν ἀποσοβοῦσιν). Inoltre *schol. Eccl.* 1106 κασαλβάδων κασαλβάς ἡ πόρνη, ἀφ' οὗ ποιεῖ. αἱ γὰρ πόρνη καλοῦσι μὲν γὰρ οὐκ ἔχουσαι τοὺς ἐραστάς, σοβοῦσι δὲ τοὺς ὄντας, ἵνα ἄλλους λάβωσιν. παρὰ τὸ καλεῖν οὖν καὶ τὸ σοβεῖν. A quest'ultimo passo sembrano quindi attingere *Suda* κ 446 A. κασαλβάδες ἐταῖραι, τουτέστιν ἀεὶ ἐπὶ τέγουσ καὶ οἰκήματος ἐστῶσαι γυναικες, ἐπὶ μισθῶ παρέχουσαι τοῖς βουλομένοις ἑαυτάς e κ 447 κασαλβάς πορνή. κασαλβαὶ δὲ εἴρηνται ἀφ' οὗ ποιοῦσι. καλοῦσι μὲν γὰρ οὐκ ἔχουσαι τοὺς ἐραστάς· σοβοῦσι δὲ τοὺς ὄντας, ἵνα ἄλλους λάβωσιν. παρὰ τὸ καλεῖν οὖν καὶ τὸ σοβεῖν (è sempre difficile tuttavia valutare i rapporti tra gli scoli e la *Suda* che partono presumibilmente da una comune tradizione [cf. a riguardo Adler, *Introduzione* all'edizione della *Suda*, e Tosi in Avezzi-Scattolin, 2006, 177]).

Aggiunge ulteriori indicazioni relative all'etimologia, Eustazio *ad Il.* 2,678,3-8 τὴν δὲ αὐτὴν κασωρίδα καὶ κασωρίτιν ἔλεγόν τινες καὶ κασαλβάδα παρὰ τὸ κάσαι καὶ τὸ ἄλλος καὶ τὸ βάζειν, οἶονεὶ ἢ ἐν τῷ κοσμεῖσθαι ποτὲ μὲν ἄλλον, ποτὲ δὲ ἄλλον βάζουσα, ἤγουν φωνοῦσα καὶ καλοῦσα εἰς ἑαυτήν. Ἐλέγετο δὲ διὰ τὴν τοιαύτην καὶ τὸ λοιδορεῖν κασαλβίζειν. Οἱ δὲ γράφοντες κασαλβάς φασιν, ὅτι ἴσως ἀπὸ τοῦ καλεῖν εἰς ἑαυτήν καὶ σοβεῖν τοὺς ἐραστάς. Similmente Hesych. κ 957 L. κασαλβάς· πορνή αἰσχροποιός, ἀπὸ τοῦ καλεῖν εἰς ἑαυτήν καὶ σοβεῖν τοὺς ἐραστάς e Suet. *Peri blas.* II 7 κασαλβάς· ἀπὸ τοῦ καλεῖν καὶ σοβεῖν τοὺς ἐραστάς, τουτέστι πορνεύεσθαι. Πλεονάζει δὲ ἐπὶ τῆς λοιδοροῦ, ὡς καὶ τὸ λοιδορεῖν κασαλβάζειν.

Tali testimonianze indicano la κασαλβάς come un tipo di prostituta che lavora nella propria dimora, che viene pagata da coloro che vogliono stare con lei, ma che, inoltre, può decidere i propri avventori e può stabilire gli amanti con cui avere rapporti e

cacciare quelli con cui non desidera averne. E questo chiarirebbe anche l'origine del nome secondo le fonti, ma si tratta, evidentemente, di una paretimologia.

Tornando al passo delle *Ecclesiazuse*, probabilmente il ragazzo utilizza il termine in questione fra quelli possibili, piuttosto che un altro, perché gli risulta il più adeguato al tipo di atteggiamento delle vecchie: sono, infatti, loro stesse ad aver deciso il proprio amante e, per avere rapporti con lui, cercano di trascinarlo in casa. Presenterebbero, dunque, le caratteristiche tipiche della *κασαλβάς* per quanto ci dicono gli scoli e le testimonianze antiche: avrebbero i loro incontri in una dimora privata e sceglierebbero il loro avventore. Il termine risulta pertanto un insulto nei confronti delle megere, dal momento che quello che il giovane vuole intendere è che si tratta, comunque sia, di donne di malaffare.

Quello della prostituta era un "mestiere" diffuso e ben attestato nel mondo greco, come dimostrano le testimonianze antiche in merito (cf., su tutte, l'orazione di Demostene *Contro Neera*) e la vasta bibliografia relativa (per cui cf. n. 2).

Esistevano diversi modi di prostituirsi e dunque differenti tipologie di prostitute e, conseguentemente, diversi termini per definire le figure che svolgevano tale mestiere, anche se non sempre è possibile chiarire perfettamente il senso dei vocaboli con cui le meretrici venivano definite. È nota, ad esempio, l'esistenza della prostituzione sacra, legata ai templi e ai culti delle divinità greche. È attestata, poi, l'esistenza di una prostituzione "pubblica", che si realizzava nei bordelli, prevedeva la presenza della figura del lenone o della padrona, che controllavano una serie di ragazze, di norma schiave. Per quanto concerne la padrona, anch'essa poteva esercitare il mestiere e introdurre eventualmente anche le proprie figlie. Sappiamo, infine, di donne, libere o liberate dalla schiavitù, che esercitavano privatamente, affittando un appartamento o avendolo in proprio possesso (cf. Schneider cit.).

Il termine *κασαλβάς*, in particolare, doveva indicare un tipo di prostituta – in base a quello che si può evincere dagli scoli – che si inserisce in quest'ultima tipologia (per il quadro economico e sociale della prostituzione ad Atene, cf. Cohen 2006 in Faraone – McClure, in cui viene messo in luce come la prostituzione privata fosse ben più redditizia di quella pubblica e come ci fosse anche una differenza sociale tra chi esercitava l'una o l'altra. In sostanza, sottolinea lo studioso, quando si parla di prostituzione nell'antica Grecia, si tratta di un argomento complesso e articolato, che prevedeva numerose e differenti forme).

9 (= fr. 495 K.A., 479 K.)

τὴν κακκάβην γὰρ κᾶε τοῦ διδασκάλου

Poll. X 106 καὶ κακκάβην τὴν λοπάδα ἐρεῖς, εἰπόντος Ἀριστοφάνους ἐν Σκηνᾶς καταλαμβάνουσας· τὴν — διδασκάλου. Ath. IV 169c τὴν χύτραν δ' Ἀριστοφάνης ἐν Σκηνᾶς καταλαμβάνουσας κακκάβην εἴρηκεν οὕτως· τὴν — διδασκάλου. sequitur fr. 224, ubi vd.

κᾶε τοῦ Poll.: καστου Ath.: ἔκαε τοῦ Bothe :: τοῦ διδ.; Capps ap. Gulick 1927-1941, 269⁵

'non intellego, nisi forte prov. erat κάειν τὴν τ.δ.κ. *recoquere id quod a magistro didiceris*' Kock. 'magistrum intellego e chorodidascalis aliquem cenam apparantem' Kaibel ms.

SCHEMA METRICO

---o---o---o---X

TRADUZIONE

accendi / accendeva infatti la pentola del maestro

Il frammento è giunto a noi attraverso due testimoni: Poll. X 106 e Ath. IV 169c. I due testi presentano tuttavia una differenza: in Polluce troviamo infatti la forma κᾶε τοῦ (i codici presentano, in realtà, un improbabile καετοῦ, che determina la doppia grafia κᾶε / κάε), invece del κάστοῦ²⁷⁴ del codice A di Ateneo. Gli studiosi accettano tendenzialmente la versione pollucea²⁷⁵. Dindorf (1829) ricordava anche il Καρούστου del Musurus, il quale lo recuperava, tuttavia, dai codici di Ateneo che presentano le maggiori corrottele²⁷⁶. Quest'ultima variante lasciò, tuttavia, notevoli perplessità e non fu seguita dagli editori successivi.

Per quanto concerne la forma verbale κᾶε, le traduzioni proposte (Dindorf rendeva, ad esempio, "fervefac"; Edmonds "go on firing"; recentemente Henderson "fire") indirizzano verso l'interpretazione della stessa come un imperativo. Non è da escludersi, tuttavia, che possa pure trattarsi di un imperfetto arcaico privo di aumento, motivo per cui Bothe ipotizzava ἔκαε,²⁷⁷ che aumenta però il verso di una sillaba, mentre Blaydes, pur stampando il testo polluceo tràdito, riteneva il γὰρ κᾶε tràdito poco soddisfacente e proponeva alcune eventuali alternative sempre all'imperfetto: «malim κατέκαε (*Nub.* 407) aut potius προσέκαε [...]. Tentabam preterea δ' ἔκαε, γ' ἔκαε, μὴ κᾶε, δ' ἔκλεπτε, χρῆσον σύ». Nessuna di tali proposte, però, è stata

²⁷⁴ Bekker ed Edmonds riportano l'alternativa κάστου.

²⁷⁵ Bekker, a differenza degli altri editori, seguiva l'intervento dello Iungermann stampando preferibilmente κάε τοῦ.

²⁷⁶ Cf. Arnott 2000, 1-13, che, tracciando le linee della tradizione indiretta dei frammenti comici, fornisce una carrellata dei manoscritti del testo di Ateneo, indicandone le caratteristiche.

²⁷⁷ Così già Kühn (1706) *ad Poll.*

successivamente presa in considerazione. Da segnalare, infine, la scelta di Capps ap. Gulick²⁷⁸ (segnalato da Kassel e Austin) che prospetta una divisione del verso fra due locutori: il primo pronuncerebbe la parte τὴν κακκάβην γὰρ κᾶε, mentre al secondo andrebbe attribuito τοῦ διδασκάλου.

Il frammento appare dunque di non facile lettura anche in virtù delle differenti versioni riportate dalla tradizione indiretta. Kock ipotizzava che la seconda parte del verso potesse essere ripresa da un proverbio da interpretarsi indicativamente nel senso di “ripensare ciò che il maestro ha insegnato”, ma in quanto ci è rimasto della tradizione paremiografica non si riscontra nulla di simile. Bothe, invece, considerando κᾶε come imperfetto, immaginava che si trattasse, preferibilmente, del rimprovero di una donna nei confronti di un’ancella che in una situazione non meglio identificata aveva bruciato il piatto destinato al διδάσκαλος, – secondo l’interpretazione dello studioso lo stesso Aristofane²⁷⁹ –, in occasione del banchetto. Blaydes concordava con tale ipotesi, mentre van Herwerden (1903, 44), e così anche Kaibel (in apparato), sottolineavano con l’espressione «versum non intellego» la difficoltà di cogliere il senso della battuta, anche se Kaibel, propendendo per l’interpretazione di κᾶε come imperativo, immaginava che il riferimento potesse essere ai preparativi per il banchetto successivo alla rappresentazione. Secondo Edmonds, invece, si tratterebbe di un’espressione metaforica «from learning to make pots», che riprenderebbe il concetto del fr. 488 K.-A. riferito, secondo le indicazioni del testimone, ad Euripide (“mi servo infatti della rotondità del suo stile, ma rendo i pensieri meno volgari”²⁸⁰), quello cioè dell’imitazione del tragediografo da parte di Aristofane.

Edmonds intravede in *Vesp.* 828 il parallelo in grado di chiarire la battuta: «though Pollux appears to take κᾶε of heating in cookery (cf. *Wasps* 828)». In questo passo delle *Vespe*, che pare vicino al nostro nei contenuti, Bdelleone, costretto dal figlio a star lontano dall’attività di giudice, pur di avviare una causa, ricorda che la serva il giorno prima ha combinato un guaio facendo bruciare una pentola e va quindi processata.

Il frammento in questione non risulta di facile lettura. Partendo dal presupposto che la stessa tradizione del testo è problematica, in virtù della valenza del verbo καίω, che significa sia ‘bruciare’ che ‘accendere’, la battuta potrebbe indicare piuttosto la richiesta da parte di una delle donne che hanno occupato il teatro, forse la guida del gruppo, a una compagna, o preferibilmente a una serva, di accendere la pentola per il maestro, in previsione del banchetto che doveva svolgersi al termine dello spettacolo.

L’analisi del testo non sembra fornire effettivamente indicazioni più precise. Il frammento in questione rimane, tuttavia, di notevole rilievo nell’economia di quanto ci è rimasto della commedia per via del riferimento al διδάσκαλος, che pare confermare una lettura delle *Σκηνάς* come commedia letteraria, in cui potrebbe aver trovato largo spazio la critica drammaturgica o lo parodia dell’organizzazione dello spettacolo e del

²⁷⁸ Così Braund 2000, 156 n. 3.

²⁷⁹ Per la ricostruzione della trama dello studioso si rimanda all’introduzione alla commedia.

²⁸⁰ χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῆ στρογγύλῃ, / τοὺς νοῦς δ’αγοραίους ἦττον ἢ κείνος ποιῶ.

ruolo del poeta regista o del solo regista. Il termine è infatti utilizzato, nel nostro contesto, come un tecnicismo legato all'ambito teatrale, dal momento che indicava l'istruttore dei cori (vd. *infra*). Non possediamo dati che ci consentano di identificare il personaggio in questione. Si è ipotizzato, in genere, che si trattasse di una figura maschile²⁸¹. Tuttavia, non escluderemmo potesse essere, in realtà, nel nostro caso un personaggio femminile a vestire i panni di διδάσκαλος, in linea con l'ipotesi che nelle Σκηνάς le donne prendano il posto degli uomini come attori mettendo in scena una rappresentazione estemporanea.

- **κακκάβην**: si tratta di un tipo di pentola a tre piedi (il latino *cac[c]abus*) – stando alle indicazioni di Phot. κ 125 Th., il quale dichiara di attingere alla fonte Elio Dionisio: «κακκάβη· ὃν ἡμεῖς κάκκαβον, ἔστι δὲ λοπαδῶδες, ἔχων ἐξ ἑαυτοῦ τρεῖς πόδας» (una possibile rappresentazione figurativa dell'oggetto si trova in Mollard-Besques 1954, Pl. 15, B 118) – che i due testimoni accostano a due differenti tipi di pentola: Polluce alla λοπάς, Ateneo alla χύτρα (vd. apparato). La λοπάς (corrispettivo della latina *patina* o *patella*) consisteva in una sorta di casseruola non troppo alta, larga, di forma allungata, usata generalmente per cucinare pesce (cf. Pottier s.v. *lopas*, *lopadion* in Daremberg-Saglio 1969, 1301); il secondo termine è invece più generico e indica un contenitore simile a un vaso, utilizzato per cucinare alimenti. Distingue i due oggetti anche Wilkins (2000, 32), che traduce *lopas* con «stewing-pot» e *chutra* con «cooking-pot».



La χύτρα si presenta in diverse forme, accomunate da alcune caratteristiche generali: un'ansa abbastanza alta, un corpo arrotondato e una larga apertura (cf. Daremberg-Saglio 1969, 1140s.). Stando al fr. 180,4-5 K.-A. di Antifane (κάκκαβον λέγω. / σὺ δ'ἴσως ἂν εἴποις λοπάδ[α]) e alla precisazione di Fozio, la versione pollucea sembrerebbe meglio chiarire la valenza del termine rispetto al più generico χύτρα (Wilkins op. cit., traducendo *caccabe* con «stewing-pot», considera anch'egli preferibile

²⁸¹ Cf., ad esempio, Bothe, secondo il quale il διδάσκαλος sarebbe lo stesso Aristofane, maschera comica, e Urli (1969, 77s.), in base alla cui lettura si tratterebbe invece di Euripide.

la coincidenza tra *κακκάβη* e *λοπάς*). Ateneo potrebbe, del resto, aver utilizzato un termine generico *χύτρα*, pur avendo in mente l'oggetto specifico, cioè la *κακκάβη*.

Nel nostro caso si tratterebbe pertanto di una sorta di casseruola. Tuttavia il parallelo della *κακκάβη* in ambito latino è, come si diceva, il noto *cac(c)abus*, indicato da Daremberg-Saglio (1969, 1140s.) come un tipo di *χύτρα*. C'è, dunque, facile confusione tra i termini, che può risultare comprensibile se si considerano le numerose forme di oggetti per cucinare del mondo greco (per le quali cf. Wilkins 2000, 32, con particolare riferimento alla nota 10, in cui viene anche richiamato il frammento in questione) e il fatto che sia la *χύτρα* che la *λοπάς* presentano una caratteristica comune: potevano avere tre piedi (che consentivano di utilizzarle sul fuoco), qualità peculiare anche della *κακκάβη*.

Non viene in soccorso l'etimologia del termine in questione, probabilmente di origine straniera, come ipotizzava Frisk (1954-72, 757). Il sostantivo è attestato anche al maschile (*κάκκαβος*) – ricorda Fozio – ed è frequente in commedia in entrambe le forme o al diminutivo, a riprova del fatto che si trattava di un oggetto di uso comune.

Difficile stabilire se si possa individuare una relazione con il termine omologo che indica la pernice (in quel caso il nome dell'animale è onomatopeico, collegato al verbo *κακκαβίζω* che significa 'stridere'), ma, stando a Frisk (op. cit.), pare che l'origine dei due omografi non sia la medesima e che pertanto non si possa intravedere una relazione tra loro. Il raddoppiamento, ad ogni modo, conferisce al termine in questione una valenza espressionistica.

- *καῖε*: la congettura ripristina la forma all'imperativo ο, in alternativa, si potrebbe pensare ad un imperfetto privo di aumento (vd. *supra*). Van Herwerden (1903, 44) avanzava tuttavia qualche perplessità sull'uso in Aristofane della forma senza ι, sottolineando: «Aristophanis aetate nondum *κάειν*, ut postea, sed *καίειν* Athenienses scripsisse videntur». Tuttavia pure in Ar. *Vesp.* 1372 (*οὔκ, ἀλλ' ἐν ἀγορᾷ τοῖς θεοῖς δᾶς κάεται*) ritorna la forma senza ι. E, contro l'affermazione di van Herwerden, Schweighäuser (1887, 597) ricordava anche il già citato Antiph. 180,3 K.-A., in cui il verbo in questione ricorre senza ι. Si tratta, in realtà, di una forma attica perfettamente in linea con il linguaggio aristofaneo, in cui vengono sovente utilizzate forme derivanti da tale dialetto, più arcaiche, in parallelo con quelle ionico-attiche, testimonianza di un'evoluzione della lingua (cf. López Eire 1986, 248s.). La patina arcaica del verbo potrebbe rivelare un intento parodico del passo.

- *διδασκάλου*: il termine indica genericamente il maestro, ma entra a far parte del linguaggio tecnico del teatro nell'accezione, più specifica, di 'poeta compositore di cori drammatici o ditirambici' oppure 'produttore di drammi' (cf. LSJ⁹, 421b, s.v.). Aristofane utilizza in genere il vocabolo con entrambi i significati, tuttavia con una prevalenza di quello più strettamente connesso all'ambito teatrale (il primo si trova, ad esempio, in *Nub.* 871, 1147, 1467; mentre il secondo è in *Ach.* 628, *Eq.* 507, *Pax* 737,

Av. 912, Ec. 800, Pl. 797 etc.). Per l'evoluzione del ruolo del διδάσκαλος nei secoli e la specifica valenza che esso assume alla fine del V sec. a.C., cf. Ghiron-Bistagne 1976, 125-134, in cui la studiosa ricorda come inizialmente il drammaturgo, oltre a comporre le opere, rivestisse pressoché tutti i ruoli da quello di interprete a quello di regista, danzatore, musicista, e come solo col tempo si assisté a una specializzazione con l'assunzione di funzioni specifiche da parte di singoli operatori. Per ulteriori considerazioni sulla figura del διδάσκαλος, cf. Thiery (1986, 22), e sull'uso del termine in Aristofane con particolare riferimento agli *Uccelli*., cf. Hammou (2002-3, 101-120): la studiosa, in riferimento alla celebre scena in cui Cinesia si presenta a Nefelococcigia per ottenere anch'egli delle ali ed entrare a far parte della città degli uccelli, distingue il termine ποιητής dal sostantivo διδάσκαλος, con il primo ad indicare un poeta che dà la precedenza al messaggio rispetto al secondo che si dedica prevalentemente alla musica e agli elementi spettacolari. Si tratta, dunque, di una critica nei confronti di quei nuovi poeti, tra cui Cinesia, che sempre più spazio stavano dando all'apparato scenico e alla spettacolarità mettendo colpevolmente il contenuto in secondo piano.

Il sostantivo in questione, con tutta probabilità, assume nel nostro caso proprio la valenza specifica di 'istruttore del coro', come la critica sostiene pressoché concordemente (cf. Fritzsche [1838, 224] «si modo hic, ut Acharn. 628, Eqq. 507 scenicus poëta intelligitur», Kock e Kaibel [in apparato] etc.).

10 (= fr. 496 K.A., 482 K.)

ἀλλὰ συσπάσαι
δεῖ τὰς κοχῶνας

Schol. vet. (VEΓΘM) et Tricl. (Lh) Eq. 424a εἰς τὰ κόχωνα (lemma om. **ΘLh**): κοχώνη τόπος ὑπὸ τὸ αἰδοῖον, τὸ <μεταξὺ> (το μ. Kuster, καὶ codd.) τῶν μηρῶν καὶ τῆς κοτύλης καὶ τῶν ἰσχύων (deficit **M**). μέμνηται δὲ τῆς κοχώνης καὶ ἐν Σκηνάς (-αῖς codd.) καταλαμβάνουσας (ἀπολ- **ΓΘ**): ἀλλὰ — κοχῶνας (deficit **Lh**). οὐδετέρως δὲ ἔφη τὰ κοχῶνα
2 τὸ κοχῶνα Dindorf 1869, cf. *var. lect. Eq. 424, 484*

SCHEMA METRICO

- ~~~X

TRADUZIONE

orsù bisogna stringere le chiappe

Il frammento è tramandato dagli *scholia vetera* e *tricliniana* a *Eq. 424a* (si tratta dell'unico riferimento alle *Σκηνάς* all'interno degli scoli ad Aristofane). È il termine *κοχώνη* il motivo della citazione. Si tratta, secondo il testimone, del τόπος ὑπὸ τὸ αἰδοῖον, τὸ μεταξὺ τῶν μηρῶν καὶ τῆς κοτύλης καὶ τῶν ἰσχύων.

Il testo stampato da Kassel e Austin non è condiviso da tutti gli editori per via di una tradizione incerta: le questioni sono relative, nello specifico, alle alternative τὰς κοχῶνας / τὰ κοχῶνα / τὸ κοχῶνα e συσπάσαι / συσπᾶσθαι (vd. *infra*). Bergk ap. Mein. aggiungeva, inoltre, per motivi metrici, un pronome personale: «scribendum ἀλλὰ συσπᾶσθαί σε δεῖ / τὰς κοχῶνας vel τὰ κοχῶνα», considerando i versi in questione come possibili trochei (accogliessero la suggestione relativa alla metrica Bothe, che avanzava, però, anche un'ulteriore ipotesi [ἀλλὰ συσπᾶσθαί τι δεῖ / τὰς κοχῶνας], ed Edmonds).

La divisione metrica proposta da Kassel e Austin è opera di Blaydes e ripristina il metro giambico.

Per quanto concerne la possibile interpretazione del passo: che a fronte di un qualche rischio o difficoltà, una delle donne che hanno occupato il teatro, o in alternativa il Corifeo, inviti le compagne a tener duro attraverso una comune metafora triviale? La battuta sembra costituire, infatti, un chiaro incitamento all'azione (vd. *infra*), funzione di pertinenza, in genere, del Corifeo (cf. Dettori 1992, 153-169) o del protagonista della vicenda.

v. 1 **ἀλλά**: la presenza di δεῖ presuppone qui un uso esortativo della particella (cf., ad esempio, *Ach.* 234 ἀλλὰ δεῖ ζητεῖν τὸν ἄνδρα), caratteristico, in genere, della parte finale di un discorso, nel momento in cui si passa dalle parole all'azione. Si tratta di un'esortazione che ha l'obiettivo di vincere «the indecision or reluctance of another person» (Denniston 1954, 13ss.), a sostegno dell'interpretazione proposta.

- **συσπᾶσαι**: la maggior parte degli editori (Bekker, Bergk ap. Mein., Bothe, Holden, Brunck, Edmonds) riporta il verbo συσπᾶω alla forma medio-passiva συσπᾶσθαι (nel frammento in questione il verbo sarebbe utilizzato nella forma mediale), mantenendo il testo tramandato dalla maggior parte dei manoscritti. Dindorf, mentre nell'edizione del 1829 seguiva la maggior parte dei codici, in quella del 1869 preferiva accogliere la lezione tramandata dal solo Θ: συσπάσαι (peraltro già preferita da Dübner nella sua edizione degli scoli aristofanei). Quest'ultima soluzione venne poi seguita dagli editori più recenti Kock, Blaydes e Hall-Geldart fino ad arrivare a Kassel-Austin.

Considerando la facilità d'errore tra συσπᾶσθαι e συσπᾶσαι nella trascrizione, la versione più verisimile appare quella riportata dal codice Θ con la forma attiva dell'infinito aoristo, che sottolinea la puntualità dell'azione.

Si tratta di un composto il cui prefisso σύν ha la funzione di intensificare il valore 'stringere' del verbo semplice (cf. *GG* II, 487s.). Il gesto di serrare i glutei può evidentemente avere il valore osceno di 'contrarre per non essere penetrati'.

v. 2 **κοχῶνας**: Dindorf nell'edizione del 1829 prospettava, pur con estrema cautela, il duale τὰ κοχῶνα al posto della forma trādita all'accusativo plurale, a suo avviso un possibile errore del copista («alterum illud ab librariis suffectum fuit»), sulla scorta del parallelo con quelli che per lui erano i vv. 426 e 487 dei *Cavalieri* (nelle recenti edizioni vv. 424 [precisamente 423s. εἰ δ' οὖν ἴδοι τις αὐτῶν, / ἀποκρυπτόμενος εἰς τὸ κοχῶνα τοὺς θεοὺς ἀπώμυον] e 484 [483s. νυνὶ διδάξεις, εἴπερ ἀπεκρύψω τότε / εἰς τὸ κοχῶνα τὸ κρέας, ὡς αὐτὸς λέγεις]), in cui ricorre la medesima forma trādita τὰ κοχῶνα, per poi stampare invece, nell'edizione del 1869, τὸ κοχῶνα (vd. apparato). Bergk accoglieva la prima suggestione di Dover, τὰ κοχῶνα. Blaydes (che non attribuiva, tuttavia, l'intervento a Dindorf, di cui ricordava solo la congettura dell'edizione del 1829) preferiva, invece, τὸ κοχῶνα sulla base della presenza in Aristofane di forme simili come τὸ χεῖρε, τὸ σχέλη. In realtà, l'*usus* aristofaneo non prevede solo forme al duale, visto che nel fr. 558 K.-A. (†τίς δὲ εἷς ὁ λοιπὸς ἐγγύτατα τὰς ὀσφύας / ἐπὶ τῶν κοχωνῶν, ἀργοναύτης οὔτοσί;) si riscontra anche quella al plurale, motivo per il quale quest'ultima correzione non pare necessaria e si è quindi qui optato per la scelta di Kassel e Austin di mantenere il testo tramandato.

Frequente in commedia e in ambito medico (vd. *infra*), il termine indica una parte anatomica: il perineo. Tuttavia le testimonianze antiche si dividono sul significato specifico: Polluce (II 183,4-6 ταῦτα [*scil.* τὰ δὲ πλάγια ἰσχία τε καὶ σκάφια.] δὲ

ὄμφαλῳ μὲν ἀντίκειται, γλουτοῖς δὲ ἐπίκειται, οἱ καὶ κοχῶναι καὶ πυγαὶ προσαγορεύονται) considera il sostantivo equivalente a ‘glutei’, l’atticista Moeris (κ 55 H. κοχώνη ἢ ὑπογλουτίς) alla parte inferiore dei glutei, mentre Esichio (κ 3886 Latte κοχῶναι· τὸ ἱερὸν ὀστοῦν τὸ τῆς ῥάχεως πρὸς τῷ δακτυλίῳ. οἱ δὲ τοῦ ἱεροῦ ὀστέου τὰ ἐκατέρωθεν μέρη. τίθεται δὲ καὶ ἐπὶ τοῦ ἰσχίου) fa riferimento all’osso sacro. Il grammatico e medico Erotiano (fr. 17 Nachm.) fornisce una spiegazione articolata del termine e della sua possibile interpretazione, riportando diversi esempi a supporto (è testimone di numerosi passi comici in cui il termine in questione ricorre: Ar. 558 K.-A. [vd. *supra*]; Eup. fr. 159 K.-A. καὶ τὸν Κέκροπα τάνωθεν ἀνδρός φασ’ ἔχειν / μέγρι τῶν κοχωνῶν, τὰ δὲ κάτωθεν θυννίδος; Cratin. fr. 34 K.-A. ἔπαιξαν γυναικες ἅ τ’ ὀρχηστρίδες καλαί, / ἐπὶ κοχωνῶν τὰς τρίχας καθειμέναι; Stratt. 56 K.-A. κοχῶναι ed Eub. 96 K.-A. κοχῶναι): κοχώνην· οἱ μὲν τὸ ἱερὸν ὀστοῦν. οἱ δὲ τὰς κοτύλας τῶν ἰσχίων, ἐξ ὧν ἐστὶν Ἀριστοφάνης ὁ γραμματικός. Γλαυκίας δὲ καὶ Ἰσχύμαχος καὶ Ἰππῶναξ τὰ ἰσχία. οὐ γάρ, ὡς τινες ἔφασαν, αἱ ὑπογλουτίδες εἰσὶ κοχῶναι, ἀλλὰ τὰ σφαιρώματα καλούμενα. σάρκες δ’ εἰσὶν αὗται περιφερεῖς, ἐφ’ αἷς καθήμεθα). Al nostro frammento sembra tuttavia meglio adattarsi il primo valore di ‘glutei’.

Henderson (1991, 200) collega l’utilizzo del sostantivo in questione al rapporto anale, sulla base dei passi aristofanei succitati: *Eq.* 423s. e 483s., fr. 558 K.-A. Lo studioso ricorda tuttavia anche gli altri contesti in cui il termine assume semplicemente il significato di ‘parti posteriori’: Eub. fr. 96 K.-A., Eup. fr. 159 K.-A., Stratt. fr. 56 K.-A., Cratin. fr. 34 K.-A. Un uso alternativo si riscontra poi in Theopomp. 80 K.-A. (πρεσβῦτις φίλοιος, μεθύση, οἰνοκάχλη, κοχώνη), in cui il vocabolo fa riferimento ad una vecchia megera. Il frammento in questione è tuttavia inserito da Henderson specificamente nel primo gruppo. I dati a nostra disposizione non consentono di escludere l’ipotesi del rimando al rapporto anale, tuttavia la presenza dell’esortazione ἀλλὰ δεῖ sembra portare in altra direzione, secondo la lettura metaforica proposta sopra.

11 (= fr. 497 K.A., 480 K.)

ὥσπερ {κόσκινον} αἰρόπινον τέτρηται

Poll. X 114 (codd. **FS, ABCL**) κόσκινον . . . καὶ ὡς ἐν τοῖς Δημοσπράτοις (cf. X 96) ἀναγέγραπται, κόσκινον κριθοποιόν. ὁ δὲ Ἀριστοφάνης ἐν Σκηνᾷ καταλαμβάνουσας ἔφη ὥσπερ — τέτρηται. κόσκινον secl. Kock αἰρόπινον **FAB**: αἰρο- **CL**: ἐροπινόν **S**

Phryn. *Praep. soph.* 37,4 αἰρόπινον· κόσκινον. πίνος γὰρ ἐστὶν ὁ ῥύπος καὶ πιναρὸν τὸ ῥυπαρὸν. αἰρόπινον οὖν τὸ κόσκινον τὸ τὰς αἴρας, ὅπερ ἐστὶ ῥύπος τῶν πυρῶν, καθαίρων. cf. Phot. *a* 691 Th. = *Suda* αἰ 312 A. = *Σ*^b α 589 (= *Lex. Bachm.* 48,12) ~ Hesych. *a* 2089 L., Aesch Ag. 868 τέτρηται δικτύου πλέω λέγειν cont. van Herwerden 1903, 44. *dolium intellegit van Leeuwen ad Eccl.* 991. vd. Blümner 1912, 50 sensu obsceno interpretatur Müller 1974. 264¹¹⁸¹

SCHEMA METRICO

----- ~~~~~ ---X

TRADUZIONE

è forata (forato) come un crivello per il loglio

Il testo trådito da Polluce (X 114) presenta due termini sinonimici κόσκινον e αἰρόπινον: indicano entrambi il crivello. Tuttavia, anche in virtù della spiegazione di Frinico (*Praep. soph.* 34,7), in cui il secondo glossa il primo, gli studiosi più recenti, a partire da Kock, considerano κόσκινον una glossa intrusiva, secondo un meccanismo ben noto²⁸², e si risolvono ad espungere.

È in realtà proprio κόσκινον il motivo della citazione del testimone, il quale inserisce l'oggetto tra gli strumenti del fornaio. Se di glossa si tratta, essa si sarebbe quindi introdotta nel testo aristofaneo prima della stesura dell'*Onomasticòn*, che aveva presente la stessa versione attualmente conosciuta. Lo si evince anche dalla successiva citazione dei *Demioprata*, in cui il termine κόσκινον è seguito da un aggettivo. Da Polluce doveva quindi essere interpretato allo stesso modo anche αἰρόπινον²⁸³.

Van Herwerden (1903, 44) concordava con Kock in relazione all'espunzione del glossema, ma riteneva tuttavia necessario un intervento sul testo (per questioni metriche) e proponeva <ὁδ'> ὥσπερ αἰρόπινον τέτρηται <τὰς γνάθους>. Una congettura che pare tuttavia forzata visto il carattere e la finalità di questo tipo di citazioni che, come spesso avviene, non riportano l'intero verso²⁸⁴. Lo studioso tentava anche una ricostruzione, secondo la quale la scena doveva prevedere un uomo ferito da

²⁸² Cf. Fraenkel 1950, I 10s.; Thomson 1967, 232-243.

²⁸³ Cf. la puntuale trattazione relativa al passo in questione di Tosi 1988, 108s.

²⁸⁴ Cf. Tosi 1988, 88 e 91s.

una serie di strali, sulla base del confronto con Aesch. Ag. 868 τέτρηται δικτύου πλέω λέγειν, in cui Clitemnestra, accogliendo Agamennone al ritorno da Troia, ricorda le false voci giunte sul conto del marito nel periodo di lontananza e secondo le quali egli sarebbe stato ferito tante di quelle volte che, se fosse stato vero, avrebbe dovuto essere “bucato come una rete”.

Urli (1969, 76), invece, pur segnalando la valenza paratragica del passo, legge nel setaccio bucato un richiamo alle vesti bucate tipiche degli eroi straccioni di Euripide e ipotizza, sulla scorta di Ar. Ach. 435ss.²⁸⁵, che lo stesso tragediografo ne indossi una per impietosire il gruppo di donne protagonista dell’azione comica²⁸⁶. Non mancano tuttavia altre letture del passo. Come segnalato in apparato, van Leeuwen (*ad Eccl.* 991) riteneva ad esempio verisimile il riferimento a una botte forata piuttosto che ad una persona. Accogliendo l’interpretazione di Müller (1974, 264, inserita anch’essa in apparato) e sulla scorta di *Eccl.* 991 (ἀλλ’οὐχὶ νυνὶ κρησέραν αἰτούμεθα)²⁸⁷, Tosi (1988, 108s.) prospetta invece una valenza oscena del passo. Quest’ultima soluzione pare fra tutte la più probabile (vd. *infra*) in virtù del raffronto col passo delle *Ecclesiazuse* e del *Witz* che ne deriverebbe. Tuttavia non risultano fuori luogo neppure le ipotesi che rimandano ad una parodia tragica. La battuta potrebbe giocare sul doppio piano e della parodia e dell’oscenità.

Il verso nella forma tradita si configura come un trimetro giambico, tuttavia l’espunzione di κόσκινον potrebbe determinare differenti valutazioni. Il carattere della battuta, appropriato a una scena dialogata, sembra però scongiurare tale eventualità.

- **αἰρόπινον**: si tratta, secondo l’indicazione delle fonti (per cui si veda *infra*), di un setaccio specificamente utilizzato nell’ambito della panificazione. Serviva non per la farina, ma per separare i chicchi di grano da quelli del loglio, una graminacea (simile alla più nota zizzania) che cresce in mezzo al grano e con esso si confonde, ma caratterizzata da grani non commestibili. Da qui la necessità di separarne i semi da quelli del grano puro attraverso setacci le cui maglie consentivano di disperdere il chicco del loglio, più piccolo rispetto a quello del grano, e di conservare solo quest’ultimo. Per la questione relativa alla tossicità del loglio, conosciuta fin dai tempi antichi – come conferma una legge ateniese del 374-73 a.C., ampiamente discussa in Stroud 1998, la quale imponeva che il pane non dovesse contenere loglio al suo interno

²⁸⁵ Si tratta della scena in cui Diceopoli chiede ad Euripide gli stracci tradizionalmente indossati dai suoi eroi al fine di suscitare, così travestito, la compassione degli Acarnesi.

²⁸⁶ Secondo la ricostruzione dello studioso, esse sarebbero adirate contro il tragediografo per l’immagine che egli ne fornisce nelle sue tragedie.

²⁸⁷ Taillardat (1965², 51-53) pensava non a una valenza oscena quanto piuttosto ad una vecchia paragonata a un setaccio a motivo del parallelo capelli bianchi-farina. A dispetto degli elementi di contatto del passo delle *Ecclesiazuse* con il nostro, una simile prospettiva non si addirrebbe al caso presente in quanto l’αἰρόπινον non è un setaccio per la farina, ma per epurare i chicchi del grano (vd. *infra*).

–, cf. Amigues (2003, 17), un contributo specificamente dedicato al presente frammento.

Si tratta dell'unica attestazione di questo strumento nei testi letterari a noi giunti, motivo per il quale poteva essere avvertita come necessaria una spiegazione. Si può spiegare in questi termini l'intrusione del termine *κόσκινον* nel frammento. Si tratta infatti di un generico setaccio, corrispondente al latino *cribrum*, utilizzato in particolare per la farina (cf. Blümner, citato in apparato, e Hug in *RE*, 1483s.). Il termine è mantenuto nel testo aristofaneo da Bekker, Dindorf (1829 e 1838), Bergk ap. Mein., Holden, Brunck, Blaydes, Hall-Geldart. Fu Kock il primo editore a espungerlo, così motivando la congettura: «ut manifestum glossema eieci», seguito da Edmonds (after ὄσπερ mss insert the gloss κ.) e Urli (1969, 76, n. 66), che tuttavia sostiene: «una volta dimostrato che si tratta di due sinonimi, non è altrettanto semplice, però, stabilire quale dei due termini debba essere espunto; *κόσκινον* espunto dal Kock è attestato in Aristofane (*Nub.* v. 373)». Pare tuttavia improbabile che un termine raro come *αἰρόπινον* potesse essere utilizzato per glossare il ben più noto *κόσκινον*, motivo per il quale il dubbio dello studioso non risulta motivato.

Le fonti antiche, i lessicografi e i curatori degli etimologici in particolare, glossarono il termine tecnico fornendo due interpretazioni, i filoni delle quali risultano sostanzialmente due. Frinico *Praep. soph.* (αἰρόπινον· κόσκινον· πίνος γὰρ ἐστὶν ὁ ῥύπος καὶ πιναρὸν τὸ ῥυπαρὸν· αἰρόπινον οὖν τὸ κόσκινον τὸ τὰς αἴρας, ὅπερ ἐστὶ ῥύπος τῶν πυρῶν, καθαίρων) rintraccia l'origine del termine nell'unione di αἴρα (loglio) e πίνος (sporczia). Riprendono tale indicazione, aggiungendo in alcuni casi ulteriori elementi e con lievi differenze tra loro, gli *Etimologici: Genuino* α 240 αἰρόπινον· τὸ ἄραιον κόσκινον· παρὰ τὸ τὰς αἴρας ποιεῖν ἀπεῖναι καὶ χωρίζειν· αἴρα δὲ σπέρμα σιτωῶδες ἐκ παραφθορᾶς τοῦ σίτου γενόμενον; *Gudiano* α 54 αἰρόπινον τὸ κόσκινον πίνος, ὁ ῥύπος, καὶ πιναρὸν, τὸ ῥυπαρὸν διὰ γὰρ τὸ αἶρειν τὸν ῥύπον καλεῖται αἰρόπινον; *Et. Sym.* 1,166 αἰρόπινον τὸ ἄραιον ποιεῖν ἀπεῖναι, ἥγουν πόρω ποιεῖν, καὶ χωρίζειν· αἴρα δὲ ἐστὶ σπέρμα γινόμενον.

Un altro indirizzo della tradizione, anch'esso segnalato in apparato, fornisce invece una differente spiegazione. Si tratta di Phot. *Lex.* α 691 Th. = *Suda* αἰ 312 A. = Σ^b α 539 ~ Esichio α 2089 L. (in cui però è omessa l'ultima parte ὑπὲρ – διελθεῖν) αἰρόπινον· σκοτεινόν· καὶ κόσκινον, ἐν ᾧ πυροὶ σήθονται ὑπὲρ τοῦ τὰς αἴρας διελθεῖν. La voce si trova anche in [Zon.] 87s. T., che riporta lo stesso testo delle altre fonti, ma non è inserito in apparato da Kassel e Austin perché considerato evidentemente una copiatura (cf. tuttavia Tittman 1808 per i problemi relativi alla tradizione del lessico attribuito a Zonara). Tuttavia l'appartenenza del lessico alla medesima costellazione della *Suda* potrebbe fare pensare in realtà ad una fonte comune e non necessariamente alla ripresa dell'uno dall'altro (cf. *Introduzione* della Adler e di Tittman rispettivamente a *Suda* e *Lessico* di Zonara).

Riunisce infine entrambe le versioni *EM* (38,44 αἰρόπινον, τὸ ἄραιον κόσκινον· παρὰ τὸ τὰς αἴρας ποιεῖν ἀπεῖναι καὶ χωρίζειν· ἢ διὰ τὸ αἶρειν τὸν πίνον, ὃ ἐστὶ τὸν ῥύπον).

Avanzava tuttavia perplessità su tali ipotesi, Chantraine (*DELG* 1984, 38b), che sospettava innanzitutto che il termine in questione potesse essere identificato come un aggettivo (così anche Conomis 1981, 386, sulla base del parallelo con il passo dei *Demioprata* succitato), rigettando la possibilità di un'origine orientale del termine sostenuta invece da Frisk (1954-72, 928), e proponeva in alternativa come prima parte del composto il tema del presente αῖρω nell'accezione di 'togliere', rimandando a *GG* (I 22) dove vengono riportate neoconiazioni simili. Amouretti (1986, 147) pensava invece che si trattasse di un'invenzione aristofanea. Suzanne Amigues (2003, 20-22), ipotizza che il termine in questione sia da considerarsi preferibilmente composto dal sostantivo αἶρα e dal verbo πίνω: 1) sulla scorta della presenza del termine σκοτεινόν (interpretato in genere come errore di trascrizione [cf. in particolare Tosi 1985, 319ss.] e considerato invece dalla studiosa come un riferimento agli effetti collaterali del loglio che oscura la vista e provoca vertigini), presente nella tradizione come spiegazione di αἰρόπινον (vd. *supra*), 2) in base alla funzione del tipo di setaccio, atto a separare i chicchi del loglio da quelli del grano, e 3) per la presenza della forma πίνος caratterizzata dalla ι breve e che renderebbe pertanto impossibile la struttura metrica del verso. A dispetto di tali tentativi di ricostruzione, l'etimologia sembra rimanere tuttavia problematica e unicamente da ricollegarsi al loglio (αἶρα).

La battuta potrebbe giocarsi sulle conformazione dell'oggetto in questione, caratterizzato da maglie più larghe di quelle tradizionali. Il riferimento nel testo aristofaneo potrebbe dunque essere a qualcosa che presenta molti buchi e anche grandi. Di qui l'ipotesi della valenza oscena avanzata da Tosi (1988, 108s.), seguito da Henderson (1991², 114), adeguata al gioco comico e frequentissima nelle commedie aristofanee. In tal caso sarebbe d'obbligo il riferimento a un personaggio femminile, con il rimando all'immagine della donna lasciva.

- **τέτρηται**: la presenza del verbo in questione sembrerebbe avvalorare la valenza oscena della battuta. La radice τρη – cf. τρημα e τετραίνω – si trova infatti spesso in Aristofane in tale accezione, come ricorda Henderson (1991², 114, 141s.), il quale rimanda a una serie di passi a sostegno di tale ipotesi: *Lys.* 408ss. ὃ χρυσοχόε, τὸν ὄρμον ὃν ἐπεσκεύασας, / ὄρχουμένης μου τῆς γυναικὸς ἐσπέρας / ἡ βάλανος ἐκπέπτωκεν ἐκ τοῦ τ ρ ἦ μ α τ ο ς e 680s. ἀλλὰ τούτων χρῆν ἀπασῶν εἰς τ ε τ ρ η μ ἔ ν ο ν ξύλον / ἐγκαθαρμόσαι λαβόντας τουτονὶ τὸν αὐχένα, *Th.* 1123s. εἰ σπῶδρ' ἐπιτυμεῖς τὴ γέροντο πυγίσο, τὴ σανίδο τ ρ ἦ σ α ς ἐξόπιστο πρῶκτισον e *Eccl.* 906ss. πέσοι σου τὸ τρημα τό τ' ἐπίκλιτρον ἀποβάλοις / βουλομένη σποδεῖσθαι. Il riferimento è in tutti i casi a figure femminili.

Il valore risultativo dato dal perfetto indica un processo che ha prodotto lo stato presente e ben si addice ad una battuta oscena nei confronti di un personaggio femminile, si può ipotizzare preferibilmente una vecchia, dileggiata per le sue pratiche abituali.

12 (= fr. 498 K.-A., 481 K.)

Poll. X 147 (codd. **ABCL**; οἰκοδόμου σκεύη) τάχα δὲ καὶ μοχλίον, εἰ καὶ τοῖς τοιχωρῶχοις τοῦτο προστιθέασιν οἱ κωμωδοποιοί (fr. adesp. 818 K.-A.) καὶ μοχλίσχον δὲ τὸ τοιοῦτον Ἀριστοφάνης ἐν Σκηναῖς καταλαμβάνουσας ὠνόμασεν (ἐν — ὠν. om. **A**), εἰπὼν τ ο ῖ χ ο ν μ ο χ λ ῖ σ κ ο φ (-ον **C**) σ κ α λ ε ὑ ε ι ν (sic Kühn, καλαύειν **CL**, καλάνειν **A**, κλανειν **B**, καταβαλεῖν vel σαλεύειν Salmasius, illud recepit Dindorf). cf. Hesych σ 813 σκαλεύει· κινεῖ, ἀναστρέφει, ὀρύσσει de parietum perfossoribus vd. Dover (1968) ad *Nub.* 1327

TRADUZIONE

far breccia in un muro con una levetta

Il frammento è citato nella sezione in cui Polluce si occupa degli strumenti dei costruttori (X 147). Il lessicografo ricorda che il termine μοχλίον (derivato da μοχλός) indicava una levetta utilizzata in genere dai costruttori come strumento di lavoro, ma che i commediografi (presso i quali evidentemente il vocabolo era di uso comune²⁸⁸) attribuivano anche agli scassinatori²⁸⁹. Il sostantivo in questione, aggiunge il testimone, si trova nelle Σκηναῖς di Aristofane al diminutivo, nella forma μοχλίσχος.

A dispetto dei pochi dati a nostra disposizione e dell'assenza di informazioni contestuali, si possono fare alcune considerazioni che portano ad ipotizzare un possibile sviluppo della scena.

Tra gli studiosi che si sono occupati del frammento i soli Bothe e Urli hanno avanzato una proposta di lettura: secondo il primo si tratterebbe di un'espressione metaforica che le donne protagoniste della commedia utilizzerebbero all'indirizzo di Aristofane, in quest'occasione maschera comica²⁹⁰, definito «ignominioso convicio [...] perfossorem parietum, tanquam eum, qui clam effrigens fores scrinia compilare soleat Tragici (sc. Euripide)»²⁹¹, pare tuttavia improbabile che il nostro commediografo potesse presentare se stesso in tali termini, come testimoniano anche le commedie sopravvissute in cui Aristofane difende la propria persona e la propria arte, pur introducendo elementi ironici e ideali nella presentazione di se stesso; Urli (1969, 75), invece, immaginava qualcosa di simile alla scena della *Lisistrata* in cui il commissario del popolo minaccia le donne che hanno occupato l'acropoli di forzare la porta della

²⁸⁸ Stando almeno alle indicazioni di Polluce, dato che non disponiamo di nessuna ricorrenza comica in cui sia presente il termine. E anche per quel che concerne il radicale μοχλός, Aristofane a parte, le attestazioni nei comici si riducono al fr. 6 K.-A. di Apollodoro (καὶ κλήεθ' ἢ θύρα μοχλοῖς).

²⁸⁹ Il termine τοιχωρῶχος che significa 'scassinatore', è frequente in Aristofane con ben 9 attestazioni. Per la valenza, cf. Dover (1968, 249), segnalato in apparato.

²⁹⁰ Secondo l'interpretazione dello studioso per cui cf. introduzione alle Σκηναῖς.

²⁹¹ Bothe collegava il presente frammento al fr. 497 K.-A. (ὅσπερ {κόσκινον} αἰρόπινον τέτρηται), propendendo per una lettura metaforica di entrambi: gli strali di Aristofane sarebbero stati scagliati su Euripide e avrebbero fatto breccia a tal punto da renderlo paragonabile a un setaccio bucherellato.

rocca con dei pali (vv. 426ss.). In tale contesto compare, infatti, frequentemente il radicale *μοχλός*. L'ipotesi è certamente suggestiva e potrebbe non essere fuori luogo (anche nel nostro caso potrebbe trattarsi di una qualche minaccia rivolta alle donne da parte degli uomini: questa volta sarebbero le scene, ambito prettamente maschile, a dover essere salvaguardate dall'“assalto” femminile).

Non è da escludersi, tuttavia, che la battuta presentasse una possibile valenza oscena: una leva o una levetta che fanno breccia in un muro possono infatti rimandare anche al rapporto sessuale. Il termine base *μοχλός* presenta, peraltro, tale valenza nella suddetta scena della *Lisistrata* (vv. 246, 264, 424, 428ss.), in cui il tentativo degli uomini di recuperare l'acropoli va di pari passo con il loro bisogno di soddisfare quanto prima i desideri sessuali e di riprendere il controllo nella vita pubblica come in quella privata²⁹².

Tuttavia, come l'uso del diminutivo pare confermare (vd. *infra*), la battuta sembra da intendersi preferibilmente come una presa in giro rivolta ad un qualche personaggio che crede di ottenere risultati di rilievo, servendosi in realtà di uno strumento inadeguato.

Si potrebbe ipotizzare che sia una delle donne protagoniste della vicenda a ridicolizzare un tentativo maschile di ristabilire lo *status quo* precedente all'occupazione delle scene da parte del gruppo femminile. O, in alternativa, che si prenda in giro un tentativo femminile di far breccia in un muro con uno strumento assolutamente inadeguato (si rimarrebbe in tal caso sul piano primario).

- **τοιχον**: il sostantivo indica qualunque tipo di muro o recinzione (cf. LSJ⁹, 1802b, s.v.). In genere riferito a case o cortili, può trattarsi, tuttavia, anche del muro di un tempio, del lato di una tenda, di una capanna o di una nave. Può, tuttavia, assumere anche senso metaforico e riferirsi al corpo umano. Il termine potrebbe nel nostro caso comportarli entrambi, riferendosi contestualmente a un muro reale e presupponendo anche un significato sessuale.

- **μοχλίσκω**: il codice **C** del testo di Polluce riporta *μοχλίσχον*, mentre gli altri codici presentano il dativo, che meglio si addice al contesto, essendo già presente un altro accusativo, *τοιχον*, che, precedendo il termine in questione, è presumibilmente il motivo dell'errore del codice **C**.

Bergk ap. Mein. riteneva che: «fortasse [...] restituendum Polluci *μοχλίσχιον* et Aristophani *μοχλίσκίω*», cercando di motivare la doppia lezione e intervenendo sulla forma tràdita. Kock accoglieva la correzione *μοχλίσκίω* di Bergk, mentre Edmonds (n. 6), pur stampando *μοχλίσκω*, avanzava qualche dubbio su tale forma, affermando: «B [Bergk] sugg. *μοχλίσκίω* perh. rightly».

²⁹² Così Henderson 1991², 122.

Il diminutivo nella forma tràdita è raramente attestato e, oltre al nostro passo, ricorre solo in testi medici in riferimento però ad uno strumento chirurgico (per cui cf. LSJ⁹ 1149b, s.v.).

Il termine non ricorre in nessun altro passo nella forma con ι. La preferenza di alcuni editori nei confronti di quest'ultima è dovuta, con tutta probabilità (dal momento che gli stessi non ne forniscono spiegazione), a motivi metrici: la presenza di una sillaba breve renderebbe la sequenza tramandata adatta ad inserirsi in un trimetro giambico. Tuttavia, con Kassel e Austin si è qui preferito conservare la *lectio* tràdita, essendo innanzitutto problematico stabilire la struttura metrica di un frammento che presenti solo una parte del verso e in secondo luogo per il fatto che non sembra ci sia una valida ragione per non accogliere la lezione dei codici.

Il suffisso -ισκον, proprio dei diminutivi (per l'uso dei quali in commedia e in particolare in Aristofane cf. Willi 2010, 484), è frequente nel nostro poeta, mentre più rara è la forma -ισκίον, che si riscontra solo in *Ach.* 459 (κοτυλίσκιον) e 519 (τὰ χλανίσκια) e nel fr. 173 K.-A. (ἐν κανισκίῳ). Osservando le ricorrenze del primo, si può notare come esso possa presentare una sfumatura dispregiativa (cf., ad esempio, *Ach.* 680, *Nub.* 31, *Pax* 751s. etc.) o comunque indicare qualcosa di molto piccolo, tenero, quindi inesperto, sottomesso e incapace di crear problemi (cf., ad esempio, *Ach.* 1148, *Eq.* 1105 e 1166, *Av.* 1112, *Th.* 822 etc.). L'uso del diminutivo nel passo in questione potrebbe star dunque ad indicare un oggetto non particolarmente temibile (da qui l'ipotesi avanzata nell'introduzione del frammento).

Un raffronto con l'uso del termine μοχλός in Aristofane mostra come nel nostro contesto la scelta non sia casuale e sembra confermare la lettura proposta. Il radicale, infatti, è abbastanza ricorrente nel commediografo, in genere con la valenza di 'chiavistello, serratura', ma in alcuni casi anche di 'leva'. Osservando i passi in cui presenta questo secondo significato, è possibile notare come l'oggetto in questione sia inserito in situazioni di scontro: così in *Pax* 299 e 307 (Trigeo e i contadini tentano di liberare Pace, tenuta prigioniera) o in *Lys.* 424, 428 e 431 (per cui vd. *supra*).

- **σκαλεύειν**: il testo tràdito (καλαύειν CL, καλάνειν A, κλανειν B) necessita di un intervento, essendo le forme verbali presenti nei codici prive di riscontro. Diverse le proposte di correzione: il Salmasius ipotizzava καταβαλεῖν ('abbattere') o, in alternativa, σαλεύειν ('scuotere'). Bekker accettava quest'ultimo intervento (così anche il Brunck), mentre Dindorf (1829) preferiva καταβαλεῖν (segnalando comunque il καλαύειν della vulgata e il καλύνειν del *Codex Antverpiensis*). Pur stampando καλεύειν, Bergk ap. Mein., seguito da Bothe e Kock, optava invece per σκαλεύειν, proposta di Kühn, ricordando, tuttavia senza fornire gli estremi dei passi di riferimento (si tratta rispettivamente di Hesych. σ 813 Han. ed ε 6225 L.): «Hesychius σκαλεύει· κινεῖ, ἀναστρέφει, ὀρύσσει, et ἐσκάλευεν· ἐκινεῖτο, ὄρυσσεν». Blaydes accoglieva σαλεύειν, ma proponeva l'inserimento di un δεῖ che potesse reggere l'infinito. L'intervento appare tuttavia inutile, se si considera il trattamento delle

citazioni nei testi appartenenti alla tradizione indiretta: i termini al loro interno possono infatti prevedere «tutte le possibilità di lemmatizzazione, ossia di variazione di un termine nella sua assunzione a lemma. Esso viene infatti spesso ridotto a forme paradigmatiche, delle quali alcune – come il nominativo, l'infinito, la prima persona singolare – sono di ovvia canonicità» (Tosi 1988, 120s. e, in generale, con particolare riferimento alle pp. 121-127).

L'indicazione di Esichio (che potrebbe anche riferirsi al passo in questione) risulta, dunque, fondamentale per la comprensione del testo, dal momento che, in genere, il verbo *σκαλεύειν* assume il valore di 'attizzare' o eventualmente, in senso metaforico, di 'provocare'. Il significato primario non si adatterebbe pertanto al nostro contesto. Rimane, tuttavia, difficile stabilire, viste le erronee varianti dei codici, se questa sia la soluzione migliore: l'intervento di Kühn determina infatti, come si diceva, un significato inusuale del verbo, che non trova paralleli altrove nei testi a nostra disposizione.

(cf. *Eccl.* 1164ss. ὃ φίλοι γυναῖκες, εἵπερ μέλλομεν τὸ χρῆμα δοῶν, / ἐπὶ τὸ δεῖπνον ὑπανακινεῖν. Κρητικῶς οὖν τὸ πόδε / καὶ σὺ κίνει).

Per quanto concerne il senso del verso, il testimone ricorda che la seconda parte costituiva un proverbio (Esichio cita il nostro passo insieme al fr. 284 K.-A. proveniente da un'altra commedia frammentaria di Aristofane, *Drammi o il Centauro*: χωρεῖ ἄκλιτος ἀεὶ δειπνήσων· οὐ γὰρ ἄκανθαι, probabilmente in riferimento a Eracle, la cui famigerata ghiottoneria del quale era spesso messa alla berlina in commedia), il cui significato doveva essere equivalente ad un uso metaforico che si riscontra anche nella lingua italiana: le spine rappresenterebbero le difficoltà. Esichio chiosa: ἔοικε δὲ ὑπομιμνήσκων τὴν τοῦ βίου διαφορὰν καὶ μεταβολήν, mentre *Suda* α 1183 A., che presenta una lieve differenza rispetto al testo di Esichio, aggiunge inoltre che il cambiamento consiste nel passaggio da uno stile di vita selvatico ad uno più civile: οὐ γὰρ ἄκανθαι. ἔοικε δὲ ὑπομιμνήσκειν τὴν τοῦ βίου μεταβολήν, ἀγρίου καὶ ἀκανθώδους πρότερον ὄντος, πρὶν ἐπιμέλειαν τῆς γῆς καὶ τῶν σπερμάτων γενέσθαι. ὅθεν ἀπὸ τῆς ὕστερον ἐπιμελείας ῥηθῆναι τὸ ἀληθεσμένον βίον (cf. anche Phot. 356,5 Porson οὐ γὰρ ἄκανθαι· λεγόμενον ἐπὶ τῶν ὠφελίμων· ἀπὸ τῆς τοῦ βίου εἰς τὸ ἡμερώτερον μεταβολῆς).

Secondo Bothe il passo in questione costituirebbe una presa in giro nei confronti di Aristofane, incapace di allestire un banchetto, da parte delle donne protagoniste della vicenda. Tale lettura è, tuttavia, dovuta alla ricostruzione del plot operata dallo studioso e che vede il commediografo in scena come personaggio della propria partitura (vd. introduzione alla commedia). Rimane, tuttavia, problematica la piena comprensione del passo e, conseguentemente, una sua eventuale contestualizzazione. Il metro anapestico indirizzerebbe, invece, verso un'identificazione del locutore nella figura del corifeo o nel coro. Il riferimento al banchetto potrebbe, inoltre, riconnettere il passo in questione al fr. 495 K.-A. in cui viene nominato un διδάσκαλος, cioè l'istruttore dei cori, la cui pentola sarebbe stata bruciata da un personaggio (un'ancella? Cf. commento *ad l.*), non meglio identificato.

- <ἄν> ἴσως: l'intervento di Dindorf ripristina un nesso frequente e conferisce una sfumatura di possibilità alle parole del locutore (cf. LSJ⁹, 844b, s.v. e *GG* II, 304, 324 e 412; cf. inoltre, Seaton 1889, 343ss., sui possibili valori di ἄν con tempo storico).

- ἀντέλεγες: il verbo in questione significa solitamente 'controbattere, contraddire, opporsi', con una valenza tendenzialmente ostile dettata dalla presenza del prefisso ἀντί (per cui cf. K.-G. II, 442).

Nelle ricorrenze aristofanee, il termine è utilizzato, in genere, nel contesto di uno scontro fra due contendenti (cf., ad esempio, *Nub.* 888, *Vesp.* 1470, *Plut.* 488 e 593 etc.) e in diversi casi da parte del coro. Il tipo di confronto cui esso rimanda, per quanto

acceso (cf. *Ran.* 998 e 1076, in riferimento allo scontro tra Euripide ed Eschilo), rimane, comunque sia, a livello verbale e non comporta mai un passaggio alle vie di fatto.

È il banchetto l'oggetto del contendere tra due personaggi o, più probabilmente, tra un personaggio e il coro, per il fatto che l'uno (il διδάσκαλος di cui sopra?) non era forse dell'avviso di allestirlo, temendo di doversi scontrare con qualche grossa difficoltà, mentre la *persona loquens* ne dichiarerebbe la fattibilità.

- **τούτῳ τῷ δειπνείῳ**: il testo trådito riporta la forma δειπνείῳ, un *absurdum* che determinò la correzione, unanimemente accettata e funzionale al metro, di Heinsius, che ripristina il termine senza ε. Lascia perplessi il fatto che, nonostante le numerose occorrenze del termine δειπνον in Aristofane, il diminutivo non sia mai utilizzato. Il nostro caso costituirebbe anzi un *hapax*, non essendo il termine altrove attestato in questa forma. Che potrebbe, tuttavia, possedere una sua funzionalità: il diminutivo potrebbe, infatti, avere valore dispregiativo, indicando che si sarebbe trattato di un banchetto da poco e, conseguentemente, senza particolari difficoltà, come viene sottolineato nella seconda parte della battuta (cf. López Eire 1986, 242).

La presenza del dimostrativo indica che del banchetto in questione si doveva esser già parlato in precedenza.

- **οὐ γὰρ ἄκανθα**: si tratta – stando alle indicazioni di Esichio e della *Suda*, ma lo ricorda anche Fozio succitato – di un'espressione proverbiale altrimenti non conosciuta. Del resto, il termine ἄκανθα indica la 'spina' ed è utilizzato spesso in senso metaforico (cf., ad esempio, Luc. LXV 5; Ath. III 97d) sia genericamente in commedia che specificamente in Aristofane, come sottolinea Taillardat (1965², 18 e 200, §§ 9 e 363), il quale ricorda il proverbio in questione come espressione di una situazione non sgradevole (319, § 548), in cui la litote indica che non dovrebbero presentarsi problemi di sorta.

14 (= fr. 500 K.A., 484 K.)

Harpocr. s.v. δήμαρχος 89,13 Dind. [Δ 27 Keaney] ὅτι δὲ ἡνεχυρίαζον (sic **QK**, ἐνεχ- **PMN** **Ξ**, ἐνεχύραζον **A**) οἱ δὴ μ α ρ χ ο ι δελοῖ Ἄριστοφάνης ἐν Σκηνάς (-αῖς codd.) καταλαμβανούσας. Harpocr. cod. Marc. 444 (**K**) ap. Keaney 1967, 214 n. 53 ἐνεχυράζειν καὶ ἐνεχυρίαζειν τὸ ἐνεχυρον λαμβάνειν, ὡς Ἄριστοφάνης (fort. ad *Nub.* 241, ἐνεχυράζομαι pass.)

Hesych. δ 824 L. δήμαρχοι· οἱ πρότερον καλούμενοι ναύκραοι (cf. Arist. *Ath.* XXI 5). ἄρχοντες δὲ ἦσαν καὶ ἡνεχύραζον οὗτοι τοὺς ὀφείλοντας. Cf. *schol. Nub.* 37 b, c, *Lex. Bekk.*^v 242,16 et 199,5-7 et vd. Schoefferer *RE IV 2* (1901, 2710,10ss.), Lipsius 1915, 950³³, Harrison 1968-1971, II 244ss.

Si tratta dell'unico riferimento apparentemente politico presente nei frammenti delle *Σκηνάς*. I δήμαρχοι erano infatti, originariamente²⁹⁴, magistrati dell'Atene del V secolo a.C. È Arpocrasione (s.v. δήμαρχος 89,7 Dind. [71, Δ27 Keaney]) il testimone della presenza del termine nella commedia in questione. Il lessicografo specifica anche a quale aspetto di tale carica facesse riferimento il nostro passo (vd. apparato): quello cioè di riscuotere pegni di interesse²⁹⁵. In tal caso il compito dei demarchi doveva essere quello di accompagnare il creditore a casa del debitore per recuperare il credito (come ricorda *schol. Nub.* 37)²⁹⁶.

La necessità di specificare è dettata dal fatto che i demarchi ricoprivano pure altri ruoli, come ricordano numerose fonti (cf. ad esempio *schol. Nub.* 37 b = Phot. δ 244 Th. = *Suda* δ 420 A., passi molto vicini a quello di Arpocrasione, che non riportano tuttavia il riferimento alle *Σκηνάς*)²⁹⁷.

Con analoga funzione sono menzionati dallo stesso Aristofane in *Nub.* 33-37: ΣΤ. ἀλλ' ὃ μέλ' ἐξήλικας ἐμέ γ' ἐκ τῶν ἐμῶν, / ὅτε καὶ δίκας ὄφληκα χᾶτεροι τόκου / ἐνεχυράσασθαί φασιν. ΦΕ. ἐτεόν, ὃ πάτερ, / τί δυσκολαίνεις καὶ στρέφει τὴν νύχθ' ὄλην; / ΣΤ. δάκνει με δήμαρχός τις ἐκ τῶν στρωμάτων²⁹⁸. Gli scoli al passo, in relazione ai compiti di tali magistrati, specificano: 37b οἱ δήμαρχοι οὗτοι τὰς ἀπογραφὰς ἐποιοῦντο τῶν ἐν ἐκάστῳ δήμῳ χωρίων, καὶ τὰ ληξιαρχικὰ γραμματεῖα παρ' αὐτοῖς ἦν, συνῆγόν τε τοὺς δήμους, ὅτε δέοι, καὶ ψῆφρον αὐτοῖς ἐπεδίδοσαν, καὶ ἐνεχυρίαζον. **EΘMAMatr**; 37c ὄνομα πολιτείας οἱ δήμαρχοι **VEΘ NMatr** παρὰ τοῖς Ἀθηναίοις οἱ πρόην ναύκραοι καλούμενοι **V** οἱ ἐνεχυρίαζοντες **VEΘNMatr** τοὺς ἀγνώμονας τῶν χρεωστῶν. **EΘNMatr** δήμαρχός

²⁹⁴ Il nome verrà successivamente utilizzato anche in ambito latino, in particolare per designare i tribuni della plebe (cf. LSJ⁹ 385b, s.v. δήμαρχος).

²⁹⁵ È il verbo ἐγχυρίαζω o ἐγχυράζω a indicare l'operazione di riscossione di un pegno. In relazione alla confusione grafica relativa al verbo all'imperfetto, ἐνεχύραζον-ἐνεχύριαζον-ἡνεχύραζον, presente già nei codici, Keaney sostiene che sia preferibile la prima forma, senza tuttavia addurre motivazioni.

²⁹⁶ Cf., a tal riguardo, anche Harrison 1968-1971, 189 e 244-247.

²⁹⁷ Si veda, a proposito dei demarchi e dei loro compiti, anche Schöffer 1901 in *RE IV 2*, 2710, 10ss., e, per una più recente e articolata descrizione delle loro cariche, Whitehead 1986, 121-139. Cf. in merito anche MacDowell 2010, 153-156.

²⁹⁸ È la scena del confronto iniziale fra Strepsiade e il figlio Fidippide: il padre ricorda al figlio spendaccione che i demarchi a breve verranno a riscuotere dal padre il debito contratto dal giovane.

εστιν ὁ τοῦ δήμου προστάτης, ὃν φασιν ιδιωτικῶς δοῦκαν, ᾧ ἕξην ἐνεχυράζειν τοὺς ἀγνώμονας τῶν χρεωστούντων).

Secondo la *Costituzione degli Ateniesi* di Aristotele (XXI 5,2) essi avevano sostituito i ναύκραροι²⁹⁹ con l'avvento di Clistene e si occupavano delle tasse e delle spese urgenti: τὴν αὐτὴν ἔχοντας ἐπιμέλειαν τοῖς πρότερον ναυκράροις. καὶ γὰρ τοὺς δήμους ἀντὶ τῶν ναυκραριῶν ἐποίησεν. Lo stagirita indicava le funzioni dei ναυκράροι in VIII 3,4-6: ἦν δ' ἐπὶ τῶν ναυκραριῶν ἀρχὴ καθεστηκυῖα ναυκράροι, τεταγμένη πρὸς τε τὰς εἰσφορὰς καὶ τὰς δαπ[ανάς] τὰς γιγνομένας.

Ricorda la ricorrenza aristotelica, *schol. Nub. 37 post schol. vet. 37c* Ἀριστοτέλης δὲ περὶ Κλεισθένους φησί: "κατέστησε καὶ δημάρχους τὴν αὐτὴν ἔχοντας ἐπιμέλειαν τοῖς πρότερον ναυκλάροις: καὶ γὰρ τοὺς δήμους αὐτῶν ναυκλαριῶν ἐποίησεν." οἱ πρότερον ναυκλαροι, εἴτε ὑπὸ Σόλωνος κατασταθέντες εἴτε καὶ πρῶτον (lac.) οὗτοι δὲ τὴν πομπὴν τῶν Παναθηναίων ἐκόσμου Κλεισθένης καταστήσαντος ἀντὶ ναυκλάρων. ἔστι δὲ δήμαρχος ὁ τὴν ἐπώνυμον ἀρχὴν ἄρχων· καὶ Ἀσκληπιάδης ὁ Ἀλεξανδρεὺς τοὺς κατὰ δῆμον ἄρχοντάς φησι. Δημήτριος δὲ ὁ Φαληρεὺς οὕτω φησί: "καὶ δημάρχους οἱ περὶ Σόλωνα καθίσταντο ἐν πολλῇ σπουδῇ, ἵνα οἱ κατὰ δῆμον ἄρχοντες διδῶσι καὶ λαμβάνωσι τὰ δίκαια παρ' ἀλλήλων." ἔδει οὖν τὸν δήμαρχον ἀγαγεῖν εἰς τοὺς οἴκους τοὺς ἐνεχυριαζομένου.

Dalle fonti emerge il seguente quadro: le funzioni dei δήμαρχοι erano di tipo giuridico e amministrativo come: custodire e aggiornare la lista dei cittadini o fare l'inventario delle proprietà di quelli multati o condannati (Plut. *Mor.* 834a; An. Bekk.^V 199, 4ss., 237,8ss.). Le fonti antiche attribuiscono loro anche l'organizzazione delle feste Panatenee (*schol. Nub. 37 post schol. vet. 37c ~ Suda* δ 421 A.).

Gli studiosi moderni hanno ampiamente discusso in relazione alla realizzazione pratica dell'opera di riscossione, cercando di chiarire in cosa consistesse, con inevitabile rimando al nostro frammento³⁰⁰. La questione rimane tuttavia aperta, essendo difficile stabilire in cosa consistesse tale pegno.

Alla voce δήμαρχος presente nell'opera del testimone si aggiunge un'ulteriore testimonianza relativa ad Aristofane, individuata dallo stesso curatore del lessico di Arpocrasione, John Keaney (1967, 214 n. 53), all'interno del codice Marciano 444 (K) (vd. apparato). Il passo non parla esplicitamente delle Σκηνάς, ma fa riferimento alla presenza del verbo ἐγχυριάζω nel commediografo. Ciò ha determinato il sospetto di Keaney di un possibile riferimento di tale testimonianza alla glossa aristofanea di cui ci stiamo occupando. Non concordano tuttavia con tale ipotesi Kassel e Austin, che

²⁹⁹ La notizia viene accolta dalla tradizione lessicografica a partire da Poll. VIII 108 (δήμαρχοι οἱ κατὰ δήμους ἄρχοντες. ἐκαλοῦντο δὲ τέως ναύκραροι ὅτε καὶ οἱ δῆμοι ναυκραρίαι); Hesych. δ 824 Latte (per cui vd. apparato), passo in cui viene sottolineato in particolare il loro compito di riscuotere pegni, motivo per il quale si potrebbe ipotizzare un riferimento proprio ad Aristofane; Phot. 288, 3s. Porson (che ricorda la ricorrenza aristotelica) ναυκράροι: τὸ παλαιὸν Ἀθήνησιν οἱ νῦν δήμαρχοι καὶ οἱ ἐκμισθοῦντες τὰ δημόσια.

³⁰⁰ Cf. a riguardo Lipsius (1915, 950, in particolare nota 33) e Harrison (1968-1971, 189 e 244-247), citati entrambi in apparato.

ipotizzano preferibilmente, pur lasciando il giudizio in sospeso («fort.»), un rimando al passo delle *Nuvole* succitato, l'unico contesto aristofaneo oltre al presente in cui si riscontri un riferimento ai demarchi, peraltro a fianco del verbo ἐγγυριάζω (anche se in quel caso attestato alla forma passiva).

15 (= fr. 501 K.-A., 485 K.)

Phot. 404,20 Porson π ε ζ ί δ α τήν ῥαν (ῶαν cod.) τοῦ ἱματίου Ἀριστοφάνης Σκηναῖς καταλαμβανούσαις·

Poll. VII 62 αἱ δὲ παρὰ τὰς ῥας παρῶναι καλοῦνται πέζαι καὶ πεζίδες, cf. IG II² 1525,4 (saec. IV) κεκρόφαλον λευκὸν πεζίδα ἔχοντα

È lo stesso testimone principale, Fozio, a spiegare la valenza nella nostra commedia di un termine assai raramente attestato: indicherebbe il lembo del mantello, come conferma anche la spiegazione che del vocabolo in questione fornisce Polluce (VII 62), che non fa specificamente riferimento alla nostra commedia, ma che con tutta probabilità rimanda al passo delle *Σκηναῖς*³⁰¹, il quale scende ancor più nello specifico affermando: «le guarnizioni presso i bordi si definiscono frange e orli».

La forma al diminutivo ricorre solo nel frammento in questione per quanto concerne i testi letterari giunti a noi³⁰². Si trova poi in un'iscrizione del IV sec. a.C. (κεκρόφαλον λευκὸν πεζίδα ἔχοντα «una cuffia bianca con una bordura»). Si tratta di una delle *Tabulae Curatorum Brauronii*, che riportano gli inventari del famoso tempio di Brauron, dedicato alla dea Artemide³⁰³.

Brauron è la località, sita sulla costa orientale dell'Attica non distante da Maratona, in cui si celebravano le note feste Brauronie in onore di Artemide³⁰⁴. Le radici del rito andrebbero ricercate nelle vicende mitiche che vedono come protagonista Ifigenia: secondo una delle versioni del racconto, dopo aver trafugato dalla Tauride il simulacro della dea, sua salvatrice, la figlia di Agamennone l'avrebbe portato a Brauron nel tempio di Artemide, divinità a cui sarebbe stata dedita fino al termine della propria vita, tanto da essere successivamente anche sepolta nei pressi del tempio³⁰⁵.

Il rito delle Brauronie prevadeva la partecipazione di fanciulle di età inferiore ai dieci anni consacrate ad Artemide. Si tratta di un rito di passaggio dalla fanciullezza alla pubertà. Le giovani erano chiamate “orse di Brauron” in onore ad un altro racconto mitico relativo alla terra di Brauron: una fanciulla, giocando con un'orsa sacra ad Artemide, la quale liberamente viveva con gli abitanti della località, ne sarebbe stata graffiata e, per vendetta, i fratelli avrebbero ucciso l'orsa, dovendo poi offrire due

³⁰¹ L'autore dell'*Onomasticon* non fa specificamente riferimento alla nostra commedia, ma è altamente probabile che la spiegazione al sostantivo in questione rimandi al passo delle *Σκηναῖς*. Non deve stupire il fatto che Polluce differisca da Fozio nel caso, in virtù del contesto in cui è inserita la glossa.

³⁰² Ciò parrebbe sostenere l'ipotesi che anche Polluce si riferisca al nostro passo.

³⁰³ Per un'ampia trattazione dei cataloghi di vesti presenti nelle Tavole Brauronie (con un quadro articolato delle vesti nel mondo greco antico, in particolare quelle più ricercate), cf. Cleland 2005.

³⁰⁴ Cf. a riguardo Sourvinou-Inwood 1988, GiUMAN 1999, Gentili – Perusino 2002.

³⁰⁵ Si rifà a tale versione il finale dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, in cui Atena, comparsa in scena *ex machina*, invita Oreste a fondare un tempio in suo onore a Brauron e preannuncia le sorti di Ifigenia e la sua sepoltura in tale località.

fanciulle (trasformate in orse) per placare l'ira della dea che, per punizione, aveva colpito la città di Atene con una pestilenza³.

L'iscrizione presenta l'elenco di una serie di vestimenti femminili offerti in dono alla dea insieme ai nomi delle offerenti³⁰⁶. Le vesti descritte non sono evidentemente abiti quotidiani (cf. Pickard-Cambridge 1968², 16s.), doveva trattarsi, piuttosto, con tutta probabilità, di abiti ricercati, appartenuti non a figure femminili comuni, ma alle figlie di importanti uomini pubblici. Induce a sospettarlo il fatto che di questi ultimi viene indicato solo il nome: si può dunque supporre che dovessero essere personaggi noti.

Stando alla testimonianza forziana, nelle Σκηνάς il termine πεζίς doveva essere utilizzato in riferimento all'orlo di un ἱμάτιον. Quest'ultimo era una veste molto comune nel mondo greco. Consisteva in un abito che poteva essere sia maschile che femminile, ma che presentava molte differenze a seconda del sesso: mentre per gli uomini era, infatti, un tipo di vestiario comune e usato quotidianamente, le donne lo utilizzavano solo in particolari occasioni come cerimonie religiose. In questo secondo caso era provvisto, in genere, di bordature e poteva prevedere la presenza di un velo. La versione femminile si presentava, inoltre, in diverse varietà rispetto a quella più semplice maschile³⁰⁷.

Ne è attestato anche un uso particolare collegato alle rappresentazioni teatrali, soprattutto tragiche (cf. *Th.* 250, in cui è una delle vesti che Euripide richiede ad Agatone per inviare il parente "in missione" presso le donne radunate per la festa delle Tesmoforie).

Nelle ricorrenze aristofanee l'ἱμάτιον si presenta sia come una veste comune, tipica delle classi medio-basse sia come una veste ricercata e adatta a particolari occasioni. È tendenzialmente maschile, ma indica anche un vestiario femminile: nel primo caso si tratta di un mantello per coprirsi quando si esce, nel secondo può riferirsi genericamente a una veste o a un abito elegante.

Nelle *Ecclesiazususe* si registrano ben 16 attestazioni del termine in questione, dal momento che si tratta di un oggetto-chiave per lo sviluppo della vicenda: le donne si sono impadronite di nascosto dei mantelli ai mariti per attuare il loro progetto di presa del potere e hanno lasciato in casa i propri tanto che, quando Blepiro, marito della capofila Prassagora, ha l'urgente necessità di uscire di casa, si vede costretto ad indossare ridicolmente il mantello della moglie. Per quanto concerne la veste femminile, non si coglie in quest'ultimo caso il rimando ad un abito particolarmente ricercato.

In altri contesti parrebbe consistere, invece, in un abito raffinato, adatta ad una cerimonia: in *Th.* 568c e 656 indica la veste di una donna che sta partecipando alla festa

³⁰⁶ Cf., per alcune indicazioni relative ai cosiddetti "inventari brauronii", Giuman (1999, 56-62).

³⁰⁷ Losfeld 1991, 274ss. Il testo è corredato di immagini che riproducono i possibili modelli dell' ἱμάτιον femminile.

delle Tesmoforie; in *Th.* 1181 e 1189 la veste della fanciulla con cui Euripide cerca di ingannare lo scita; in *Eccl.* 447 si trova un *himation* come veste femminile probabilmente preziosa dal momento che è accostata a gioielli e monete (χρυσία e ἀργύριον); in *Plut.* 530 indica un abito femminile da cerimonia e in *Plut.* 940 l'abito di riguardo con cui vestire Pluto, al v. 983 della stessa commedia, infine, si parla di un mantello del valore di 20 dracme, quindi costoso. L'ἰμάτιον può dunque configurarsi come una veste di medio livello, ma in alcuni contesti come una veste elegante e ricercata³⁰⁸, utilizzata anche nell'ambito delle rappresentazioni teatrali.

In quale contesto potesse inserirsi la nostra glossa non è possibile chiarirlo. Le fonti di cui sopra farebbero tuttavia pensare che πεζίδα fosse la bordatura di un abito curato nei minimi particolari, quindi più adatto ad un'occasione speciale che non alla vita di tutti i giorni, presupponendo esso una particolare e più elaborata lavorazione dell'orlo. Si tratterebbe dunque di un ricercato e prezioso indumento femminile (pare confermare la ricercatezza della veste anche Cleland 2005, 44s. e inoltre 124).

Numerose sono le vesti femminili che Aristofane nomina nelle commedie³⁰⁹, alcune particolarmente eleganti come il *sagma*, la *xustis*, la *chlanis*, fino al più noto peplo. Si trattava di abiti utilizzati in occasione di cerimonie e festività, ricercati e alla moda.

L'uso del suffisso -ιδιον³¹⁰ sembra costituire nel nostro caso un diminutivo-vezzeggiativo con probabile valenza scoptica. Il termine poteva essere inserito nella presa in giro di qualche personaggio femminile, incapace di indossare un abito ricercato sulla falsariga di Sapph. fr. 57 V.³¹¹ o della scena di *Vesp.* 1131b-1158, in cui Schifac Leone sta tentando di riportare il padre sulla retta via, facendogli indossare vesti e calzature alla moda e preziose, di origine straniera (era infatti una caratteristica soprattutto degli abiti provenienti dall'Oriente quella della ricercatezza), rispetto alle quali il vecchio si mostra oltremodo riluttante.

Si potrebbe, tuttavia, anche avanzare un'ulteriore ipotesi: se, come sospettiamo, le donne occupavano le scene e inscenavano un dramma, in base alla funzione di quest'ultimo in tragedia (vd. Losfeld cit.), la glossa in questione poteva essere connesso ad una delle vesti della rappresentazione. In tal caso sarebbe preferibile pensare ad una messinscena tragica piuttosto che comica. Ciò rimanderebbe anche ai fr. 490 e 502 K.-

³⁰⁸ Cf. a riguardo Dearden 1976, 111-121, Losfeld 1991, 273-280. Pickard-Cambridge (1968², 221s.) ricorda come il parente di Euripide, introdottosi alla feste delle Tesmoforie sotto mentite spoglie, indossi un ἰμάτιον e un κεκρόφαλον per imitare eroi tragici. Si tratta quindi di vesti di pregio.

³⁰⁹ Per una rassegna dei quali si veda Dearden 1976, 111-121.

³¹⁰ Sui diminutivi in Aristofane, cf. López Eire (1986, 242), Willi (2010, 471-494), che ne sottolineano la capacità di generare un contrasto comico. Cf., inoltre, il commento al fr. 502 K.-A.

³¹¹ Per cui cf. Andrisano 2000, 7-23, in cui la studiosa, in un'interessante rilettura del passo della poetessa, sottolinea come il «*topos* saffico dell'ineleganza» venga prontamente recuperato dalla commedia e riproposto sulla scena, e Telò (2006, 37-47).

A., in cui i riferimenti all'attore tragico Callipide e al περίδιον, una borsa che sembra rimandare agli eroi straccioni di Euripide, indirizzerebbero verso tale lettura.

16 (= fr. 502 K.A., 486 K.)

Pollux X 172 τὴν δὲ πῆραν πηρίδιον εἴποις ἄν, ὡς ἐν Σκηναῖς καταλαμβανούσαις Ἀριστοφάνης.
cf. *Nub.* 923

Il termine πηρίδιον, che Polluce attribuisce alle Σκηναῖς, senza fornire tuttavia altre informazioni in merito, indica una piccola bisaccia. È lo stesso lessicografo a riferirsi al sostantivo in questione come alternativa al radicale πῆρα ‘bisaccia, sacca da viaggio’. Mancano nel testimone indicazioni contestuali, tuttavia il termine πηρίδιον pare in linea con il contenuto paratragico del fr. 490 K.-A. (ὥσπερ εἰ Καλλιππίδης / ἐπὶ τοῦ κορήματος καθέζομαι χαμαί): l’immagine del personaggio tragico che sta a terra nella spazzatura rimanda agli “eroi straccioni” tipici della tragedia euripidea³¹² e il πηρίδιον si configura come un oggetto che ben si addice a tali figure.

Sembrano confermarlo le occorrenze del primitivo πῆρα in Aristofane. Non si può inoltre trascurare il fatto che il sostantivo viene utilizzato al diminutivo, scelta non casuale se si considera la valenza che il commediografo attribuisce in genere ai diminutivi³¹³.

Se si considera, in particolare, l’uso del suffisso -ιδιον in Aristofane, si possono notare tendenzialmente tre valenze: 1) diminutivo-vezzeggiativo, utilizzato ironicamente o per blandire e cercare di raggiungere il proprio scopo (cf., ad esempio, *Ach.* 404, *Eq.* 726, *Nub.* 80, *Vesp.* 654, *Lys.* 872 etc.); 2) con un valore molto vicino a quello del radicale (*Ach.* 453, *Av.* 615, *Lys.* 1050, *Pl.* 147 etc.), anche se non proprio lo stesso come sottolinea López Eire 1998, 153: «algo que es como, pero que no es exactamente igual al concepto denotado por la palabra base»; 3) come dispregiativo (*Nub.* 389, 1109, *Av.* 1111 etc.). Il primo valore si trova riferito preferibilmente a persone, il secondo e il terzo ad oggetti (cf. riguardo ai diminutivi in generale in Aristofane, López Eire 1998, 137-175, con particolare riferimento alle pp. 152-155). Stando alle ricorrenze aristofanee, nel frammento in questione il termine rimanda, presumibilmente, ad un oggetto di scarso valore, proprio di un personaggio indigente: l’eroe straccione, messo alla berlina dalla σκῶψις comica, non può che disporre di una “piccola bisaccia” da mendicante.

A sostegno di tale lettura, in *Nub.* 920-24 (σὺ δὲ γ’εὖ πράπτεις. / καίτοι πρότερόν γ’ἐπτώχευες, / Τήλεφος εἶναι Μυσὸς φάσκων / ἐκ περιδίου / γνώμας τρώγων Πανδαλετείους), l’unico contesto aristofaneo in cui il vocabolo in questione è attestato oltre al nostro caso³¹⁴, l’oggetto è attribuito a un personaggio tragico a cui il

³¹² Per il confronto con i quali, in particolare dal punto di vista degli oggetti utilizzati, cf. Avezzù (2003, 169-172). Cf., inoltre, la critica diretta di Aristofane a tal modo di operare in *Ran.* 1063-1068.

³¹³ Cf. López Eire 1986, 242 e Willi 2010, 484.

³¹⁴ Si tratta di un brano in anapesti, in cui il Discorso Giusto attacca il Discorso Ingiusto nel contesto di uno degli Agoni aristofanei più intensi.

commediografo fa spesso riferimento nelle sue opere come emblema dell'eroe indigente, Telefo³¹⁵. Il Discorso forte risponde alle accuse del Discorso debole, che lo vede magro e striminzito, sottolineandone il cambiamento: ora è in gran forma lui che prima era un mendicante alla maniera di Telefo³¹⁶.

Anche nelle attestazioni non aristofanee di cui disponiamo, il *πηρίδιον* rappresenta un oggetto proprio delle classi sociali più basse³¹⁷, come confermano Men. *Epitr.* 331ss. ἔδωκε δ'αὐτοῖς πηρίδιον γνωρισμάτων, ἐξ οὗ μαθόντες πάντα τὰ καθ'αὐτοὺς σαφῶς ἐγένοντο βασιλεῖς οἱ τότε ὄντες αἰπόλοι; *Epict. Diss.* III 22,10 πηρίδιον προσλήψομαι καὶ ξύλον καὶ περιερχόμενος αἰτεῖν ἄρξομαι τοὺς ἀπαντῶντας, λοιδορεῖν e III 22,50 ἴδε κυνικαὶ φωναί, ἴδε χαρακτήρ, ἴδ' ἐπιβολή. οὐ· ἀλλὰ πηρίδιον καὶ ξύλον καὶ γνάθοι μεγάλαι (in entrambi i casi in riferimento ai filosofi cinici, il cui obiettivo di comunicare con chiunque li porta a vivere in umili condizioni, alla stregua di mendicanti, e a girovagare per poter diffondere i propri insegnamenti)³¹⁸; *Suda* π 1535 A., che cita il passo delle *Nuvole* (πήρα· μάρσιππος, θήκη. καὶ πήραν, μέτρον σιτοδόκον σπορίμου. Καὶ πηρίδιον. καὶ Ἀριστοφάνης· Τήλεφος ἐκ περιδίου. οὗτος πένης ἦν).

³¹⁵ E, d'altronde, già il radicale in Aristofane indica un contenitore di scarso valore: in *Plut.* 298 si tratta, ad esempio, della bisaccia del Ciclope, un essere che notoriamente presso i Greci è espressione di ferinità e rimanda a una fase precedente a quella della civiltà. Più problematica l'interpretazione dell'altra ricorrenza aristofanea: fr. 283 K.-A. τὸ δὲ πορνεῖον Κύλλου πήρα, in cui potrebbe trattarsi di un toponimo. Cf. K.-A. III/2 161s. In relazione al mito di Telefo, cf. commento al fr. 490 K.-A.

³¹⁶ Si tratta di un confronto sull'abilità retorica, che i due Discorsi impostano però sul piano metaforico.

³¹⁷ In epoca più tarda il diminutivo in questione assume una diversa connotazione e viene ad indicare più specificamente un contenitore per oggetti culturali (cf. Theophr. *Piet* fr. VII 47-50; Helioid. *Ethiop.* V 5, 4).

³¹⁸ Cf. a riguardo anche Olson 2007, 251, dove il rimando è tuttavia al radicale πήρα di Men. fr. 193 K.-A.

17 (= fr. 503 K.A., 487 K.)

Hesych. τ 1451 Han.-Cun. τριτοστάτις (-ης cod., corr. Dindorf): Ἀριστοφάνης ἐν Σκηναῖς. Poll. IV 106 (χορός) δεξιοστάτης ἀριστεροστάτης, δευτεροστάτης τριτοστάτης, καὶ τὴν γυναικα δὲ τριτοστάτιν Ἀριστοφάνης καλεῖ

τριτοστάτην primus commemorat Aristoteles, *Met.* Δ 11,1018^b 28 Reisch *RE* s.v. "Chor", III 2, 2392,49ss.

La glossa è sostanzialmente trasmessa da due testimoni, Esichio e Polluce: il primo cita il termine al nominativo e lo attribuisce specificamente alle *Σκηναῖς* di Aristofane, mentre il secondo lo riporta all'accusativo, per via del contesto in cui lo inserisce, e ne attribuisce genericamente l'uso al commediografo. In virtù del limitato numero di attestazioni del sostantivo in questione nei testi a nostra disposizione (peraltro in genere al maschile) diventa, tuttavia, difficile pensare che il riferimento polluceo non rimandi alla nostra commedia, pur non essendo riportato il titolo nella versione epitomata dell'*Onomasticòn*.

Benché, trattandosi di una glossa, non si possano fare valutazioni precise sul contesto nel quale il termine avrebbe potuto inserirsi, esso richiede una più attenta valutazione.

Si tratta, innanzitutto, di un composto i cui due elementi sono evidenti: τρίτος e ἴστημι, cioè 'che sta al terzo posto'. Mentre altri composti di tal sorta in -τάτης / -τάτις indicano la posizione occupata dal soggetto non tanto in senso spaziale, quanto piuttosto figurato³¹⁹, il sostantivo in questione si attiene al senso primario e assume un'evidente valenza tecnica connessa alla performance: τριτοστάτις significa infatti 'terzo componente del coro'³²⁰ a partire dal corifeo, come ricorda, oltre al già citato passo di Polluce, anche Aristotele³²¹ (*Metaph.* Δ 11e): τὰ δὲ κατὰ τάξιν (ταῦτα δ' ἐστὶν ὅσα πρὸς τι ἐν ὀρισμένον διέστηκεν κατὰ τινα λόγον, οἷον παραστάτης τριτοστάτου πρότερον καὶ παρανήτης νήτης: ἔνθα μὲν γὰρ ὁ κορυφαῖος ἔνθα δὲ ἡ μέση ἀρχή)³²².

L'uso del sostantivo al femminile nel nostro passo sembra confermare, dunque, che le *Σκηναῖς*, come già faceva presupporre il titolo, presentavano un coro femminile. E che la trama poggiasse su elementi metateatrali.

³¹⁹ Cf, ad esempio, ἐπιστάτης, προστάτης, ὑποστάτης, che, in virtù del valore dei preverbi 'sopra', 'per', 'alla base di' etc., assumono rispettivamente: il primo il significato di 'capo, comandante, sovrintendente etc.' (cf. LSJ⁹, 659b, s.v.); il secondo di 'capo, governante, sovrintendente', ma anche di 'protettore, difensore, patrono' (cf. LSJ⁹, 1526b, s.v.); il terzo di 'supporto, sostegno, creatore' (LSJ⁹, 1895b, s.v.).

³²⁰ Vd. LSJ⁹ 1824a, s.v. τριτοστάτης.

³²¹ Si tratta di un esempio di cui lo Stagirita si serve per chiarire il concetto di cose anteriori e posteriori in base all'ordine.

³²² Il passo è ripreso e commentato da alcuni filosofi successivi ad Aristotele che si rifanno all'opera del celebre predecessore: cf. Alex Aphr. in *Metaph.* 386,11-15; Simp. phil. in *Cat.* VIII 422,10-13, in *Ph.* X 1268,25-30; Ascl. in *Metaph.* 323,35-324,2, 326,26-29.

Il riferimento ad un elemento del coro potrebbe far supporre che il termine in questione fosse pronunciato dal corifeo³²³, che darebbe indicazioni a uno dei membri del coro stesso, forse nel contesto del Prologo, all'entrata dei coreuti, o nella parte finale della commedia all'uscita degli stessi³²⁴. Non viene in aiuto la scansione metrica (◡— ◡ ◡) che potrebbe inserirsi in qualunque contesto. Non si può neppure escludere che si tratti di una battuta recitata. Se, secondo la nostra ipotesi relativa alla possibile interpretazione della commedia, le donne inscenavano una qualche rappresentazione prendendo il posto degli attori maschi, una delle protagoniste dell'azione scenica, presumibilmente la capofila o, in alternativa, il corifeo, potrebbe affidare quel posto, e dunque quel ruolo, come suggerito da Andrisano, ad un altro personaggio femminile dalle qualità vocali non eccezionali. In tal caso il termine potrebbe essere utilizzato in senso scoptico.

³²³ Così Slater 2002, 15, pur con tutte le cautele del caso. Per l'esattezza lo studioso parla di un «individual choral performer», che non può che essere la guida del coro.

³²⁴ In cui non mancano riferimenti metateatrali. Ne è un esempio emblematico l'insero di sapore parabolico di *Eccl.* 1154-1183, in cui il Coro si riferisce direttamente ai giudici chiedendo loro un giudizio equo a dispetto del sorteggio che non favorisce la commedia aristofanea, la prima ad essere rappresentata e che, conseguentemente, corre il rischio di non essere adeguatamente ricordata.

CONCLUSIONI

Alcune osservazioni finali. Le tre commedie frammentarie oggetto della nostra indagine, *Danaidi*, *Fenicie* e *Σκηναὶ καταλαμβάνουσαι*, offrono spunti di riflessione e di interesse nonostante i pochissimi dati di cui disponiamo. Certo quest'ultimo aspetto determina contestualmente l'impossibilità di delineare una possibile trama dei singoli drammi, rispetto a cui si possono formulare solo ipotesi.

Danaidi: la commedia doveva presumibilmente trattare solamente una parte del mito relativo alle vicende che vedono come protagonisti Danao e le sue figlie. In base ad alcuni dati ricavabili dai frammenti l'ambientazione doveva essere greca (nel fr. 256 K.-A. si fa, per esempio, menzione dell'altare di Zeus Erceo, che si trovava al centro del cortile nelle abitazioni dei Greci, e nel fr. 266 K.-A. dell'αὐλῆιος, la porta che dalla strada dava accesso al cortile) e gli Egizi dovevano aver, si può desumere, già raggiunto le cugine ad Argo. Si può, dunque, immaginare che la partitura fosse incentrata sulla parte del mito relativa alle nozze delle Danaidi e degli Egizi e alla successiva uccisione dei mariti da parte delle donne, con la sola eccezione di Ipermestra che avrebbe salvato la vita allo sposo Linceo (il cui nome compare in una glossa [fr. 272 K.-A.] da ricollegarsi alla commedia in questione, anche se il testimone non fornisce, in realtà, il dato della commedia di provenienza).

Il tema poteva, tuttavia, essere filtrato da qualche riproposizione tragica dello stesso. È possibile, in sostanza, che Aristofane non attingesse direttamente al mito, peraltro caratterizzato da numerose versioni, ma lo recuperasse attraverso la parodia di una tragedia. Il pensiero va inevitabilmente all'omonimo dramma eschileo, appartenente alla tetralogia che comprende anche le superstiti *Supplici*. Che le *Danaidi* di Aristofane parodiassero la tragedia in questione è, in realtà, impossibile da stabilire sia per la condizione di estrema frammentarietà delle due partiture, che non consente di individuare punti di contatto, sia per la distanza di tempo che intercorre tra esse: la tetralogia eschilea risale agli anni '60 del V sec. a.C., mentre le *Danaidi* di Aristofane appartengono, con tutta probabilità, all'ultima parte del secolo.

Fenicie: il titolo rimanda all'omonima tragedia euripidea, di cui la commedia doveva costituire la parodica ripresa. Parrebbe confermarlo il titolo che rimanderebbe al coro di fanciulle fenicie: di passaggio a Tebe, queste si trovano loro malgrado ad assistere ai tragici eventi che colpiscono la famiglia dei Labdacidi. Inoltre la presenza di alcuni rimandi alle *Fenicie* euripidee (frr. 570 e 572 K.-A.) e di una citazione di un verso della tragedia (fr. 574 K.-A.), nel pur limitatissimo numero di frammenti (sette, di cui due glosse), costituirebbero ulteriore conforto in questa direzione. La commedia doveva trattare, eventualmente con qualche minimo scarto, le sfortunate sorti della famiglia con

particolare riferimento alle figure di Eteocle e Polinice, ma anche di Giocasta, che, dopo un fallito tentativo di mediazione tra i figli, si suicida sui loro corpi, di Edipo costretto all'esilio da Creonte e accompagnato e accudito nel suo allontanamento dalla figlia Antigone.

Σκηνός καταλαμβάνουσαι: la commedia si presta a diverse letture già a partire dal titolo (per cui si rimanda all'introduzione alla commedia). I frammenti superstiti lasciano, tuttavia, spazio all'ipotesi che si trattasse di una commedia metateatrale, che avrebbe potuto proporre "un'invasione delle scene" da parte delle donne: un gruppo di loro avrebbe cercato di mettere in scena una rappresentazione, prendendo il posto degli uomini e forse cercando di imitare le *performances* degli attori più in voga (in tale direzione spingerebbe la menzione dell'attore Callippide, *star* di grande fama nella seconda parte del V sec. a.C., citato nel fr. 490 K.-A. "come Callippide, sto seduto/a a terra in mezzo alla spazzatura"), rivestendo i panni di un qualche eroe straccione (si può presupporre euripideo).

La presenza del termine διδάσκαλος, l'istruttore dei cori, del fr. 495 K.-A. e del termine tecnico τριτοστάτις (fr. 503 K.-A.), ad indicare il terzo elemento del coro a partire dal corifeo, parrebbero confermare l'interpretazione metateatrale della commedia.

Uno dei frammenti più interessanti e che ha richiamato l'attenzione di tutti gli studiosi che si sono occupati delle Σκηνός con maggiore o minor attenzione è il fr. 488 K.-A. ("mi servo infatti della rotondità del suo stile, ma rendo i pensieri meno volgari di lui"), che – ricorda il testimone – si riferiva ad Euripide: Aristofane dichiarerebbe il proprio tributo stilistico al tragediografo, ma allo stesso tempo se ne discosterebbe per quanto concerne pensieri e contenuti.

Constitutio textus: per quanto riguarda la tradizione del testo dei frammenti, nel presente lavoro, ci si è discostati solo in un paio di occasioni dal testo stampato da Kassel e Austin e solamente in un caso con un intervento sostanziale. Nello specifico: nel fr. 260 K.-A. (ἤδη παροινεῖς <εἶς> ἐμὲ πρὶν δεδειπνάναι in Kassel e Austin) si è preferito seguire la proposta di correzione di Dindorf με al posto della forma ἐμέ per motivi metrici; nel fr. 490 K.-A., il cui testo tràdito recita ὅσπερ ἐν Καλλιππίδῃ, / ἐπὶ τοῦ κορῆματος καθέζομαι χαμαί, si è seguita invece la correzione proposta da Brunck ὅσπερ ἐὶ Καλλιππίδῃς.

Cultura materiale: numerosi sono gli spunti legati alla cultura materiale proposti dai nostri frammenti.

- **Usi e costumi.** Nelle *Danaidi*, fr. 256 K.-A., viene ricordato un uso tipico del mondo greco antico: quello di offrire pentole di legumi per consacrare un altare.
- **Modi di dire.** Nel fr. 499 K.-A. si riscontra un'espressione proverbiale, stando alle indicazioni dello stesso testimone (Esichio): οὐ γὰρ ἄκανθαί, che indicherebbe metaforicamente una situazione senza difficoltà.
- Il **cibo** era, notoriamente, elemento di fondamentale rilevanza in commedia. Non mancano, nei nostri frammenti, riferimenti in merito. In particolare sono ricordati alcuni tipi di pesci, molto diffusi, che dovevano far parte della dieta dei Greci: nel fr. 258 K.-A. un personaggio non meglio noto è andato al mercato a comperare piccoli osmili, moscardini e sepioline, pesci più o meno apprezzati già nel mondo antico, ma indicati al diminutivo a sminuirne il valore. Nelle *Σκηνιάς* si nomina invece la boga, un pesce di scarsa qualità, tipico del Mediterraneo, di cui una donna si sarebbe abbuffata.
- Il fr. 269 K.-A. rimanda alla figura del venditore di ἐγκρίς. Si tratta di un particolare tipo di dolce cotto nell'olio e cosparso quindi di miele. Nel fr. 267 K.-A. viene quindi ricordato il "cillasti", un tipo di pane caratteristico del mondo egizio, fatto di orzo o spelta.
- **Animali.** Nel fr. 263 K.-A. è nominata una lepre della quale viene forse proposta la cattura, anche se il testo, così come tramandato, non risulta immediatamente perspicuo. Nel fr. 494 K.-A., invece, la prostituta viene paragonata a una πόρδαλις, un felino la cui corrispondenza con un qualche animale dei nostri giorni non è chiara: si tratta infatti di un animale dal manto screziato, ma che presenta anche alcune caratteristiche proprie della pantera. Col termine in questione è dunque probabile che venissero indicati diversi tipi di felini (cf. Detienne 1981).
- **Piante.** Si trovano poi riferimenti alle piante. Esse presentano in genere una funzione medicinale o apotropaica. In particolare tali qualità riguardano la scilla (fr. 266 K.-A.), la cosiddetta cipolla marina, una pianta caratterizzata da un bulbo la cui forma ricorda, per l'appunto, quella della cipolla: essa verrebbe seppellita nei pressi della porta d'entrata della casa per tenere lontano i mali, secondo una credenza dell'epoca. In alcuni versi lirici delle *Fenicie* (fr. 572 K.-A.) si trova poi la lavanda (ἴκρυον), una pianta profumata che viene contrapposta all'ortica pungente (ἀκαλήφη). Particolari usi delle piante si riscontrano nei fr. 275 e 276 K.-A. delle *Danaidi*: la glossa προσωπίδιον indica infatti una maschera di bellezza [vd. *infra*] fatta con la προσωπίς, una pianta che possiede la proprietà di eliminare foruncoli e impurità; la glossa συρμαιοπώλης indica invece il venditore di purghe. Il termine è un composto la cui prima parte rimanda alla συρμαία, una pianta dalle proprietà lassative. Tale utilizzo era peraltro tipico

del mondo egizio, notazione interessante in una commedia i cui protagonisti sono partiti da quella terra.

- Numerosi gli **oggetti** di particolare interesse. Al fr. 259 K.-A. viene nominato il σώρακος, un cesto utilizzato dagli attori come contenitore per gli oggetti di scena.

Un anello di bronzo senza castone è protagonista del fr. 261 K.-A.: si tratta di un oggetto particolare sia per il fatto che spesso la commedia parla di anelli magici, sia per la sua peculiarità visto che, rispetto alla foggia tradizionale degli anelli, non prevede la presenza né di pietre né di sigilli.

Il fr. 274 K.-A. presenta la glossa ἐχῖνος, anche in questo caso un contenitore particolare: si tratta, infatti, di una cassetta per contenere le prove di un processo nel caso venisse richiesta una revisione in appello della sentenza emessa nel “primo grado”.

Nel fr. 498 K.-A. è nominato il μοχλίσκος. Doveva trattarsi di una piccola leva, utilizzata per aprire o scardinare piccole cose.

L’ἰμάς e l’ἀνάφορον del fr. 571 K.-A. provenienti dalle *Fenicie* sono invece oggetti di pertinenza del servo. Erano rispettivamente una corda e un bastone utilizzati per trasportare i bagagli: il bastone era ricurvo per essere appoggiato sulla spalla e alle estremità venivano legati con la corda gli oggetti.

Di particolare interesse anche la glossa μύγχα (fr. 576 K.-A.). Il termine indica, infatti, la trappola per i topi, un oggetto già conosciuto nel mondo antico, in cui l’animale veniva attratto attraverso un pezzetto di cibo e da cui veniva poi catturato e bloccato.

- Compare inoltre una serie di **oggetti di uso domestico**: nel fr. 495 K.-A. è nominata una κακκάβη, nel fr. 498 K.-A. un κόσκινον e nel fr. 573 K.-A. una στίλβη. Si tratta nel primo caso di una pentola che poggiava su tre piedi, forse analoga all’odierna casseruola; il κόσκινον doveva essere invece un setaccio a maglie larghe il quale doveva consentire la separazione del grano dai semi più piccoli di erbacce infestanti; la στίλβη, infine, doveva corrispondere a una lucerna in cui l’olio o il grasso, bruciando, alimentava lo stoppino mantenendo viva la fiamma.
- Per quanto riguarda la **cura della bellezza** femminile, rimandano a questo campo il termine προσώπιδιον (*Danaidi* fr. 275 K.-A.), una maschera usata dalle donne per la pulizia del viso (vd. *supra*), e la λήκυθος del fr. 487 K.-A. delle *Σκηνάς*. Quest’ultima doveva, in realtà, prevedere nel nostro caso un uso paradossale: tradizionalmente, infatti, costituiva un vasetto di piccole dimensioni per contenere unguenti e oli. Nel frammento in questione se ne parla, tuttavia, come di un vaso di sette cotili (circa due litri), quindi ben più grande del solito. Questo perché nella nostra battuta doveva segretamente contenere, in realtà, del vino, che, presumibilmente, una donna voleva bere indisturbata.

- **Vesti e accessori.** I fr. 501 e 502 K.-A. indicano la bordatura di un abito (πεζίς) probabilmente raffinato, mentre il περίδιον indica una bisaccia tipica degli accattoni.
- **Armi.** I frammenti discussi presentano anche delle armi. In particolare i fr. 492 e 493 K.-A. delle Σκηνάς rimandano a una διβολία, forse una coppia di dardi, e a πλατύλογχα ἀκόντια, cioè lance dalla punta larga.

Altri riferimenti particolari sono quelli a:

- **parti del corpo:** nel fr. 496 K.-A. in cui viene nominato il κοχώνη, cioè il perineo;
- **funzioni pubbliche:** i δήμαρχοι del fr. 500 K.-A. dovevano essere, nel nostro caso riscossori di pegni, come specifica il testimone.
- **organizzazione teatrale:** il fr. 575 K.-A. θεατροπώλης, appartenente alle *Fenicie*, pare, invece, interessante in relazione alla gestione pratica del teatro nel mondo antico. Il termine rimanda infatti, presumibilmente, al locatario del teatro, che forse affittava dallo stato il teatro e traeva poi guadagno dalla vendita dei posti per assistere alle rappresentazioni.
- da sottolineare, infine, il termine κασαλβάς, che rimanda a un particolare tipo di prostituta. Si conoscono numerosissimi termini per indicare le donne che esercitavano tale “mestiere”. Essi indicavano diverse tipologie di prostituta a seconda del luogo in cui la donna operava, del contesto pubblico o privato, della scelta della clientela etc. In particolare la κασαλβάς, stando alle indicazioni che ci forniscono i commenti antichi, doveva operare in un ambiente privato e aver la facoltà di scegliere i propri clienti.

BIBLIOGRAFIA

SIGLE PRINCIPALI

AAG = A.M. Snodgrass, *Armi ed armature dei greci*, Roma 1991 (1967).

ARV² = J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1963.

AS = L. Radermacher, *Artium Scriptores. Reste der voraristotelische Rhetorik*, Wien 1951.

CGFP = *Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta*, ed. C. Austin, Berolini – Novi Eboraci, 1973.

CPG = *Corpus Pseudoepigraphorum Graecorum*, I-II, ed. E.L. von Leutsch – F.G. Schneidewin, Göttingen, 1839-1851.

DELG = *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, ed. Chantraine, Paris 1999² (prima ed. 1968), Bonchamps-lès-Laval.

FCG = *Fragmenta comicorum graecorum*, ed. A. Meineke, Berlin-Reimer, 1839-1857.

FGrHist = F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin 1923-1930, Leiden 1940-1958.

GG = Ed. Schwyzer – A. Debrunner, *Griechische Grammatik (Syntax und syntaktische Stilistik)*, München, 1950-53.

GI = F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Firenze 1995 (2005²).

IG = *Inscriptiones Graecae*, I-XIV, Berlin 1873-1952².

K.-B. = R. Kühner, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Erster Teil: Elementar- und-Formenlehre. In neuer Bearbeitung besorgt v. F. Blass, I-II, Hannover 1890-1892³.

K.-G. = R. Kühner, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Zweiter Teil: Satzlehre. In neuer Bearbeitung besorgt v. B. Gerth, I-II, Hannover-Leipzig 1898-1904³.

LGPN = *A Lexicon of Greek personal Names*, ed. by P.M. Fraser and E. Matthews, II (Attica) ed. by M.J. Osborne and S.G. Byrne, Oxford 1994.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München-Düsseldorf 1981-1997

LSJ⁹ = H.G. Liddell-R. Scott-H. Stuart Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1940⁹ (with a *Revised Supplement*, ed. by P.G.W. Glare-A.A. Thompson, Oxford 1996).

PCG = I-VIII, edd. R. Kassel-C. Austin, Berolini-Novii Eboraci, II. *Agathenor-Aristonymus*, 1991; III/2 *Aristophanes. Testimonia et fragmenta*, 1984; IV. *Aristophon-Crobylus*, 1983; V. *Damoxenus-Magnes*, 1986; VI/2 *Menander. Testimonia et fragmenta apud scriptores servata*, 1998; VII. *Menecrates-Xenophon*, 1989; VIII. *Adespota*, 1995; I. *Comoedia Dorica, Mimi, Phlyaces*, 2001.

PMG = *Poetae Melici Graeci*, ed. D.L. Page, Oxford 1962.

PMGF = *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, I, *Alcman, Stesichorus, Ibycus*, ed. M Davies, Oxford 1991

P.Oxy. = *The Oxyrhynchus Papyri*, London 1908-

ThGL = *Thesaurus Graecae Linguae*, ab Henrico Stephanus constructus. Post editionem anglicam novis additamentis auctum, ordineque alphabetico digestum tertio ediderunt C.B. Hase-G. Dindorfius-L. Dindorfius, I-VIII (rist. 9 voll., Graz 1954)

RE = *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, Neue Bearbeitung. Unter Mitwirkung Zahlreicher Fachgenossen Herausgegeben von G. Wissowa, Stuttgart 1893.

TrGF = *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, I *Didascaliae tragicarum, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, ed. B. Snell, Göttingen 1986; II *Fragmenta adespota*, edd. B. Snell-R. Kannicht, Göttingen 1981; III *Aeschylus* ed. S.L. Radt, Göttingen 1985; IV *Sophocles*, ed. S.L. Radt, Göttingen 1992, V/1-2 *Euripides*, ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.

STRUMENTI

Adler 1928-38

A. Adler, *Suidae Lexicon*, I-V, Stuttgart.

Bachmann 1878

O. Bachmann, *Conjecturam observationumque Aristophaneum specimen I*, Göttingae.

Barresi – Valastro 2000

S. Barresi – S. Valastro, *Vasi attici figurati, vasi sicelioti*, Catania.

Basile 2001

N. Basile, *Sintassi storica del greco antico*, Bari.

Battaglia 1964

S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino.

- Beazley 1938
J. D. Beazley (ed.), *Attic white lekythoi*, London.
- Bekker 1965
I. Bekker (a c. di), *Anecdota graeca*, I-III, Graz.
- Bini 1965
G. Bini, *Catalogo dei nomi dei pesci*, Roma.
- Biondetti 1997
L. Biondetti, *Dizionario di mitologia classica: dèi, eroi, feste*, Milano.
- Blancardus 1973
S. Blancardus, *Lexicon medicum*, Hildesheim-New York.
- Blümner 1879-1887 e 1912
H. Blümner, *Technologie end Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechischen und Römern*, I², Leipzig-Berlin 1912; II-IV 1879-1887.
- Buck – Petersen 1984
C.D. Buck – W. Petersen, *A reverse Index of Greek Nouns and Adjectives*, Hildesheim-Zürich-New York.
- Caffarello 1971
N. Caffarello, *Dizionario archeologico di antichità classiche*, Firenze.
- Canfora 1989²
L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari.
- Casaubon 1601
I. Casaubon, *Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas*, Lipsiae.
- Chantraine 1948
P. Chantraine, *Grammaire homérique*, Paris.
- Cobet 1858
C.G. Cobet, *Novae lectiones quibus continentur observationes criticae in scriptores Graecos* (Estr. da *Mnemosyne*, Bibliotheca philologica Batava), Lugduni Batavorum.
- Daremberg – Saglio 1969
C. Daremberg – E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Graz.
- Demiańczuk 1912
I. Demiańczuk, *Supplementum comicum*, Kraków.
- Denniston 1954²
J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford.

Dindorf 1853

W. Dindorf, *Harpocratonis Lexicon in decem oratores atticos*, Oxford.

Dobree 1874

P.P. Dobree, *Adversaria ad poetas Graecos maxime scaenicos*, IV, Berlin.

Edmonds 1957-6

J.M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy*, I-III, Leiden.

Erbse 1950

H. Erbse, *Untersuchungen zu den attizistischen Lexica*, Berlin.

Ernesti 1797

J.C.G. Ernesti, *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae*, Hildesheim.

Fairbanks 1907

A. Fairbanks (ed.), *Athenian lekythoi*, New York.

Ferrari – Fantuzzi – Martinelli – Mirto 1993

F. Ferrari – M. Fantuzzi – M.C. Martinelli – M.S. Mirto (a c. di), *Dizionario della civiltà classica: autori, opere letterarie, miti, istituzioni civili, religiose e politiche di Grecia e di Roma antiche*, Milano.

Fraenkel 1922

E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin (traduzione italiana di F. Munari 1960, Firenze).

Frisk 1960-72:

H.F. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, I-III, Heidelberg.

Geel 1825

J. Geel (ed.), *Anecdota Hemsterhusiana*, Lugduni Batavorum.

Gentili – Lomiento 2003

B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano.

Gildersleeve 1980

B.L. Gildersleeve, *Syntax of classical Greek*, Groningen.

Grimal 1987

P. Grimal, *Dizionario di mitologia greca* (edizione italiana a cura di Carlo Cordié), Brescia.

Hammond – Scullard 1981

N.G.L. Hammond – H. H. Scullard, *Dizionario di antichità classiche di Oxford* (edizione italiana a cura di Mario Carpitella), Roma.

Hansen 1998

D. U. Hansen (ed.), *Das attizistische Lexikon des Moeris*. Quellenkritische Untersuchung und Edition, Berlin.

Hansen – Cunningham 2007-2009

P.A. Hansen – I.C. Cunningham (eds.), *Hesychii Alexandrinii Lexicon*, Berlin-New York.

Hofmann 1978⁴

J.B. Hofmann, *Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg.

Hultsch 1862

F. Hultsch, *Griechische und römische metrologie*, Berlin.

Jacobs 1809

F. Jacobs, *Additamenta animadversionum in Athenaei Deipnosophistas*, Jenae.

Keaney 1991

J.J. Keaney (ed.), *Harpocratonis Lexeis of the ten orators*, Amsterdam.

Kidd 1815

Th. Kidd, *Tracts and miscellaneous criticisms of the late Richard Porson Esq.*, London.

Lentz 1870

A. Lentz (ed.), *Herodiani Technici Reliquiae*, Lipsiae.

Lobeck 1843

C.A. Lobeck, *Pathologiae sermonis Graeci prolegomena*, Lipsiae.

Lobeck 1820

C.A. Lobeck (ed.), *Phrynici Eclogae nominum et verborum Atticorum cum notis P.J. Nunnesii, D. Hoeschelii, J. Scaligeri et Cornelii de Pauw partim integris partim contractis ed. et expl. C.A. L. Accedunt fragmentum Herodiani et Notae Prefationes Nunnesii et Pauwii et Parerga de vocabulorum terminatione et compositione, de aoristis verborum authypotactorum etc.*, Lipsiae.

Martinelli 1997

M. C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta: elementi di metrica greca*, Bologna.

Mastronarde – Bremer 1982

D.J. Mastronarde – J.M. Bremer, *The Textual Tradition of Euripides' Phoinissai*, Berkeley-Los Angeles.

Meisterhans 1900

K. Meisterhans, *Grammatik der attischen Inschriften*, 3. Aufl. von E. Schwyzer, Berlin.

Moore 1997

M.B. Moore (ed.), *Attic red-figured and white-ground pottery in the Athenian agora*, The American school of classical studies at Athens 1997, XXX, Princeton.

Moormann – Uitterhoeve 1997

E.M. Moormann – W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico: dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, edizione italiana a cura di Elisa Tetamo, Milano.

Musti 1990²

D. Musti, *Storia greca: linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma-Bari.

Naber 1965

S.A. Naber (ed.), *Photii patriarchae lexicon*, Amsterdam.

Nachmanson 1918

E. Nachmanson (ed.), *Erotiani vocum hippocraticarum collectio cum fragmentis*, Goeteburgi.

Nauck 1889²

A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, I-III, (Supplementum a c. di B. Snell 1964, Hildesheim), Lipsiae.

Norwood 1931

G. Norwood, *Greek Comedy*, London.

Parker 1997

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

Peppink 1936

S.P. Peppink, *Observationes in Athenaei Deipnosophistas*, Lugduni Batavorum.

Perusino 1968

F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma.

Prato 1962

C. Prato, *I canti di Aristofane. Analisi, commento, scoli metrici*, Roma.

Porson 1822

Porson R., *Photiou tou patriarchou Lexeon synagoge: e codice Galeano descripsit Ricardus Porsonus*, Cantabrigiae-Londini.

Pierson – Koch 1830-31

J. Pierson – G. A. Koch (eds.), *Moeris Atticista. Lexicon atticum*, Leipzig.

Radici Colace – Gulletta 1992

P. Radici Colace – M.I. Gulletta (eds.), *Lexicon vasorum graecorum*, I-II, Pisa.

Reitzenstein 1893

R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion: ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung*, Giessen.

Reitzenstein 1897

R. Reitzenstein, *Geschichte der griechischen Etymologika: ein Beitrag zur Geschichte der Philologie in Alexandria und Byzanz*, Leipzig.

Romani 2006

S. Romani, Il corpo inventato. I bimbi rapiti di *Acarnesi* e *Tesmoforiazuse*, in *Andrisano* 2006, 107-124.

Roscher 1884-1937

W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig.

Sandbach 1976²

F. Sandbach, *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford.

Schmidt 1860

M. Schmidt, *Epitome tes katholikes Prosodias Ailios Herodianus*, Jena.

Schmid – Stählin 1946

W. Schmid – O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, I 4, München.

Schweighäuser 1801-1807

J. Schweighäuser, *Animadversionum in Athenaei Deipnosophistas post Isaacum Casaubonum conscripsit Iohannes Schweighaeuser Argentoratensis*, Argentorati.

Spatz 1968

L.S. Spatz, *Strophic construction in aristophanic lyric*, Indiana University, tesi di dottorato.

Strömberg 1943

R. Strömberg, *Studien zur Etymologie und Bildung der griechischen Fischnamen*, Goteborg.

Sturz 1820

F.W. Sturz (ed.), *Orion Thebanus: Etymologicon*, Lipsiae.

Threatte 1980

L. Threatte, *The grammar of attic Iscriptions*, I, Berlin-New York.

Todd 1932

O.J. Todd, *Index Aristophaneus*, Cambridge.

Tosi 2000¹³

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

Toup 1790

J. Toup, *Emendationes in Suidam et Hesychium et alios lexicographos Graecos*, I-IV, Oxonii.

Van Leeuwen J.F. 1904

J.F. Van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Comoediae Undecim cum Scholiis, Codex Ravennas 137, 4, A phototypice editus*, Lugduni Batavorum.

Wilamowitz-Moellendorff 1870

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Observationes criticae in comoediam Graecam selectae*, diss., Berolini.

Wilamowitz-Moellendorff 1921

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

Zimmermann 1987

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, vol. I *Parodos und Amoibaion*, vol. II *Die anderen lyrischen Partien*, vol. III *Metrische Analysen*, Frankfurt am Main.

SCOLI:

Dilts 1992

M.R. Dilts (ed.), *Scholia in Aeschinam*, Stutgardiae-Lipsiae.

Cufalo 2007

D. Cufalo (ed.), *Scholia Graeca in Platonem*, Roma.

Koster – Holwerda 1960-1996

W.J.W Koster – D. Holwerda (eds.), *Scholia in Aristophanem*, Groningen.

PARS I (*Prolegomena de Comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*)

Koster 1975: Koster W.J.W., *Prolegomena de Comoedia*, 1a, Groningen.

Wilson 1975: Wilson N.G., *Scholia in Aristophanis Acharnenses*, 1b, Groningen.

Mervyn Jones – Wilson 1969: Mervyn Jones D., *Scholia vetera in Aristophanis Equites*, et N.G.Wilson, *Scholia Tricliniana in Aristophanis. Equites*, 1.2, Groningen.

PARS II (*Scholia in Vespas, Pacem, Aves, Lysistratam*)

Koster – Holwerda 1978

W.J.W. Koster, *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas*, 2.1, Groningen;

Holwerda 1982

D. Holwerda, *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem*, 2.2, Groningen;

Holwerda 1991

D. Holwerda, *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Aves*, 2.3, Groningen;

Hangard 1996

J. Hangard, *Scholia in Aristophanis Lysistratam*, 2.4, Groningen.

PARS III (*Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum*)

Holwerda 1977

D. Holwerda, *Scholia vetera in Nubes*, 3.1, Groningen.

Koster 1974

W.J.W. Koster, *Scholia recentiora in Nubes*, 3.2, Groningen..

Chantry 1996^a

M. Chantry, *Scholia vetera in Aristophanis Plutum*, 3.4a, Groningen.

Chantry 1996^b

M. Chantry, *Scholia recentiora in Aristophanis Plutum*, 3.4b, Groningen.

Regtuit 2007

R.F. Regtuit, *Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas et Ecclesiazusas*, 3.2/3, Groningen.

PARS IV (*Ioannis Tzetzae commentarii*), 1960-64, I-IV (ultimo indici)

Massa Positano 1960

L. Massa Positano, *Prolegomena et commentarium in Plutum*, 4.1, Groningen-Amsterdam.

Holwerda 1960

D. Holwerda, *Commentarium in Nubes.2*, Groningen-Amsterdam.

Koster 1962

W.J.W. Koster, *Commentarium in Ranas et in Aves, Argumentum Equitum*, 4.3, Groningen-Amsterdam.

Massa Positano – Holwerda – Koster 1964

L. Massa Positano– D. Holwerda – W.J.W. Koster, *Indices*, 4.4, Groningen-Amsterdam.

Dübner 1877² (1842)

F. Dübner, *Scholia Graeca in Aristophanem, cum prolegomenis grammaticorum*, Parisii.

Rutherford 1896

W.G. Rutherford, *Scholia Aristophanica*, I-II, London.

Zuntz 1975²

G. Zuntz, *Die Aristophanes-Scholien der Papyri*, Berlin.

EDIZIONI E TRADUZIONI DI ARISTOFANE

Austin – Olson 2004

C. Austin – S.D. Olson, *Aristophanes, Thesmophoriazusae*, Oxford.

Bekker 1829

E. Bekker, *Aristophanous Komoidiai. Aristophanis Comoediae cum scholiis et varietate lectionis, recensuit Immanuel Bekkerus ... accedunt versio latina Deperditarum comoediarum fragmenta et index locupletissimus notaeque Brunckii ... <et al.>*, I-V, Londini.

Blaydes 1880-1893

F.H.M. Blaydes, *Aristophanis Comoediae (Lysistrata 1880, Thesmophoriazusae 1880, Ranae 1889, Acharnenses 1887, Plutus 1886, Aves 1882, Nubes 1990, Equites 1992, Vespaee 1993, Aristophanis deperditarum comoediarum fragmenta 1885)*, Halis Saxonum.

Bothe 1825-1945

F.H. Bothe, *Poetae scenici Graecorum*, Lipsiae.

Bothe 1855

F.H. Bothe, *Poetarum comicorum Graecorum fragmenta post Augustum Meineke*, Paris.

Brunck 1783

R.F.P. Brunck, *Aristophanis Comoediae ... accedunt deperditarum comoediarum fragmenta*, I-IV, Argentorati.

Cantarella 1949-64,

R. Cantarella (a c. di), *Aristofane. Le commedie*, I-V, Milano

1. *Prolegomeni* 1949;

2. *Gli acarnesi, I cavalieri* 1953;

3. *Le nuvole, I calabroni, La pace* 1954;

4. *Gli uccelli, Le donne alle Tesmoforie, La Lysistrata, Le rane* 1960 ;

5. *Le donne all'assemblea, Pluto* 1964.

Coulon 1923-30

V. Coulon (ed.), *Aristophane*, I-V, texte traduit par Hilaire van Daele, Paris

1: *Les Acharniens, Les cavaliers, Les nuées*;

2: *Les guêpes, La paix*;

3: *Les oiseaux, Lysistrata*;

4: *Les thesmophories, Les Grenouilles*;

5: *L'assemblee des femmes, Ploutos*.

Del Corno 1994³

D. Del Corno (a c. di), *Aristofane. Le Rane*, Milano.

Dindorf 1838

W. Dindorf (ed.), *Aristophanis Comoediae et deperditarum fragmenta*, Parisiis.

Dindorf 1838

W. Dindorf (ed.), *Aristophanis comoediae. Scholia Graeca ex codicibus aucta et emendata*, IV/1-3, Oxford.

- Dindorf 1869⁵
W. Dindorf (ed.), *Poetarum scenicorum graecorum, Aeschyli, Sophoclis, Euripidis, et Aristophanis Fabulae superstites et perditarum fragmenta*, Lipsiae.
- Dindorf 1884
W. Dindorf, *Aristophanus Komodiai kai komodion apospasmata*, Parisiis.
- Dover 1968
K.J. Dover (ed.), *Aristophanes Clouds*, Oxford.
- Dover 1993
K.J. Dover (ed.), *Aristophanes Frogs*, Oxford.
- Dunbar 1995
N. Dunbar (ed.), *Aristophanes Birds*, Oxford.
- Elliott 1914
R.Th. Elliott (ed.), *The Acharnians of Aristophanes*, Oxford.
- Fritzsche 1838
F.V. Fritzsche (ed.), *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Lipsiae.
- Fritzsche 1845
F.V. Fritzsche (ed.), *Aristophanis Ranae*, Zürich.
- Funaioli 2009
M.P. Funaioli (a c. di), *Lisistrata*, Siena.
- Guidorizzi 1996
G. Guidorizzi (a c. di), *Aristofane, Le Nuvole* (traduzione di D.del Corno), Milano.
- Hall – Geldart 1906-1907² (1900-01)
F.W. Hall – W.M. Geldart (eds.), *Aristophanis comoediae, I-II, fragmenta continens*, Oxford.
- Henderson 2007
J. Henderson (ed.), *Aristophanes Fragments*, London.
- Henderson 1987
J. Henderson (ed.), *Aristophanes Lysistrata*, Oxford.
- Holden 1868
H. Holden (ed.), *Aristophanis comoediae quae supersunt cum perditarum fragmentis, I-II*, Cantabrigiae.
- MacDowell 1971
D.M. MacDowell (ed.), *Aristophanes Wasps*, Oxford.

Marzullo 2001

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

Mastromarco 1983

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

Mastromarco – Totaro 2006

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

Merry 1889²

W.W. Merry (ed.), *Clouds*, Oxford, , Oxford.

Merry 1901

W.W. Merry (ed.), *The Frogs*, Oxford.

Neil 1901

R.A. Neil (ed.), *The Knights of Aristophanes*, Cambridge.

Olson 2002

S.D. Olson (ed.), *Aristophanes Acharnians*, Oxford.

Platnauer 1964

M. Platnauer (ed.), *Aristophanes Peace*, Oxford.

Prato – Del Corno 2001

C. Prato – D. Del Corno (a c. di), *Le donne alle Tesmoforie*, Milano.

Radermacher 1921

L. Radermacher (ed.), *Frösche*, Wien.

Rennie 1909

W. Rennie (ed.), *Acharnians*, London.

Rogers 1902-1930

B.B. Rogers, *The comedies of Aristophanes*, I-V, London.

I *Acharnians* and *Knights* (1910),

II *Clouds* and *Wasps* (1916),

III *Peace* and *Birds* (1913),

IV *Lysistrata* and *Thesmophoriazusa* (1911),

V *Frogs* and *Ecclesiazusa* (1919).

Sommerstein 1980-2001

A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes* (*Ach.* 1980; *Kn.* 1981; *Cl.* 1982; *Wasps* 1983; *Peace* 1985; *Birds* 1987; *Lys.* 1990; *Thesm.* 1994; *Frogs* 1996; *Eccl.* 1998, *Wealth* 2001), Warminster.

Stanford 1963² (1958)

W.B. Stanford (ed.), *Frogs*, London.

- Starkie 1911
W.J.M. Starkie (ed.), *The Clouds of Aristophanes*, London.
- Starkie 1968
W.J.M. Starkie (ed.), *Aristophanes. The Acharnians*, Amsterdam.
- Starkie 1968² (1897)
W.J.M. Starkie (ed.), *The Wasps of Aristophanes*, Amsterdam.
- Torchio 2001
M.C. Torchio (a c. di), *Aristofane Pluto*, Alessandria.
- Tucker 1906
T.G. Tucker (ed.), *Frogs*, London.
- Ussher 1973
R.G. Ussher (ed.), *Aristophanes, Ecclesiazusae*, Oxford.
- Van Leeuwen 1896²
J. Van Leeuwen (ed.), *Ranae*, cum prolegomenis et commentariis, Leiden.
- Van Leeuwen 1898²
J. Van Leeuwen (ed.), *Nubes*, cum prolegomenis et commentariis, Leiden.
- Van Leeuwen 1900²
J. Van Leeuwen (ed.), *Equites*, cum prolegomenis et commentariis, Leiden.
- Van Leeuwen 1901²
J. Van Leeuwen (ed.), *Acharnes*, cum prolegomenis et commentariis, Leiden.
- Van Leeuwen 1902²
J. Van Leeuwen (ed.), *Aves*, cum prolegomenis et commentariis, Leiden.
- Van Leeuwen 1903²
J. Van Leeuwen (ed.), *Lysistrata*, cum prolegomenis et commentariis, Leiden.
- Van Leeuwen 1904²
J. Van Leeuwen (ed.), *Plutus*, cum prolegomenis et commentariis, Leiden.
- Van Leeuwen 1904²
J. Van Leeuwen (ed.), *Thesmophoriazusae*, cum prolegomenis et commentariis, Leiden.
- Van Leeuwen 1905²
J. Van Leeuwen (ed.), *Ecclesiazusae*, cum prolegomenis et commentariis, Leiden.
- Van Leeuwen 1906²
J. Van Leeuwen (ed.), *Pax*, cum prolegomenis et commentariis, Leiden.

Van Leeuwen 1909³

J. Van Leeuwen (ed.), *Vespaee*, cum prolegomenis et commentariis, Leiden.

Vetta 1989

M. Vetta (a c. di), *Le Donne all'Assemblea*, (trad. di D. Del Corno), Milano.

Von Velsen 1883

A. von Velsen (ed.), *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Lipsiae.

Von Velsen 1883

A. von Velsen (ed.), *Aristophanis Ecclesiazusae*, Lipsiae.

Wilamowitz-Möllendorff 1927

U. von Wilamowitz-Möllendorff (ed.), *Lysistrate*, Berlin.

Wilson 2007

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

Zanetto 1992

G. Zanetto (a c. di), *Aristofane. Gli Uccelli* (intr. e trad. di D. del Corno), Milano.

EDIZIONI, TRADUZIONI E COMMENTI DI ALTRI AUTORI

Arnott 1996

W. G. Arnott (ed.), *Alexis: the fragments: a commentary*, Cambridge.

Bakola 2010

E. Bakola (ed.), *Cratinus and the art of comedy*, Oxford.

Barrett 1964

W. S. Barrett (ed.), *Euripides. Hippolytos*, Oxford.

Baldwin 1983

B. Baldwin (ed.), *The Philogelos or Laughter-Lover*, Amsterdam.

Bühler 1982

W. Bühler (ed.), *Zenobii Athoi proverbialia. Libri secundi proverbialia 1-40 complexum*, Gottingae.

Canfora 2001

L. Canfora (a c. di), *Ateneo. I Deipnosofisti*, Roma.

Chiron 1993

P. Chiron (ed.), *Démétrios, Du style*, Paris.

Condello 2009

F. Condello (a c. di), *Sofocle. Edipo re*, Siena.

Craik 1988

E. Craik (ed.), *Euripides: Phoenician women*, edited with translation and commentary, Warminster.

Dain 1954

A. Dain (ed.), *Le Philetaeros attribué a Herodien*, Paris.

De Borries 1911

I. De Borries (ed.), *Phrynichi praeparatio sophistica*, Lipsiae.

Diggle 1994

J. Diggle (ed.), *Euripidis fabulae*, Oxford.

Diggle 2004

J. Diggle (ed.), *Theophrastus Characters*, Cambridge.

Forbes 1895

W.H. Forbes, *Thucydides Book I*, Oxford.

Fraenkel 1950

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

Fuentes González 1998

P. P. Fuentes González (ed.), *Les diatribes de Télès: introduction, texte revu, traduction et commentaire des fragments*, préface de Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris.

Gallo – Mocchi 1992

I. Gallo – M. Mocchi (a c. di), *Plutarco. La gloria di Atene*, Napoli.

Garvie 1986

A.F. Garvie (ed.), *Aeschylus. Choefori*, Oxford.

Gentili – Bernardini – Cingano – Giannini 1995

B. Gentili – P.A. Bernardini – E. Cingano – P. Giannini (a c. di), *Pindaro. Le Pitiche*, Verona.

Gomme – Sandbach 1973

A.W. Gomme– F.H. Sandbach (eds.), *Menander. A commentary*, Oxford.

Gribble 1999

D. Gribble, *Alcibiades and Athens. A Study in Literary Presentation*, Oxford.

Gulick 1927-1941

C.B. Gulick (ed.), *Athenaeus: the Deipnosophists*, I-VII, Cambridge.

Hense 1889

O. Hense (ed.), *Teletis reliquiae*, Friburgi in Brisgavia.

Hunter 1983

R.L. Hunter (ed.), *The fragments of Eubulus*, Cambridge.

Körte 1959

A. Körte (ed.), *Menandri Reliquiae*², Leipzig.

Kyriakou 2006

P. Kyriakou (ed.), *A commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin-New York.

Lenz – Behr 1976

F. W. Lenz – C. A. Behr (eds.), *Aelius Aristides: volumen primum. Orationes 1-16 complectens*, Lugduni Batavorum.

Littré 1839

E. Littré (ed.), *Oeuvres complètes d'Hippocrate*, traduction nouvelle avec le texte grec en regard, collationné sur les manuscrits et toutes les éditions, accompagnée d'une introduction, de commentaires médicaux, de variantes et de notes philologiques, Paris.

Luzzatto – La Penna 1986

M. J. Luzzatto – A. La Penna (a c. di), *Babrii Mythiambi Aesopei*, Lipsiae.

Mastronarde 1994

D.J. Mastronarde (ed.), *Euripides: Phoenissae*, Cambridge.

Matthiae 1821

A. Matthiae (ed.), *Euripidis Tragoediae et fragmenta*, Lipsiae.

Marini 2007

N. Marini, *Demetrio. Lo stile*, Roma.

Medda 2006

E. Medda (a c. di), *Eudipide. Le Fenicie*, Milano.

Movia 2007

G. Movia (a c. di), *Alessandro di Afrodisia e pseudo Alessandro, Commentario alla "Metafisica" di Aristotele*, Milano.

Murray 1913²

G. Murray (ed.), *Euripidis fabulae*, Oxford.

Nauck 1882

A. Nauck (ed.), *Sophokles. Philoktetes*, Berlin.

Nauck 1884³

A. Nauck (ed.), *Euripidis Tragoediae*, Lipsia.

- Oppermann 1968
H. Oppermann (ed.), *Aristoteles. ΑΘΗΝΑΙΩΝ ΠΟΛΙΤΕΙΑ*, Stuttgart.
- Pearson 1909
A.C. Pearson (ed.), *The Phoenissae*, Cambridge.
- Pirrotta 2009
S. Pirrotta (ed.), *Plato comicus. Die fragmentarischen Komödien*, Berlin.
- Platnauer 1938
M. Platnauer (ed.), *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Oxford.
- Pötscher 1964
W. Pötscher (ed.), *Theophrastos. ΠΕΡΙ ΕΥΣΕΒΕΙΑΣ*, Leiden.
- Powell 1911
J.U. Powell (ed.), *Euripides: the Phoenissae*, London.
- Ramelli 2009
I. Ramelli (a c. di), *Eschilo. Tutti i frammenti*, con la prima traduzione degli scoli antichi, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati, Milano.
- Rattembury – Lumb – Maillon 1935
R.M. Rattembury – T.W. Lumb – J. Maillon (eds.), *Héliodore. Les Éthiopiennes*, I-III, Paris.
- Taillardat 1967
J. Taillardat (ed.), *Suétone: Peri Blasphēmion. Peri Paidion (extraits byzantins)*, Paris.
- Schenkl 1916
H. Schenkl (ed.), *Epicteti Dissertationes ab Arriano digestae*, Lipsiae.
- Snell 1973
B. Snell (ed.), *Euripides Alexandros und andere Strassburger Papyri mit Fragmenten griechischer Dichter*, Berlin.
- Sutton 1989
D. F. Sutton (ed.), *Dithyrambographi graeci*, Hildesheim.
- Telò 2004
M. Telò (a c. di), *Eupolis, Demoi*, Firenze.
- Untersteiner 2002
M. Untersteiner (ed.), *Eschilo. Le Coefore*, Amsterdam.
- Valckenaer 1802
L.C. Valckenaer (ed.), *Euripidou Phoinissai*, Lugduni Batavorum.

Wecklein 1881²

N. Wecklein (ed.), *Euripidis Phoenissae* (I edizione a cura di R. Klotz), Lipsiae.

West 1978

M.L. West (ed.), *Hesiod work and days*, Oxford.

West 1966

M.L. West (ed.), *Theogony*, Oxford.

Wilkins 1993

J. Wilkins (ed.), *Euripides Heraclidae*, Oxford.

STUDI

AA.VV. 1987

Filologia e forme letterarie: studi offerti a Francesco Della Corte, Urbino.

AA.VV. 1991

AA.VV., *Aristophane*, Entretiens sur l'antiquité classique, XXXVIII, Vandoeuvres-Genève.

Amouretti 1986

M.C. Amouretti, *Le pain et l'huile dans la Grèce antique*, Paris.

Andreassi 2004

M. Andreassi, *Le facezie del Philogelos*, Lecce.

Andrisano 1985

A.M. Andrisano, *ΘΕΩΡΟΣ «NOME PARLANTE»* (Aristoph. Vesp. 42ss., etc.), in «MCR» XIX-XX, 71-85.

Andrisano 1990

A.M. Andrisano (a c. di), Kindermann H., *Il teatro greco e il suo pubblico* (*Das Theaterpublikum der Antike*), Firenze.

Andrisano 2000

A.M. Andrisano, *Sapph. fr. 57V. (Una rivale priva di stile)*, in «MCR» XXXII-XXXV (1997-200), 7-23.

Andrisano 2006

A.M. Andrisano (a c. di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma.

Andrisano 2010

A.M. Andrisano, *Il coro delle rane (Aristoph. Ran. 209-268): non solo musica!*, in Petrone – Bianco 2010, 9-31.

Andrisano 2011

A.M. Andrisano (a c. di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009). Ferrara.

Andrisano-Pavini 2006

A.M. Andrisano-E. Pavini, *Donne in "maschera" alla prima*, in Andrisano 2006, 125-142.

Arnott 1962

P. Arnott, *Greek scenic conventions in the fifth century b. C.*, Oxford.

Arnott 2000

W.G. Arnott, *On editing fragments from literary and lexicographic sources*, in Harvey – Wilkins 2000, 1-13.

Arrighetti 1999

Arrighetti G. (a c. di), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Atti del Convegno, Pisa, 7-9 giugno 1999, Pisa.

Arrigoni 1985

G. Arrigoni (a c. di), *Le donne in Grecia*, Roma.

Austin 1990

C. Austin, *Observations critiques sur les Thesmophories d'Aristophane*, «Dodone» (Philologia), XIX (II), 9-29.

Avezzù 2008

G. Avezzù (a c. di), *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma antico*, Verona.

Avezzù-Scattolin 2006

G. Avezzù-P. Scattolin (a c. di), *I classici greci e i loro commentatori. Dai papiri ai marginalia rinascimentali. Atti del convegno Rovereto, 20 ottobre 2006*, Rovereto.

Battaglia 1989

E. Battaglia, *"Artos": il lessico della panificazione nei papiri greci*, Milano.

Beazort 1999

C. Bearzot, *Trasibulo e il dibattito sul richiamo di Alcibiade*, in Luppino-Manes 1999, 29-47.

Belardinelli – Imperio – Mastromarco – Pellegrino – Totaro 1998
A.M. Belardinelli – O. Imperio – G. Mastromarco – M. Pellegrino – P. Totaro (a c. di), *Tessere: frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari.

Bentley 1842

R. Bentley, *The Corrispondance of Richard Bentley*, London.

Bernardini 1997

P.A. Bernardini (a c. di), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino 7-9 luglio, Pisa-Roma.

Bernardini 2000

P.A. Bernardini, *Tebe nell'Eracle di Euripide*, in Bernardini 1997, 219-232.

Berti 2007

F. Berti, *Divagazioni su un topo fittile e Apollo*, Atti dell'«Accademia delle scienze di Ferrara» LXXXIII-LXXXIV, Ferrara.

Berti 2002

M. Berti, *L'Egitto nella commedia greca*, «Aegyptus» LXXXII/2, 93-112.

Beta 2004

S. Beta, *Il Linguaggio nelle commedia di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Suppl. n. 21/22 al «Bollettino dei Classici», Firenze.

Bettini – Guidorizzi 2004

M. Bettini – G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.

Block 2001

J.H. Block, *Virtual Voices: Towards a Choreography of Woman's Speech in Classical Athens*, in Lardinois – McClure 2001, 95-116.

Boccaccini 2010

C. Boccaccini, *A proposito dell'attore Callippide (Ar. fr. 490 K.-A.)*, «Annali Online di Lettere» II, Ferrara, 241-249.

Boccaccini 2011

C. Boccaccini, *Un uso paradossale della lekythos nelle Skenas katalambanousai di Aristofane (fr. 487 K.-A.)* in Andrisano 2011.

Bonanno 1987

M.G. Bonanno, *Metafore redivive e nomi parlanti (sui modi del Witz in Aristofane)*, in AA.VV. 1987, 213-228

Bonanno 1990

M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria: ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma.

Bonner 1950

C. Bonner, *Studies in magical amulets: chiefly Graeco-Egyptian*, Michigan.

Borthwick 1970

E.K. Borthwick, *Two scenes of combat in Euripides*, «JHS» XC, 15-21.

Braund 2000

D. Braund, *Strattis' Kallippides: the pompous actor from Scythia?*, in Harvey – Wilkins 2000, 151-158.

Bremer 1991

J.M. Bremer, *Aristophanes on his own poetry*, in AA.VV. 1991, 125-165.

Bruhn 1899

E. Bruhn, *Anhang*, Berlin.

Cameranesi 1987

R. Cameranesi, *L'attrazione sessuale nella commedia attica antica*, «QUCC» N.S. XXVI/2 (vol. LV serie continua), 37-47.

Cameron – Kuhrt 1993

A. Cameron – A. Kuhrt (eds.), *Images of women in antiquity*, London.

Campagner 2001

R. Campagner, *Lessico agonistico in Aristofane*, Roma-Pisa.

Campos Daroca – García González – López Cruces – Romero Mariscal 2007

F.J. Campos Daroca – F.J. García González – J.L. López Cruces – L.P. Romero Mariscal, *Las Personas de Eurípides*, Amsterdam.

Cantarella 1981

E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. La donna nell'antichità greca e romana*, Milano.

Carrière 2000

J.C. Carrière, *L'Aristophane perdu. Une introduction aux trente-trois comédies disparues avec un choix de fragments traduits et commentés*, in Lechant – Jouanna 2000, 197-236.

Cassella 1999

P. Cassella, *La supplica all'altare nella tragedia greca*, Napoli.

Chiappelli 1883

A. Chiappelli, *Le Ecclesiazuse di Aristofane e la Repubblica di Platone. Polemica letteraria nel IV secolo avanti Cristo*, «RFIC» XI, 161-273.

Chiappelli 1887

A. Chiappelli, *Ancora sui rapporti fra Ecclesiazuse di Aristofane e Repubblica platonica*, «RFIC» XV, 343-352.

Clark – Elston – Hart 2002

J.A. Clark – M. Elston – M.L. Hart, *Understanding greek vases*, Los Angeles.

Cleland 2005

L. Cleland, *The Brauron Clothing Catalogues*, Oxford.

Colvin 1999

S. Colvin, *Dialect in Aristophanes. The Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford.

Conacher 1996

D. J. Conacher, *Aeschylus: the earlier plays and related studies*, Toronto.

Conomis 1981

N.C.C. Conomis, *Concerning the new Photius I*, «Hellenica» XXXIII, 392-383.

Conti Bizzarro 1994

F. Conti Bizzarro, *Note ai comici greci*, «MCR» XXIX, 155-160.

Conti Bizzarro 1999

F. Conti Bizzarro, *Poetica e critica letteraria nei fr. dei poeti comici greci*, Napoli.

Cousland – Hume 2009

J.R.C. Cousland – J.J. Hume (a c. di), *The play of texts and fragments: essays in honour of Martin Cropp*, Leiden-Boston.

Csapo 2002

E. Csapo, *The limits of realism*, in Easterling – Hall 2002 (= E. Csapo 2010, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, 2010, Chichester, Wiley-Blackwell, 117-140).

Csapo 2007

E. Csapo, *The Men Who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Arkhitectones*, in Wilson 2007, 87-115.

Dearden 1976

C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London.

De Romilly 1980

J. De Romilly, *Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris.

Detienne 1981

M. Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, trad. di Mario De Nonno, Bari (ed. originale *Dionysos mis á mort*, Gallimard 1977).

Dettori 1992

E. Dettori, *L'interlocuzione difficile: corifeo dialogante nel dramma classico*, Supplementi di «Museum Criticum», Pisa.

Dickey 2007

E. Dickey, *Ancient greek scholarship*, Oxford.

Di Marco 1977

M. Di Marco, *Paratragedia con 'glossa d'autore'?* (Aristoph. Eccl. 1-6), «Helikon» XVII, 283-294.

Douglas Olson 1992

S. Douglas Olson, *Names and naming in Aristophanes*, «CQ» XLII (II), 304-319.

Dobrov 2010

G.W. Dobrov, *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden-Boston.

Dover 1970

K.J. Dover, *Lo stile di Aristofane*, «QUCC» IX, 7-23.

Dover 1972

K.J. Dover, *Aristophanic comedy*, Berkeley – Los Angeles.

Easterling – Hall 2002

P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman actors*, Cambridge.

Ehrenberg 1957

V. Ehrenberg, *L'Atene di Aristofane: studio sociologico della commedia attica antica* (traduzione italiana di G. Libertini – A. Calma), Firenze.

Fantham – Foley – Kampen – Pomeroy – Shapiro 1994

E. Fantham – H. P. Foley – N.B. Kampen – S.B. Pomeroy – H.A. Shapiro, *Women in the classical world: image and text*, New York-Oxford.

Faraone – McClure 2006

C.A. Faraone – L.K. McClure (eds.), *Prostitutes and courtesans in the ancient world*, Atti del convegno "Prostitution in the ancient world", Madison, 12-14 aprile 2002, Madison.

Finnegan 1995

R. Finnegan, *Women in Aristophanes*, Amsterdam.

Fiorentini 2008

L. Fiorentini, *Studi sul commediografo Strattide*, tesi di dottorato, Ferrara.

Funaioli 2006

M.P. Funaioli, *Voci barbare e versi di animali nelle commedie di Aristofane*, in Andrisano 2006, 99-106.

Garzya 2000

A. Garzya (a c. di), *Idee e forme nel teatro greco*. Atti del convegno italo-spagnolo. Napoli 14-16 ottobre 1999, Napoli.

Geissler 1925

P. Geissler, *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlin.

Gelzer 1960

T. Gelzer, *Der epirrematische Agon bei Aristophanes*, München.

Gentili – Perusino 2002

B. Gentili – F. Perusino (a c. di), *Le orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Pisa.

Gex 1993

K. Gex, *Rotfigurige und weissgründige Keramik*, «Eretria» IX 51-60.

Ghiron-Bistagne 1976

P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris.

Gil Fernández 1996

L. Gil Fernández, *Aristófanés*, Madrid (= L. Gil Fernández 1989, *El Aristóphane perdido*, «Cuadernos de Filología Clásica» XXII, 39-106).

Goldhill 1991

S. Goldhill, *The Poet's voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge.

Griffiths 1995

A. Griffiths (ed.), *Stage Directions: Essays in honour of E.W. Handley*, London.

Grisolia – Rispoli 2005

R. Grisolia – G.M. Rispoli (eds.), *Il personaggio e la maschera*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli – Santa Maria Capua Vetere – Ercolano, 19-21 giugno 2003, Pozzuoli.

De Finis 1989

L. De Finis (a c. di), *Scena e spettacolo nell'antichità*. Atti del Convegno internazionale di studio, Trento, 28-30 marzo 1988, Firenze.

Hall 2010

E. Hall, *Greek Tragedy*, Oxford.

Hamilton 1992

R. Hamilton, *Choes and Anthesteria: Athenian iconography and ritual*, Ann Arbor.

Hammou 2002-2003

M. Hammou, «*Kukliodidaskalos*», «*didaskalos*», «*poètes*»: *les personnages des poètes dans les «Oiseaux» d'Aristophane*, «CGITA» XV, 101-120.

Handley 1955

Handley E.W., *Words for 'soul', 'heart' and 'mind' in Aristophanes*, «RM» XCIX, 205-25.

Harris – Leão – Rhodes 2010

E.M. Harris – D.F. Leão – P.J. Rhodes (eds.), *Law and Drama in ancient Greece*, London.

Harrison 1968-1971

Harrison A.R.W., *The law of Athens*, I-II, Oxford.

Harvey – Wilkins 2000

Harvey D. – Wilkins J., *The Rivals of Aristophanes*, London.

Henderson 1991²

J. Henderson, *The Maculate Muse: obscene language in Attic comedy*, Oxford.

Hermann 1842

G. Hermann, *Censura operis Meinekiani (FCG I-IV)*, Neue Jenaisc.

Hubbard 1991

T.K. Hubbard, *The Mask of Comedy. Aristophanes and intertextual parabasis*, Ithaca-London.

Imperio 1998

O. Imperio, *Callia*, in Belardinelli – Imperio – Mastromarco – Pellegrino – Totaro, Bari, 195-254

Jouanna 2000

J. Jouanna, *Maladies et médecins chez Aristophane*, in Jouanna – Leclant 2000, 171-195.

Kaehler 1897

O. Kaehler, Fredericus H.M. Blaydes, *Adversaria in comicorum graecorum fragmenta scripsit ac collegit, Pars II, Secundum editionem Kockianam*, Halle 1896, Buchhandlung des Weisenhauser VIII, «BphW» 17, 356-358.

Kaplan 1975

M. Kaplan, «*Ἀπειρος* and *Circularity*», «GRBS» XVI, 125-140.

Keaney 1967

J.J. Keaney, *New fragments of greek Authors in Codex Marc. GR. 444*, «TAPhA» XCVIII, 205-219.

Keuls 1988

E.C. Keuls, *Il regno della fallocrezia. La politica sessuale ad Atene*, Milano (ed. or. New York 1985).

Kleinknecht 1937

H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart-Berlin.

Kraus 2007

C. Kraus (ed.), *Visualizing the tragic: drama, myth, and ritual in Greek art and literature*, essay in honour of Froma Zeitlin, Oxford-New York.

Kurtz 1975

D.K. Kurtz, *Athenian white Lekythoi. Patterns and Painters*, Oxford.

Kyle 2007

D.G. Kyle, *Sport and Spectacle in the Ancient World*, Oxford.

Labiano Ilundain 2000

J.M. Labiano Ilundain, *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*, Amsterdam.

Lamagna 2000

M. Lamagna, *Lingue straniere nel teatro Greco e romano*, in Garzya 2000, 237-256.

Lardinois – McClure 2001

A. P. M. H. Lardinois – L. McClure, *Making silence speak: women's voices in Greek literature and society*, Princeton.

Lechant – Jouanna 2000

J. Lechant – J. Jouanna (eds.), *Le théâtre grec antique, la comédie: actes du 10ème colloque de la villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er & 2 octobre 1999*, X, Cahiers de la villa "Kérylos".

Le Guen 2007

B. Le Guen (ed.), *À chacun sa tragédie? Retour sur la tragédie grecque*, Actes de la journée d'étude organisée au Musée d'art et d'histoire (Saint-Denis, avril 2006), Rennes.

Lenz 1987

L. Lenz, *Euripides anaselgainomenos?*, «Grazer Beiträge» XIV, 87-110.

Lewis 1970

D.M. Lewis, *Aristophanes, Clouds 64*, «CR» XX, 288s.

Lipsius 1915

H.J. Lipsius, *Das Attische Recht und Rechtsverfahren*, Leipzig.

Lloyd 1992

M. Lloyd, *The agon in Euripides*, Oxford.

López Eire 1986

A. López Eire, *La lengua de la comedia aristofánica*, «Emerita» LIV/2, 237-274.

López Eire 1998

A. López Eire, *Sobre el ático coloquial de la comedia*, in López Férez 1998, 137-175.

López Férez 1998

J.A. López Férez (a c. di), *La comedia griega y la sua influencia en la literatura española*, Madrid.

Loroux 1991

N. Loroux, *Aristophane et les femmes d'Athènes: réalité, fiction, théâtre*, in AA.VV. 1991, Genève, 203-53.

Lorenzoni 1997

A. Lorenzoni, *La lekythos di Ar. Eccl. 1101*, «Eikasmos» VIII, 71-81.

Lorenzoni 2000

A. Lorenzoni, *Una torcia in Filippide e Menandro*, «Eikasmos» XI, 155-166.

Loscalzo 2008

D. Loscalzo, *Il pubblico a teatro nella Grecia antica*, Roma.

Losfeld 1991

G. Losfeld, *Essai sur le costume grec*, Paris.

Luppino-Manes 1999

E. Luppino-Manes (a c. di), *Aspirazioni al consenso e azione politica in alcuni contesti di fine V sec. a.C.: il caso di Alcibiade*. Seminario interdisciplinare, cattedre di Storia Greca e di Epigrafia Greca, Chieti, 12-13 marzo 1997, Alessandria.

MacDowell 2010

D.M. MacDowell, *Aristophanes and Athenian Law*, in Harris – Leão – Rodhes 2010, 147-158.

Marzullo 1968

B. Marzullo, *La "coppia contigua" in Esichio*, «Quad. st. Fil. Gr.» III, 70-87.

Marzullo 1988

B. Marzullo, *La "Parola scenica" II*, «QUCC» XXX/3 N.S., 79-85.

Marzullo 1993

B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Scandicci (Fi).

Masaracchia 1987

A. Masaracchia, *Ares nelle 'Fenicie' di Euripide*, in AA.VV. 1987, 169-181 (= G. D'Anna – M. di Marco [a c. di] 1998, *Riflessioni sull'antico. Studi sulla cultura greca*, Pisa-Roma, 239-251).

Mastromarco 1994

G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari.

Mastronarde – Bremer 1982

D.J. Mastronarde – J.M. Bremer, *The textual tradition of Euripides Phoinissai*, Berkeley.

Medda – Mirto – Pattoni 2006

E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni, *Komodotragodia*, Scuola Normale di Pisa, Atti del Convegno (Pisa, 24-25 giugno 2005), Pisa.

Meillet 1930

A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, Paris.

Meineke 1867

A. Meineke, *Analecta critica ad Athenaei Deipnosophistas*, Lipsiae.

Melandri 1999

E. Melandri, *La donna in Aristofane come novità tematica e drammaturgica*, in Arrighetti 1999, 129-143.

Michelini 2009

A.N. Michelini, *The "packed-full" Drama in Late Euripides: Phoenissae*, in Cousland – Hume 2009, 169-181.

Milanezi 2007

S. Milanezi, *Échos tragiques dans la Comédie*, in Le Guen 2007, 43-84.

Mollard-Besques 1954

S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs in terre cuite Grecs, Étrusques et Romains*, I, Paris.

Müller 1974

D. Müller, *Handwerk und Sprache*, Meisenheim am Glan.

Müller-Goldingen 1985

C. Müller-Goldingen, *Untersuchungen zu den Phönissen des Euripides*, Stuttgart.

Musti 1999

D. Musti, *Alcibiade e la tradizione biografica*, in Luppino-Manes 1999, 11-18.

Nauck 1851

A. Nauck, *Zu den Fragmenten der griechischer Komiker*, «Philologus», 412-426.

Nauck 1894

A. Nauck, *Bemerkung zu Kock Comicorum Atticorum fragmenta*, Mélanges Gréco-Romains tirés du Bulletin de l'Académie Impériale du Sciences de St.-Pétersbourg, VI 53-180.

Newiger 1957

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

Nieddu 2001

G.F. Nieddu, *Donne e 'parole' di donne in Aristofane*, «Lexis» XIX, 199-218.

Novokhatko 2010

A. Novokhatko, *Στρογγύλα λέγε ἵνα καὶ κλύεται: one the use of στρογγύλος as a rhetorical term*, «Eikasmos» XXI/1.

O'Connor 1908

J.B. O'Connor, *Chapters in the History of Actors and Acting in ancient Greece*, Chicago.

O'Higgins 2003

O'Higgins L., *Women and humor in classical Greece*, Cambridge.

O'Sullivan, 1992

O'Sullivan N., *Alcidamas, Aristophanes and the beginnings of greek stylistic theory*, Stuttgart.

Oakley 2004

J. H. Oakley, *Picturing death in classical Athens: the evidence of the white lekythoi*, Cambridge.

Olson 2007

D. Olson, *Broken Laughter*, Oxford.

Osthoff 1884

H. Osthoff, *Zur Geschichte des Perfects im Indogermanischen mit besonderer Rücksicht auf Griechisch und Lateinisch*, Strassburg.

Palombi – Santarelli 1986

A. Palombi – M. Santarelli, *Gli animali commestibili dei mari d'Italia*, Milano.

Pavini 2005

E. Pavini, *La ricezione del teatro aristofaneo: il caso di Lisistrata e Tesmoforiazuse*, Ferrara, tesi di dottorato.

Peppler 1921

C.W. Peppler, *Comic terminations in Aristophanes*, part IV, - της, «CJPh» XXXIX.

Perusino 1986

F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo: tre studi su Aristofane*, Urbino.

Pesando 1989

F. Pesando, *La casa dei greci*, Milano.

Petrone – Bianco 2010

G. Petrone – M.M. Bianco (a c. di), *Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo.

Pickard-Cambridge 1968²

A. Pickard-Cambridge, *The dramatic Festivals of Athens*, rev. by John Gould and D. M. Lewis, Oxford (Ed. Italiana 1996, *Le feste drammatiche di Atene*, traduzione di Andrea Blasina; aggiunta bibliografica a cura di Andrea Blasina e Nico Narsi, Firenze).

Pomeroy 2002

S. B. Pomeroy, *Spartan women*, Oxford.

Poultney 1936

J.W. Poultney, *The Syntax of the Genitive Case in Aristophanes*, Baltimore.

Prato 1955

C. Prato, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina.

Pretagostini 1989

R. Pretagostini, *Forma e funzione della monodia in Aristofane*, in De Finis 1989, 111-128.

Pucci 2007

P. Pucci, *Euripides and Aristophanes: What Does Tragedy Teach?*, in Kraus 2007, 105-126.

Pütz 2007

B. Pütz, *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Oxford.

Quincey 1949

J.H. Quincey, *The metaphorical Sense of ΑΗΚΥΘΟΣ and Ampulla*, «CQ» XLIII 1/2, 32-44.

Ranke 1935 e 1952

H. Ranke, *Die Ägyptischen Personnamen*, I e II, Gluckstadt.

Rau 1967

P. Rau, *Paratragodia. Untersuchungen einer komisch Form des Aristophanes*, München.

- Revermann 2006
M. Revermann, *Comic Business*, Oxford.
- Richter – Milne 1935
G.M.A. Richter – M.J. Milne, *Shapes and names of Athenian vases*, New York.
- Robinson 1956
D.M. Robinson, *Unpublished Greek Vases in the Robinson collection*, in «AJA» 60/2.
- Robson 2009
J. Robson, *Aristophanes: an introduction*, London.
- Rodríguez Alfagame 2005
I. Rodríguez Alfagame, *La hetera en la Comedia ática*, in Grisolia – Rispoli 2005, 131-154.
- Rosen 2000
R.M. Rosen, *Cratinus' Pytine and the construction of the comic self*, in Harvey – Wilkins 2000, 23-39.
- Rossi 1963
L.E. Rossi, *Metrica e critica stilistica. Il termine "ciclico" e l'"ἀγωγή" ritmica*, Roma.
- Rothwell 2007
K. S. Rothwell Jr., *Nature, culture, and the origins of greek comedy: a study of animal choruses*, New York.
- Russo 1984⁴
C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze.
- Saetta Cottone 2005
R. Saetta Cottone, *Euripide, il nemico delle donne, studio sul tema comico delle Tesmoforiazuse di Aristofane*, «Lexis» XXIII, 131-156.
- Salza Prina Ricotti 2005
E. Salza Prina Ricotti, *L'arte del convito nella Grecia antica*, Roma.
- Schmidt 2005
S. Schmidt, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Reimer.
- Seaton 1889
R.C. Seaton, *The Iterative Use of ἄν with the Imperf. and Aor. Indic.*, «CR» III, 343-345.
- Serra 2008
G. Serra, *L'ombra di Edipo. Saggio sulle Fenicie*, in Avezzù 2008, 371-410.

Sidwell 1995

K. Sidwell, *Poetic rivalry and the caricature of comic poets: Cratinus' Pytine and Aristophanes' Wasps*, in Griffiths 1995, 56-80.

Sidwell 2009

K. Sidwell, *Aristophanes the Democrat*, Cambridge.

Silk 1985

S.M. Silk, *Greek –tria and the inauthenticity of Archilochus*, «Eos» XXIX, 239-246.

Schneidewin – Nauck 1899

F.W. Schneidewin – A. Nauck, *Sophokles*, Berlin.

Slater 1989

N.W. Slater, *Lekuthoi in Aristophanes' Ecclesiazuse*, «Lexis» III, 43-47.

Slater 2002

N.W. Slater, *Spectator politics*, Philadelphia.

Sommerstein 1996

A.H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, Bari.

Sommerstein 2009

A.H. Sommerstein, *Talking about Laughter*, Oxford.

Sourvinou-Inwood 1988

K. Sourvinou-Inwood, *Studies in Girl's Transitions. Aspect of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography*, Athens.

Sparkes 1975

B.A. Sparkes, *Illustrating Aristophanes*, «JHS» XCV, 122-135.

Sparkes 1991

B.A. Sparkes, *Greek Pottery an introduction*, Manchester-New York.

Spyropoulos 1974

E.S. Spyropoulos, *L'accumulation verbale chez Aristophane*, Thessaloniki.

Stein 1880

P. Stein, *De Aristophanis Ecclesiazusarum argumento e quarto reipublicae Platonis libro sumpto*, Halle.

Stewart 1968

D.J. Stewart, *Nous in Aristophanes*, «CJ» VI, 253-255.

Storey 2003

I.C. Storey, *Eupolis. Poet of old comedy*, Oxford, 230-246.

Stroud 1998

R.S. Stroud, *The Athenian Grain-Tax Law of 374/3 BC*, «Hesperia» suppl. 29.

Szemerényi 1964

O. Szemerényi, *Syncope in Greek and Indo-European and the nature of Indo-European accent*, Naples.

Taillardat 1965²

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

Tammaro 2006

V. Tammaro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in Medda – Mirto – Pattoni 2006, 249-261.

Taplin 1993

O. Taplin, *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.

Telò 2006

M. Telò, *Vecchie e 'nuove' Andromede: Sapph. fr. 57, 3 e Babr. 10,4*, «Eikasmos» XVII, 37-47.

Thiercy 1986

P. Thiercy, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.

Thiercy – Menu 1997

P. Thiercy – M. Menu (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, actes du Colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994, Toulouse.

Thompson 1947

D.W. Thompson, *A glossary of greek fishes*, London.

Thomson 1967

G.T. Thomson, *The Intrusive Gloss*, «CQ» XVII, 232-243.

Tosi 1985

R. Tosi, *Note a Fozio*, «MCR» XIX-XX, 315-328.

Tosi 1988

R. Tosi, *Studi sulla tradizione indiretta dei classici*, Bologna.

Tosi 1994

R. Tosi, *La lessicografia e la paremiografia in età alessandrina ed il loro sviluppo successivo*, «Entretiens Hardt» XL, 143-209.

Totaro 1999

P. Totaro, *Le seconde Parabasi di Aristofane*, Bari.

Urli 1969

I. Urli, *Le Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι di Aristofane*, «QTTA», II, 61-83.

Van der Sande Bakhuyzen 1877

W.H. Van der Sande Bakhuyzen, *De parodia in comoediis Aristophanis*, Traiecti ad Rhenum.

Van Herwerden 1903

H. van Herwerden, *Collectanea critica, epicritica, exegetica, sive Addenda ad Theodori Kockii opus Comicorum Atticorum fragmenta*, Lugduni Batavorum.

Vetta 1991

M. Vetta, *Ambivalenza sessuale e condizione femminile*, «QUCC», N.S. XXXVII/1 (LXVI serie continua), 151-158.

Wherli 1936

F. Wehrli, *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zurich-Leipzig.

Welcker 1939

F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, III, Bonn.

Whitehead 1986

D. Whitehead, *The Demes of Attica. 508/7 – ca. 250 B.C.*, Princeton.

Whittaker 1935

M. Whittaker, *The comic fragments in their relation to the structure of old attic Comedy*, «CQ» XXIX, 181-191.

Wilkins 2000

J. Wilkins, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, New York-Oxford.

Willi 2003

A. Willi (ed.), *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variations in Classical Attic*, Oxford.

Willi 2010

A. Willi, *The language of old Comedy*, in Dobrov 2010, 470-510.

Wilson 1978-79

A.W. Wilson, *Breach of Dramatic Illusion in the Old Comedy Fragments*, «Mnemosyne» IX, 145-150.

Wilson 2007

P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford.

Zanetto 2006

G. Zanetto, "*Tragodia*" versus "*trugodia*": la rivalità letteraria nella commedia attica, in Medda – Mirto – Pattoni 2006, 307-325.

Zielinski 1885,

Th. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, Leipzig.

Zuccante 1929

G. Zuccante, *Aristofane e Platone*, «RIL» LXII, 366-388.

