

# LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

35.2017

ADOLF M. HAKKERT EDITORE



# LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

## SOMMARIO

### ARTICOLI

Francesco Bertolini, <i>Critica del testo, storia del testo, storia della lingua</i> .....	1
Biagio Santorelli, <i>Cecità e insegnamento retorico antico</i> .....	10
Ettore Cingano, <i>Interpreting epic and lyric fragments: Stesichorus, Simonides, Corinna, the Theban epics, the Hesiodic corpus and other epic fragments</i> .....	28
Stefano Vecchiato, <i>Una nuova testimonianza su Alcmane in 'P.Oxy.' XXIX 2506, fr. 131? ...</i>	58
Federico Condello, <i>Di alcune possibili sequenze simposiali nei 'Theognidea' (vv. 323-8, 595-8, 1171-6)</i> .....	63
Marios Skempis, <i>Bacchylides' YΠΙΟΡΧΗΜΑ Fr. 16 Blass</i> .....	90
Maria Luisa Maino, <i>Per una lettura di Aesch. 'Suppl.' 828</i> .....	99
Martina Loberti, <i>L'enjambement in Sofocle</i> .....	110
Francesco Lupi, <i>Una nota a Soph. fr. 83 R.<sup>2</sup></i> .....	123
Christine Mauduit, <i>Annunci, attese, sorprese: riflessioni sulla struttura dell' 'Alceste' di Euripide</i>	128
Nadia Rosso, <i>La colometria antica del I stasimo delle 'Supplici' di Euripide</i> .....	147
Valeria Andò, <i>Introduzione ovvero 'Ifigenia in Aulide' tra cerchietti e parentesi</i> .....	159
Luigi Battezzato, <i>Change of mind, persuasion, and the emotions: debates in Euripides from 'Medea' to 'Iphigenia at Aulis'</i> .....	164
Sotera Fornaro, <i>Il finale dell' 'Ifigenia in Aulide' sulla scena moderna e contemporanea</i> .....	178
Ester Cerbo, <i>Ritmo e ritmi della 'performance' nell' 'Ifigenia in Aulide' di Euripide</i> .....	192
Anna Beltrametti, <i>'...e infatti quella che supplica non somiglia affatto a quella che vien dopo' (Aristotele 'Poetica' 1454a 31-3). L'ἀνώμαλον come marchio di autenticità</i> .....	210
Paolo Cipolla, <i>Il dramma satiresco e l'erudizione antica: sull'uso delle citazioni satiresche nelle fonti di tradizione indiretta</i> .....	221
Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, <i>Menander's 'Carchedonius' fr. 2 (227 K.-Th.) and its sources: a critical note</i> .....	249
Graziana Brescia, <i>'Utinam nunc matrescam ingenio!' Pacuvio, fr. 18.139 R.<sup>3</sup> e il paradosso della somiglianza materna nella cultura romana</i> .....	265
Francesco Ginelli, <i>Difendere la tradizione. Nota a Nep. 'Paus.' 5.5 e Thuc. 1.134.4</i> .....	281
Valentino D'Urso, <i>Un intertesto ovidiano nella descrizione della fuga di Pompeo (Lucan. 8.4 s.)</i>	288
Lucia Degiovanni, <i>Note critiche ed esegetiche all' 'Hercules Oetaeus'</i> .....	305
Alessandro Fusi, <i>Nota al testo di Marziale 2.7</i> .....	321
Amedeo Alessandro Raschieri, <i>Alla ricerca del lettore ideale: insegnamento retorico e modelli letterari tra Quintiliano e Dione di Prusa</i> .....	335
Barbara Del Giovane, <i>Seneca, Quintiliano, Gellio e Frontone: critica, superamento e rovesciamento del modello educativo senecano (con una lettura di Fronto 'ad M. Caesarem' 3.16, pp. 47.19-22 e 48.1-25 vdH<sup>2</sup>)</i> .....	354
Giuseppe Dimatteo, <i>È stata tua la colpa. Nota a Ps.-Quint. 'decl. min.' 275</i> .....	373

Maria Chiara Scappaticcio, <i>'Auctores', 'scuole', multilinguismo: forme della circolazione e delle pratiche del latino nell'Egitto prediocleziano</i> .....	378
Ornella Fuoco, <i>Roma in lontananza: per l'esegesi di Rut. Nam. 1.189-204</i> .....	397
Antonella Prenner, <i>I 'Gynaecia' di Mustione: 'utilitas' di una riscrittura</i> .....	411
Immacolata Eramo, <i>Sulla tradizione della 'Storia romana' di Appiano: la seconda 'adnotatio' del 'Laurentianus' 70.5</i> .....	424

#### RECENSIONI

Fabio Roscalla, <i>Greco, che farne?</i> (P. Rosa) .....	437
Frédérique Biville – Isabelle Boehm, <i>Autour de Michel Lejeune</i> (H. Perdicoyanni Paléologou) .....	441
Ἀνεξέστατος βίος οὐ βιωτός. <i>Giuseppe Schiassi filologo classico</i> , a c. di Matteo Taufer (V. Citti) .....	446
Gabriel Bergounioux – Charles de Lamberterie, <i>Meillet aujourd'hui</i> (H. Perdicoyanni Paléologou) .....	448
Felice Stama, <i>Frinico. Introduzione, traduzione e commento</i> (F. Conti Bizzarro) .....	450
Jessica Priestley – Vasiliki Zali (ed. by), <i>Brill's Companion to the Reception of Herodotus in Antiquity and Beyond</i> (I. Matijašić) .....	454
Aristophane, <i>'Les Thesmophories' ou 'La Fête des femmes'</i> , traduction commentée de Rossella Saetta Cottone (S. Pagni) .....	458

Direzione

VITTORIO CITTI  
PAOLO MASTANDREA  
ENRICO MEDDA

---

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, GIOVANNI RAVENNA, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

---

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPINA MAGNALDI, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, PAOLA VOLPE CACCIATORE, BERNHARD ZIMMERMANN

---

### **LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica**

<http://www.lexisonline.eu/>

[info@lexisonline.eu](mailto:info@lexisonline.eu), [infolexisonline@gmail.com](mailto:infolexisonline@gmail.com)

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D  
I-30123 Venezia

Vittorio Citti                    [vittorio.citti@gmail.it](mailto:vittorio.citti@gmail.it)

Paolo Mastandrea            [mast@unive.it](mailto:mast@unive.it)

Enrico Medda                 [enrico.medda@unipi.it](mailto:enrico.medda@unipi.it)

Pubblicato con il contributo di:

Dipartimento di Studi Umanistici (Università Ca' Foscari Venezia)

Copyright by Vittorio Citti

ISSN 2210-8823

ISBN 978-90-256-1329-7

**Lexis**, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

**Lexis** figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'**ANVUR** (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È stata censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

**Informazioni per i contributori:** gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu** (si richiede, in particolare, l'utilizzo esclusivo di un font greco di tipo unicode). Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.

Si raccomanda di inviare due files separati del proprio lavoro, uno dei quali reso compiutamente anonimo. Il file anonimo dovrà essere accompagnato da una pagina contenente nome, cognome e recapiti dell'autore (tale pagina sarà poi eliminata dalla copia trasmessa ai revisori).

#### **Revisori anni 2015-2016:**

Gianfranco Agosti	Stefania De Vido	Jean-Philippe Magué	Giovanni Ravenna
Jaume Almirall i Sardà	Carlo Di Giovine	Giacomo Mancuso	Andrea Rodighiero
Alex Agnesini	Rosalba Dimundo	Claudio Marangoni	Alessandra Romeo
Mario Giusto Anselmi	Angela Donati	Antonio Marchetta	Wolfgang Rösler
Silvia Barbantani	Marco Ercoles	Antonia Marchiori	Livio Rossetti
Alessandro Barchiesi	Marco Fernandelli	Stefano Maso	Alessandro Russo
Giuseppina Basta	Franco Ferrari	Giulio Massimilla	Carla Salvaterra
Donzelli	Patrick J. Finglass	Paolo Mastandrea	Enrica Salvatori
Luigi Battezzato	Alessandro Franzoi	Giuseppe Mastromarco	Federico Santangelo
Anna Maria	Alessandro Fusi	Silvia Mattiacci	Stefania Santelia
Belardinelli	Ivan Garofalo	Christine Mauduit	Anna Santoni
Federico Boschetti	Alex Garvie	Enrico Medda	Michela Sassi
Alfredo Buonopane	Gianfranco Gianotti	Francesca Mestre	Maria Teresa
Claude Calame	Helena Gimeno	Luca Mondin	Sblendorio Cugusi
Alberto Camerotto	Pascual	Patrizia Mureddu	Giancarlo Scarpa
Domitilla Campanile	Massimo Gioseffi	Simonetta Nannini	Paolo Scattolin
Alberto Cavarzere	Pilar Gómez Cardó	Michele Napolitano	Antonio Stramaglia
Louis Charlet	Luca Graverini	Camillo Neri	José Pablo Suárez
Emanuele Ciampini	Giuseppe Grilli	Gianfranco Nieddu	Chiara Ombretta
Francesco Citti	Alessandro Iannucci	Cecilia Nobili	Tommasi
Vittorio Citti	Paola Ingrosso	Stefano Novelli	Renzo Tosi
Emanuela Colombi	Diego Lanza	Maria Pia Pattoni	Piero Totaro
Aldo Corcella	Walter Lapini	Matteo Pellegrino	Giuseppe Ucciardello
Adele Cozzoli	Giuseppe Lentini	Antonio Pistellato	Maria Veronese
Carmelo Crimi	Liana Lomiento	Filippomaria Pontani	Paola Volpe
Lucio Cristante	Francesco Lubian	Federico Ponchio	Cacciatore
Alessandro Cristofori	Carlo Lucarini	Paolo Pontari	Onofrio Vox
Andrea Cucchiarelli	Maria Jagoda Luzzatto	Leone Porciani	Joop A. van Waarden
Nicola Cusumano	Maria Tanja Luzzatto	Ivan Radman	Michael Winterbottom
Giambattista D'Alessio	Enrico Magnelli	Manuel Ramírez	
Casper de Jonge	Massimo Manca	Sánchez	

to una serie di competenze diverse presentando agli studiosi un lavoro genuinamente interdisciplinare e ricco di spunti stimolanti.

Newcastle University

Ivan Matijašić  
imatijasic@gmail.com

Aristophane, *‘Les Thesmophories’ ou ‘La Fête des femmes’*, traduction commentée de Rossella Saetta Cottone, Paris, Éditions de Boccard, 2016, pp. 318; ISBN 978-2-7018-0424-8; € 29,00.

In questo volume R. Saetta Cottone (d’ora in poi S. C.), prendendo le mosse dal documento presentato per l’‘Habilitation à diriger des recherches à l’ENS’ di Parigi nel 2013, propone un utile strumento d’approccio al testo delle *Tesmoforiazuse*, in cui la traduzione (per la quale si avvale del contributo di Martin Djidou, esperto teatrale) con testo a fronte risulta supportata da un ampio commento che guida nella comprensione dei giochi paratragici, nonché nell’analisi degli aspetti linguistici, delle principali questioni filologiche e dei problemi di messa in scena.

Il libro consta di un’introduzione suddivisa in dieci paragrafi, di una nota al testo in cui si affrontano tematiche relative alla datazione, alla suddivisione dei ruoli e alla tradizione manoscritta, a cui è aggiunto un elenco misto e organizzato in ordine cronologico delle principali edizioni e traduzioni a partire dalla Iuntina del 1516, per arrivare alla più recente curata da Wilson (2007)<sup>1</sup>. Segue il testo privo di apparato critico, affiancato dalla traduzione, e infine la parte più corposa, ovvero il commento; in chiusura si trovano poi le undici pagine dell’ampia bibliografia e l’indice.

I dieci paragrafi dell’introduzione affrontano tematiche fondamentali per un approccio sistematico al testo. S. C. decide di partire dalla questione del processo, motore dell’utopia comica, attorno al quale ruota tutta la commedia (pp. 7-12). L’analisi della studiosa è volta a mettere il luce lo stretto legame fra le *Tesmoforiazuse* e gli *Acarnesi*, definendo, nella ripresa di quanto da ella stessa già delineato in un contributo del 2004<sup>2</sup>, l’opera del 425 come vero e proprio modello per quella del 411. Nel tentativo di spiegare i contatti fra le due commedie S. C. non si limita ai concetti di autocitazione e allusione interna fra le due opere, in linea con la lettura data da Mastromarco e Hubbard<sup>3</sup>, ma procede oltre arrivando a parlare di vero e proprio recupero e rielaborazione del modello. Al riguardo infatti segnala che medesimo è il processo di diffamazione poetica a cui è sottoposto Euripide rispetto a quello intentato ad Aristofane negli *Acarnesi*, si sofferma sull’aspetto lessicale mettendo in evidenza come «le langage du poète tragique est défini par l’expression κακὰ λέγειν[...]et par le verbe λοιδορεῖν[...]tout comme le langage

<sup>1</sup> Ne sono però omesse la Veneta I curata da Zanetti (1538), la Veneta II di Farreus (1542), la Brubachiana del 1544, la Gryphiana del 1548 curata da Canini, la Plantiniana del 1600, la Caldoriana del 1607 e quella di Ravesteyn del 1670.

<sup>2</sup> Si tratta di R. Saetta Cottone, *La parodie du Télèphe entre les Acharniens et le Thesmophories. L’échec du Parent*, Methodos 4 (<http://methodos.revues.org/document160.html> [ultima consultazione: 16/10/2017]).

<sup>3</sup> Si tratta rispettivamente di G. Mastromarco, *Trame allusive e memoria del pubblico (Acarn. 300-301~Caval. 314)*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte, I, Letteratura greca*, Urbino 1987, 239-43 e di T.K. Hubbard, *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca-London 1991.

d'Aristophane dans les Acharniens»<sup>4</sup>; inoltre nota come tratti comuni la presenza della medesima richiesta per la difesa dell'aiuto di un poeta tragico (in entrambi i casi Agatone), e il tema del mascheramento, sottolineando come dunque per la prima parte delle *Tesmofoziause* si possa parlare più propriamente di paracommedia per la ripresa intenzionale del modello. Tale discussione è poi approfondita nel paragrafo 6 in cui viene analizzata la parodia del *Telefo* contenuta ai vv. 689-95, in un'indagine che ne sottolinea la maggiore complessità rispetto a quella contenuta negli *Acarnesi*. Il tentativo di difesa da parte del Parente contraddice infatti esplicitamente le raccomandazioni di Euripide, dal momento che egli non è in grado di imitare le donne ed inoltre, prendendo Diceopoli come modello, esplicita la dimensione metateatrale della propria difesa con il conseguente effetto di autodenuncia. La studiosa sottolinea inoltre come la linea di demarcazione fra *Tesmofoziause*, *Acarnesi* e *Telefo* si compie nel momento del sacrificio della κόρη<sup>5</sup>: è a questo punto che emerge chiaramente, grazie al riferimento al vino, il legame del coro di donne con Dioniso; dunque, sottolinea S. C., l'ambivalenza religiosa che caratterizza il coro nel suo duplice legame con le dee Tesmofore e con il dio dell'ebbrezza, corrisponde alla stessa ambivalenza per cui il coro, per gioco mimetico, prende le sembianze di eroine euripidee, sebbene in una veste comica. Un doppio intrigo sta alla base dell'intreccio della commedia: da una parte abbiamo l'espedito di Euripide che affidando la sua difesa al Parente riusa le trovate degli *Acarnesi*, dall'altro abbiamo le scelte di Aristofane che nel mostrare i giochi comici di Euripide attribuisce al coro una duplice natura: quella comica strettamente legata alle celebranti del rito, quella tragica che si manifesta nel momento in cui esse si presentano come eroine euripidee.

Nel secondo paragrafo, *La visite chez le poète tragique et la mimèsis dionysiaque d'Agathon*, viene analizzato il prologo ed in particolare la visita da Agatone: S. C. illustra in maniera chiara come nella *performance* del poeta tragico contenuta ai vv. 101-109 sia accentuato il contrasto fra il carattere paracomico del personaggio Euripide e quello paratragico del tragediografo stesso che improvvisa un canto corale femminile in cui interpreta ora il ruolo di corifea, ora quelle del coro, con effetto comico per l'ambiguità sessuale. Quest'ultimo è il tema dominante su cui ruota l'intera scena, ma rappresenta anche un tratto peculiare dell'intera opera. Collegato a ciò è anche il concetto della necessaria identità fra l'autore e le sue opere, ovvero la definizione di *mimesis*. L'ambivalenza mimetica rimanda all'ambivalenza della natura di Agatone e viceversa, così S. C. spiega la scelta da parte di Euripide del giovane tragediografo come aiuto nella sua difesa dagli attacchi delle donne, dal momento che Agatone può inserirsi per la sua ambigua natura nel contesto femminile. Tuttavia come vedremo, sarà il Parente ad immolarsi per la causa, e non Agatone, e dunque l'offrirsi di quest'ultimo richiama, secondo S. C., la figura di Alceste, evocata appunto per il tema del sacrificio consapevole e riecheggiata letteralmente al verso 194 (χαίρεις ὄρων φῶς, πατέρα δ' οὐ χαίρειν δοκεῖς; è appunto ripresa del v. 691 dell'omonima tragedia euripidea). S. C. sottolinea inoltre, sempre riguardo ad Agatone, come la compresenza in quest'ultimo di maschile e femminile rappresenti la duplicità dell'arte di Dioniso che assume in sé il tragico e il comico, per la quale parla di 'mimesis dionysiaca'<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Cf. pp. 9 s.

<sup>5</sup> Per una corretta interpretazione S. C.: invita giustamente a non ignorare il gioco allusivo che s'instaura fra il termine κόρη con cui s'identifica la fanciulla-oltre e Kore stessa, divinità al centro del contesto rituale in cui è ambientata l'opera.

<sup>6</sup> Il termine è già impiegato nel titolo del paragrafo *La visite chez le poète tragique et la mimèsis dionysiaque d'Agathon*.



Nel paragrafo 3 viene delineato il contesto religioso della festa nei suoi elementi caratterizzanti, soprattutto per quanto concerne gli aspetti rituali specificamente menzionati nel testo. Qui la studiosa, allontanandosi dalle interpretazioni di F.I. Zeitlin e A.M. Bowie<sup>7</sup>, che mettono in evidenza lo stretto legame fra il contesto della festa e la tragedia, nella misura in cui la festa mette in scena un'irruzione di donne nello spazio maschile e la tragedia si caratterizza come irruzione del maschile (Euripide) nello spazio femminile, spiega la scelta di tale occasione religiosa come «fruit d'une intention parodique»<sup>8</sup>. E così mentre il rito segna un momento di svolta nella gestione della città da parte degli uomini con il nuovo ordine femminile, in conflitto con il corrispettivo maschile, d'altra parte la tragedia euripidea priva gli uomini del ruolo di protagonisti relegandoli a funzioni subalterne. Per questa ragione, secondo S. C., Aristofane sceglie tale contesto per lo svolgersi della commedia: poiché gli permette di esprimere diffidenza e paura di fronte all'ingerenza di Euripide negli affari familiari tanto quanto nei processi comici, ma soprattutto riguardo alla libertà delle donne, veicolando l'immagine di una città femminile, in analogia con quanto avviene durante la festa in onore delle Tesmofore. Ciò è strettamente legato alla natura metateatrale del coro<sup>9</sup> che assume i tratti delle eroine euripidee, in opposizione però con il loro autore, definito qui in maniera alternativa, ovvero nella sua dimensione comica, secondo quanto delineato nel paragrafo 1 e poi ripreso nella discussione al paragrafo 6.

Nel paragrafo 4, *L'assemblée. Où l'on apprend que parmi les femmes du chœur se cachent Phèdre, Sthénébée et les autres sectatrices de Dionysos*, S. C. collega i due interventi all'interno dell'assemblea, quello che mostra le conseguenze nella vita coniugale dell'immagine della donna veicolata da Euripide, e l'altro relativo all'accusa di ateismo, all'interpretazione generale dell'opera: il processo parodico intentato a Euripide stabilisce un'analogia fra tragedia e commedia, annullando le separazioni fra i due generi. In questo senso il tentativo di difesa del Parente sarà volto a riportare le opere del tragediografo all'interno dei confini del genere. Tale interpretazione di fondo viene richiamata da S. C. nel corso di tutto il commento, facendo leva anche sul linguaggio impiegato da Euripide, nel tentativo ben riuscito di demarcare una chiave di lettura globale dell'intera opera nei suoi differenti giochi parodici, sia in senso paratragico che paracomico.

Il paragrafo 5, *La mère d'Euripide*, esamina i riferimenti alla madre del tragediografo contenuti nel testo. In particolare S. C. discute l'uso del termine λαχανοπωλητρίας quale richiamo a Κλειτώ (v. 387): distanziandosi dalle considerazioni di C. Prato, C. Austin – S.D. Olson e G. Arrighetti<sup>10</sup>, S. C. mette in luce come in Aristofane la figura del mercante sia spesso associata all'ingiuria, come si evince da *Lys.* 456-461, *Ra.* 857-8 ed *Equ.* 1398-401. Il riferimento a venditori di legumi e di pane, insieme a prostitute e demagoghi, riconduce, secondo la studiosa, ad un universo istintivo e basso connesso con la λοιδορία. Dunque l'uso del matronimico al v. 387 suona come giustificazione del contenuto ingiurioso delle opere euripidee riguardo alle donne: l'ispirazione al λοιδορεῖν, secondo quanto affermato in questo intervento, doveva provenire ad Euripide dalla madre,

<sup>7</sup> Si tratta di F.I. Zeitlin, *Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' 'Thesmophoriazusa'*, in H.P. Foley, *Reflexions of Women in antiquity*, New York 1981, 169-217 e A.M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.

<sup>8</sup> Così nelle parole stesse dell'autrice a p. 17.

<sup>9</sup> A questo proposito la studiosa si ricollega agli studi di M.G. Bonanno, ΠΑΡΑΤΡΑΓΩΔΙΑ in *Aristofane*, Dioniso 57, 1987, 135-67 e di A. Bierl, *Der Chor in die Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig 2001.

<sup>10</sup> Per Prato e Austin – Olson il riferimento è alle edizioni della commedia, mentre l'ultimo riferimento è ad G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografì. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987.

nel cui ambiente di lavoro doveva aver respirato, fin da piccolo, l'attitudine al lessico ingiurioso. Come nel caso di Enipo, nome attribuito dalle fonti alla madre di Archiloco, così anche λαχανοπωλητριάς sarebbe dunque, nell'idea di S. C., un nome parlante da riferirsi all'ambito dell'ingiuria<sup>11</sup>. Ciò chiarisce, con un'argomentazione convincente, il ricorso e l'insistenza da parte di Aristofane su tale dato biografico.

Il paragrafo 7 si sofferma sulle particolarità della parabasi: in essa il coro mantiene la sua identità e non parla in nome del poeta, come invece accade nelle altre opere aristofanee, inoltre l'intera sezione è basata sulla parodia della *Melanippe Prigioniera*, il cui tema centrale è la difesa della donna contro la diffamazione attuata dagli uomini attraverso la dimostrazione della superiorità di queste ultime nella gestione dell'οἶκος. In questo caso la ripresa ricalca perfettamente le necessità della vicenda dal momento che anche nel caso degli anapesti delle *Tesmofoiazuse*, si risponde all'insulto con l'elogio, attraverso la giustapposizione fra personaggi corrotti, evocati secondo la pratica comica dell'ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν, ed *exempla* positivi di donne, in linea con la tensione fra maschile e femminile al centro dell'intera opera, come in più occasioni rimarcato da S. C. In questo modo si spiega dunque la subordinazione dell'elogio delle donne a quello degli uomini.

L'ottavo paragrafo, intitolato *De la paracomédie à la paratragédie*, riflette sulla seconda parte della commedia partendo dalla fortunata definizione di *play within the play* data a tale contesto dalla Bonanno<sup>12</sup>. Tale definizione chiarisce l'aspetto metadrammatico della sezione e delinea il *Leitmotiv* paratragico della serie di espedienti tentati dal Parente per salvarsi. S. C. nota che le opere euripidee qui parodiate fanno parte della trilogia rappresentata l'anno precedente e chiarisce che il fallimento del loro impiego ai fini dell'utopia comica è dovuto all'eccessiva artificiosità, svelata dagli interventi prima di Critilla, poi dello Scita.

Il paragrafo 9 tratta nello specifico la parodia dell'*Elena*, che occupa i vv. 855-919 e qui S. C. mostra come Aristofane si concentri sulla scarsa credibilità di quanto rappresentato nelle opere euripidee ed in particolare sul fatto che il tentativo attuato da parte di Euripide nel ridimensionare la colpevolezza di Elena attraverso la trovata dell'εἶδωλον, risulti completamente inverosimile e dunque in conflitto con lo statuto tragico, in quanto eccessivamente artificioso. Conferma di ciò sta, a mio avviso, nel finale dell'opera in cui le ingegnose trovate euripidee di volta in volta fallite, lasciano spazio al più banale espediente comico dell'appetito sessuale, l'unico in grado di salvare il Parente.

Su quest'ultimo aspetto la studiosa si sofferma nell'ultimo paragrafo, *La mimèsis parodique d'Aristophane*, riportando nelle conclusioni la distinzione fra la prima e la seconda parte della commedia, di cui la prima si presenta come paracommedia per la ripresa degli *Acarnesi*, la seconda, che si apre dopo la parabasi, come paratragedia nella relazione con *Palamede*, *Andromeda*, *Elena*. La studiosa riconduce ciò alla teoria della *mimèsis* introdotta nella scena di Agatone: come il tragediografo tenta di conciliare due orientamenti opposti, sia sessuali che di genere poetico, così Aristofane si arroga le competenze di Euripide «au nom de la commune origine mimétique de leur art, et de leur non moins commun engagement en faveur d'un théâtre d'intervention civique»<sup>13</sup>. La chiave

<sup>11</sup> L'interesse e l'attenzione da parte della studiosa per il lessico ingiurioso, soprattutto in relazione alla commedia aristofanea, è testimoniato dalla pubblicazione del volume, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per un'introduzione alla λοιδωρία comica*, Roma 2005.

<sup>12</sup> La definizione, che si avvale del recupero di un concetto già elaborato da L. Abel in *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York 1963 (trad. italiana edita a Milano nel 1965) è contenuta in Bonanno 1987, cit.

<sup>13</sup> Così a p. 41.

di lettura dell'intera opera sta dunque anche nella lettura del suo finale, ovvero nel fatto che nelle *Tesmofoiazuse* «la distinction entre comédie et tragédie a cédé la place à celle qu'évoque Agathon au début de la pièce (151-5), entre pièces féminines et masculines; et c'est justement en jouant un personnage féminin que notre Euripide réussit à sortir de scène»<sup>14</sup>.

La nota al testo è suddivisa in quattro parti: il primo paragrafo, *Date*, riporta e analizza gli elementi interni (vv. 804, 808-9 e 1060 e 1061) e le informazioni degli *sch. ad vv.* 190 e 841 ai fini della datazione; desunta dunque l'attribuzione al 411 e a causa della coincidenza con la rappresentazione della *Lisistrata*, S. C. presenta l'argomentazione che la spinge a collocare le *Tesmofoiazuse* all'interno del festival delle Dionisie cittadine e la *Lisistrata* alle Lenee. La motivazione è legata all'assenza nella *Lisistrata* di qualsiasi riferimento al colpo di stato che porterà, nel giugno del 411, all'instaurazione del governo dei Quattrocento, nonostante la menzione di Pisandro ai vv. 489-91 e al fatto che, al contrario, la coscienza di tale pericolo per la democrazia ateniese ricorre invece in più passi delle *Tesmofoiazuse* (ai vv. 335-7; 361-2; 365-6 e in particolare ai vv. 1136-47). Ciò induce la studiosa ad assegnare l'opera oggetto di studio al periodo di marzo e aprile (quindi alle Dionisie), nell'imminenza del rovescio di potere.

Il secondo paragrafo affronta la problematica del numero degli attori e qui, in accordo con C.F. Russo e Austin – Olson<sup>15</sup>, S. C. sottolinea la necessità per la rappresentazione della scena ai vv. 922-9 di quattro attori; sintetizza poi la suddivisione dei ruoli riprendendo lo schema di Austin – Olson, con la sola differenza per quanto riguarda la scena ai vv. 295-458. Qui la venditrice di corone che riporta gli effetti delle dicerie messe in giro da Euripide nella tirata dei vv. 443-58 è identificata da Austin – Olson in Critilla, il personaggio che compare poi ai vv. 759-944, mentre per S. C.: i due interventi sono da attribuirsi a due diverse donne e dunque Critilla comparirebbe solo ai vv. 759-944, come è argomentato nel dettaglio nel commento ai vv. 758 ss.<sup>16</sup>. Infatti il comportamento di quest'ultima lascia intendere che ella ignori quanto accaduto precedentemente, e che dunque non abbia assistito né all'assemblea né all'azione, come ipotizzato da Russo e Paduano<sup>17</sup>.

Il paragrafo 3 della Nota al Testo riporta in estrema sintesi i dati sulla tradizione manoscritta con la breve analisi dei *testimonia*; in essa inoltre S. C. specifica in maniera schematica i passi in cui si distanzia dall'edizione di Austin – Olson che rappresenta il testo di riferimento, demandando nello specifico al commento ai relativi passi la discussione delle singole scelte filologiche. Nello schema dà conto di un apparato sintetico in cui non compare fra gli editori citati Wilson, che pure nel commento è talvolta preso in considerazione. Segue poi la lista delle principali edizioni e traduzioni, delle quali si è già discusso. Le pp. 54-161, dopo l'*index personarum*, contengono il testo affiancato dalla traduzione in lingua francese che ha il merito di riprodurre la *lexis* aristofanea in una forma fluida e colloquiale, guidata dallo sforzo di riprodurre i medesimi giochi del linguaggio aristofaneo nella forma parlata, talvolta gergale, soprattutto riguardo alle espressioni più prettamente scurrili o inerenti l'ingiuria.

La parte più corposa è rappresentata dal commento che segue la suddivisione della commedia in quattordici parti (prologo, parodo, agone, scena di scontro, scena giambica,

<sup>14</sup> Così ancora a p. 41.

<sup>15</sup> Nel primo caso il riferimento è a basilare volume di C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984<sup>2</sup>; nel secondo caso l'argomento è trattato nell'introduzione all'edizione curata da Austin e Olson, LXVIII-LXIX.

<sup>16</sup> Cf. p. 256.

<sup>17</sup> Per Paduano si tratta della traduzione con testo a fronte e breve commento edita nel 1983.

canto del coro, peripezie, scena di passaggio, parabasi, scena di parodia, canto del coro, scena di parodia, canto del coro ed esodo), con una piccola nota generale sull'interpretazione della scena e poi un commento specifico ai singoli versi, o parole, o espressioni, con un'attenzione sia per la lingua che per i problemi d'interpretazione e di resa. L'introduzione alle singole scene ha il merito di inquadrare gli elementi salienti per la comprensione della singola sezione; da questo punto di vista risultano particolarmente utili come guida al lettore le parti introduttive alle parodie di *Telefo*, *Palamede*, *Andromeda* ed *Elena*, in cui la studiosa sintetizza gli elementi di divergenza rispetto al testo di primo grado ed in particolare ciò su cui si concentra la parodia aristofanea.

Ci limitiamo qui a segnalare alcuni dei tanti aspetti, selezionando quelli a nostro avviso particolarmente significativi, partendo dalla scena di Agatone. L'interpretazione generale del passo, come già affermato, è delineata nei suoi caratteri essenziali nel paragrafo 2 dell'introduzione; mentre l'aspetto che qui ci interessa approfondire, affrontato specificamente nel commento, è la discussione relativa al problema dell'ἐκκύκλημα per quanto concerne i vv. 249-63 e 275-6. Relativamente al primo gruppo di versi, la studiosa non pone in dubbio l'uso di una macchina che svelasse l'interno della casa del tragediografo, mentre per quanto riguarda i vv. 276-7 segnala l'indicazione della παρεπιγραφή contenuta in **R**, relativa all'uso del congegno meccanico per l'ingresso del coro di donne nell'orchestra (ὄλολύζουσι. τὸ ἱερὸν ὠθεῖται), ma si limita a riportare il pensiero di Russo che non vede necessario l'uso del congegno a questo punto, e quello di Rogers che prevede l'uso della ἐξώστρα<sup>18</sup>, senza tuttavia esplicitare la propria posizione al riguardo. Se ne apprezza comunque lo sforzo di completezza dell'informazione.

Merita attenzione anche l'analisi dell'intervento dei vv. 443-58 che occupa le pp. 218-22 del commento, in cui S. C. si concentra sulla differenza tra l'intervento di Mika dei vv. 383-432 e quello della venditrice di corone, notando la *brevitas* e il carattere soggettivo del discorso della seconda. In particolare, la studiosa analizza il taglio del discorso di Mika, riprendendo quanto argomentato già da Prato per lo stretto legame con la retorica deliberativa, e si sofferma sul nome della donna, esplicitato al v. 760, e sulla relazione con il marito Cleonimo, di cui fa menzione al v. 605. Il nome Mika corrisponde infatti a μικρά, caratterizzando la donna in completa opposizione con lo sposo, un politico ateniese, spesso oggetto degli attacchi di Aristofane, denotato per la sua ghiottoneria, viltà ed effeminatezza. Ella è al contrario piccola, ma determinata ed intraprendente, in questo senso mascolina. Per quanto riguarda invece la venditrice di corone, S. C. si sofferma, sulla linea degli studi di Henderson<sup>19</sup>, sui richiami e sulle metafore sessuali contenuti nel suo discorso, interpretandone l'intervento come quello di una prostituta e spiegando dunque in tale senso anche le apparenti ambiguità, quali appunto il richiamo della morte del marito a Cipro (v. 446), o il riferimento per l'uscita di scena alla necessità di recarsi εἰς ἀγοράν (v. 457). In entrambi i casi la lucida analisi di S. C. ha il merito di mettere in luce le peculiarità di queste due donne, conferendo loro maggiore spessore, dal momento che l'analisi non si limita ad indagarne la funzione all'interno dell'opera, ma si preoccupa anche della costruzione di due personaggi e della loro efficacia scenica.

Da questo punto di vista risulta invece meno approfondita la sezione relativa alla figura di Clistene (vv. 574-654). Partendo dal lessico, nell'analisi del neologismo γυναικομανῶ impiegato da Clistene al v. 576 nella sua battuta d'esordio S. C. correttamente segnala il contatto fra il verbo e γυναικομανής di *Il.* 3.39= 13.769, ma non discute lo scarto comico che tale termine va a creare. Infatti nel poema epico l'aggettivo indica la

<sup>18</sup> Per Rogers il riferimento è all'edizione del 1920.

<sup>19</sup> Si tratta del basilare volume di J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford 1991<sup>2</sup>.

pulsione erotica che guida Paride, aggiogato dal fascino femminile, mentre il verbo coniato da Aristofane è impiegato con un significato antitetico rispetto al precedente omerico: Clitene non prova attrazione sessuale per le donne, ma piuttosto ne condivide gli atteggiamenti, poiché esse sono per lui un modello e non l'oggetto del desiderio. Il richiamo al lessico epico e la connotazione differente di cui è investito il verbo genera dunque uno scarto comico utile alla costruzione del personaggio. Per la medesima ragione sarebbe stata utile la discussione dell'uso del *προξενῶ* del medesimo verso. Anche qui infatti, nel sottolineare il rapporto privilegiato con le donne, si genera un rovesciamento comico poiché Clitene si arroga una qualifica che non è in grado di ricoprire visto è tutt'altro fuorché un eminente cittadino. Infine, riguardo alla notizia dell'incursione esterna nel consesso di donne portata da Clitene in quanto ἄγγελος tragico, nella discussione su come egli abbia appreso l'informazione (p. 238) S. C. riprende le considerazioni di Russo affermando che l'unico personaggio che può aver avvisato Clitene è Euripide stesso, ma non tiene conto della figura del servo di Agatone che è rientrato in casa al v. 69 e da lì potrebbe aver origliato, in linea con le attitudini degli schiavi, secondo quanto esplicitato in *Ran.* 750-3; oltre a ciò occorre tener comunque presente che la coerenza intratestuale non è un dato preminente in Aristofane<sup>20</sup>.

Per quanto concerne l'analisi delle paratragedie, a parte quanto già affermato nell'introduzione, relativamente al *Palamede* risulta significativa l'esegesi dei vv. 781-2. Qui S. C. discute *τοῦτ' ἴσ' ἔστι μοχθηρόν. / χῶρει χῶρει.* che traduce con "Quelle fatigue ce «r». «Au secours, au secours»" considerando *χῶρει χῶρει* come parte essenziale del messaggio che il Parente sta inviando per la richiesta di aiuto, attraverso l'uso del verbo che nel lessico aristofaneo richiama gli ingressi sulla scena. In questa chiave di lettura dunque *τοῦτ' ἴσ' ἔστι μοχθηρόν* rappresenterebbe un riferimento inserito in anticipo e relativo alla difficoltà nel tracciare con lo stilo la lettera contenuta nel doppio imperativo. Tale lettura ha il merito di non intervenire, se pur minimamente, sul testo, contrariamente alle scelte di van Leeuwen e Coulon che accolgono la correzione di Brunck *χωρεῖ χωρεῖ* sottintendendo *τὸ ἔργον* o *τὸ πρᾶγμα* sulla base del confronto con *Pax* 472 e 509 e *Ra.* 884.

Anche gli elementi di parodia dell'*Elena*, che occupano i vv. 855-919, sono opportunamente delineati nell'introduzione al passo, ma alle pp. 270 s. del commento la studiosa si sofferma sull'assenza di qualsiasi riferimento da parte di Aristofane all'*εἶδωλον*, e nota che invece l'interesse del commediografo è relativo al mero intrigo, tanto da ridurre l'opera ad un'operazione di salvataggio. Molto interessante risulta la discussione relativa a *τί οὖν ἔτι ζῶ* del v. 868. Nel definire tale segmento come ripresa del v. 56 dell'*Elena*, come unitariamente accolto dagli studiosi, S. C., con dovuta precisione, riporta che sulla base di tale segmento il testo euripideo è stato corretto rispetto a *τί δῆτ' ἔτι* tramandato da L. Non limitandosi alla semplice segnalazione, la studiosa discute il passo del testo di primo grado, pronunciandosi a favore della lezione di L. A suo avviso infatti la presenza di *δῆτα* risulta più adatta alla moderata disperazione dell'eroina che ha comunque ricevuto la profezia da parte di Hermes di un glorioso ritorno a Sparta, mentre per il contesto paratragico risulta corretto l'uso di *οὖν*. La motivazione che avrebbe indotto Aristofane a intervenire sul testo di primo grado con questa leggera modifica risulta tuttavia non chiara, a meno che non si voglia pensare ad una svista nella ripresa e non ad un intervento voluto. Ma in questi termini la questione rimane comunque aperta.

Interessante è anche la discussione relativa all'ingresso in scena di Euripide-Perseo ai vv. 1098ss. Basandosi infatti sul verbo *παρέπτατο* (1014) e sul modello dell'*Andromeda*

<sup>20</sup> Al riguardo si veda almeno W. Süß, *Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes*, RhM 97, 1954, 115-59, 229-54, 289-316.

per cui Polluce (IV 128) parla dell'ingresso in volo attraverso la μηχανή, alcuni studiosi fra cui Sommerstein<sup>21</sup> hanno ipotizzato che anche Aristofane prevedesse qui l'impiego della macchina del volo. Acutamente S. C. nota come la parodia possa aver più effetto, al contrario, se utilizzando il verbo παρέπτατο e facendo leva sulla memoria degli spettatori, il dispositivo non venisse usato. Prova del mancato impiego della μηχανή è dato inoltre dall'assenza di qualsiasi riferimento ad essa, anche solo con un cenno allo stupore da parte dello Scita, che si sofferma invece su quanto affermato a 1101-4 da Euripide in relazione alla Gorgone (che egli scambia per Gorgo). A quest'ultimo tema, la lingua dell'arciere scita, S. C. dedica una sezione preliminare alle pp. 283 s., nell'apprezzabile sforzo di chiarirne le caratteristiche fonetiche morfologiche e sintattiche, e rifacendosi a basilari studi fra cui il più recente di Willi<sup>22</sup>, quindi procedendo nello specifico all'analisi dei singoli termini all'interno delle battute.

Il volume costituisce dunque un valido strumento per lo studio del testo aristofaneo, in cui sono contenuti tutti gli elementi essenziali per un approccio metodologicamente corretto all'opera. Ha il merito di far percepire al lettore la complessità del testo, pur mantenendo la necessaria accuratezza nell'analisi dei diversi aspetti (filologici, scenici, linguistici, parodici), con l'obiettivo, sicuramente conseguito, di produrre un utile strumento che funga da guida per gli studenti universitari. Tenendo conto dei principali contributi ed in particolare delle edizioni di Prato e Austin – Olson, la studiosa si muove in una dimensione autonoma mostrando di gestire con padronanza l'ampio materiale, in un riuscito sforzo di sintesi e semplificazione. A vantaggio della chiarezza va anche la suddivisione in sezioni della commedia e dunque del commento. Tale scelta conferisce infatti una maggiore fruibilità, così come l'introduzione alle singole parti permette di accostarsi all'interpretazione generale del singolo passo prima di affrontare nel dettaglio l'analisi dei versi. Inoltre, la linea interpretativa dominante è esplicitata nelle pagine iniziali e richiamata ove necessario nel commento e nei singoli casi. In questo modo il lettore è guidato in tutto il percorso di analisi, che segue passo passo il gioco di rimandi fra ambiguità di genere, sia sessuale che poetico, e può cogliere nella tragedia euripidea un genere ai confini, e nella commedia aristofanea un gioco letterario coerentemente elaborato nella continua tensione fra tragico e comico.

Silvia Pagni  
silvia.pagni@alice.it

<sup>21</sup> Il riferimento è al commento all'edizione curata dallo studioso nel 1994.

<sup>22</sup> Il riferimento è a A. Willi, *The Languages of Aristophanes*, Oxford 2003.