

RAPPRESENTAZIONE E IMITAZIONE:
LA CONSAPEVOLEZZA DELLA *MIMESIS*
NELLA COMMEDIA DI ARISTOFANE

Dell' incisiva portata che la μίμησις ha rivestito nella commedia di Aristofane, l' esegesi antica ha mostrato una chiara consapevolezza in un arco di tempo che spazia dalla riflessione di Aristotele sino a quella di Olimpiodoro¹. Nella *Poetica* (1148a25-30), ad esempio, ricordando che i Megaresi rivendicarono alla loro terra la nascita della commedia, Aristotele sottolinea, nell' ambito dei tre modi di sviluppare la μίμησις, che per un aspetto Sofocle è imitatore di Omero, visto che rappresenta persone serie, mentre per un altro si trova a essere uguale ad Aristofane, perché entrambi imitano persone che fanno, πράττοντες, e agiscono, δρῶντες². Nel ricostruire il profilo sublime che distinse il fondatore dell' Accademia, proposto nel *Commentarium in Alcibiadem*, invece, Olimpiodoro (2.65 Westerink) narra dello stupore che in Platone traspariva alla lettura di Aristofane e Sofrone, tanto da dedicare un epigramma in onore del primo e da ricavare un benefico guadagno, visto quale preziosa ὠφελία per il gioco di caratteri insito nei suoi dialoghi, dalla μίμησις che si trovava riflessa nella produzione del comico e del mimo-grafo³. All' inizio e al termine di questa critica antica, dunque, Aristotele e Olimpiodoro segnalano, pur da prospettive diverse, un rapporto vitale e sintomatico tra la sfera della μίμησις e la produzione di Aristofane, un rapporto da porre sul piano cronologico prima dell' affresco maestoso tracciato a riguardo da Platone nella *Repubblica* in un' ottica nuova che pur guarda alla produzione passata e, con speciale interesse, a quella drammatica⁴. Tale rap-

* Questo lavoro ha beneficiato dei consigli preziosi di Giuseppe Mastromarco, S. Douglas Olson e Piero Totaro: a loro il mio più sincero ringraziamento.

¹ La μίμησις occupa un nucleo di riflessione centrale per la produzione letteraria greca le cui origini possono essere rintracciate a partire da Omero tramite la presentazione di Elena nel IV libro dell' *Odissea* che imita la voce di tutte le donne di Grecia, mentre sfiora il cavallo di Epeo, ἐκ δ' ὀνομακλήδην Δαναῶν ὀνόμαζες ἀρίστους, / πάντων Ἀργείων φωνὴν ἴσκουσ' ἀλόχοισιν (278-279). A riguardo cfr. Tulli 2013, 314. Il campo semantico della μίμησις, invece, è esplicitato per la prima volta nell' *Inno ad Apollo*, πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστὺν / μιμῆσθ' ἴσασιν (162-163), nella descrizione delle Deliadi capaci di riprodurre l' intonazione fonetica degli uomini che la terra nutre. Cfr., a riguardo, Strauss Clay 1989, 50 n. 102. Valore portante, come è noto, assume la μίμησις in Alcmene (fr. 91 Calame) nella scoperta degli ἔπη e del μέλος che il poeta desume dalla voci degli uccelli. Sulla preistoria della μίμησις nella riflessione dei Greci, rimando alle pagine di Halliwell 2009, 23-38.

² Donini 2008, XXXIII-LVI, esamina il rapporto che nella *Poetica* Aristotele stabilisce tra la μίμησις, l' universale e la necessità.

³ Cfr., a riguardo, a riguardo, Vicaire 1960, 180-182 e Haslam 1972.

⁴ Rimando su questo problema all' analisi dettagliata di Giuliano 2005, 21-135.

porto non deve sorprendere. Sebbene, come è stato notato, la sfera semantica della μῆμῆσις in Aristofane sia limitata a occorrenze non numerose, il peso che l'atto imitativo qui ricopre sia sul piano teorico sia sul piano performativo è di notevole impatto. Il mio intento nelle pagine successive, per tutto ciò, sarà ripercorrere il testo di Aristofane per indagare in quale prospettiva l'atteggiamento del poeta nei confronti della μῆμῆσις si sia intrecciato, con fertile risultato, all'orizzonte della sua poetica.

1) *Aristofane e l'esempio di Euricle nelle Vespe*

Inizierò il mio esame dalle *Vespe* e dalle *Tesmoforiazuse*, alterando la successione cronologica della prima produzione di Aristofane, per poi passare agli *Acarnesi*. Nella parabasi delle *Vespe*, Aristofane si presenta fieramente al pubblico ateniese nelle sembianze di un novello Eracle ἀλεξίκακος: il suo bersaglio è ancora Cleone, visto quale mostro malvagio dalle cento bocche simile al Tifeo della *Teogonia*, fatale e terrificante male che imperversa ad Atene⁵. All'inizio della parabasi, tuttavia, il coro afferma con forza che il poeta vuole innanzitutto rimproverare gli spettatori per il fatto di aver ricevuto un torto di non poco peso per il quale ora pretende giustizia (1016-1017): la sconfitta delle *Nuvole* nell'anno precedente, sconfitta che sarà ricordata ai vv. 1043-1044, τοιόνδ' εὐρόντες ἀλεξίκακον τῆς χώρας τῆσδε καθαρτὴν / πέρυσιν καταπρούδοτε καινοτάτας σπείραντ' αὐτὸν διανοίας, nel segno di un deludente tradimento⁶. In questa sezione della parabasi, nel giro di pochi versi, Aristofane ripercorre la sua carriera dai silenziosi inizi al periodo della sua pubblica contesa con Cleone. Certo, pur in auge per la vittorie conseguite, Aristofane non si è inorgogliito e ha impedito soprattutto che le sue Muse diventassero vergognose mezzane, per ingraziarsi il pubblico (1026-1028)⁷. Prima di questa doverosa celebrazione, tuttavia, è proiettata

⁵ Cfr. Lauriola 2004. Per il profilo di Eracle nella *Archaia* in bilico tra la versione del "brute, glutton and libertine character" e quella positiva dell'eroe, si vedano le canoniche pagine di Galinsky 1972, 81-98.

⁶ Il motivo della μῆμῆσις verso il pubblico ricorre sia negli *Acarnesi*, quando, con οἱ γέροντες οἱ παλαιοὶ μεμφόμεσθα τῇ πόλει (676), il semicoro dei vecchi critica la città, sia nelle *Nuvole* quando, con ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέφομαι / τοῖς σοφοῖς, ὧν οὐνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματεύομην (525-524), e con ἡδίκημένοι γὰρ ὑμῖν μεμφόμεσθ' ἐναντίον (576), Aristofane ricorda l'immotivata sconfitta subita durante le Dionisie del 423.

⁷ Cfr. Biles, Olson 2015, 385-386. Il motivo della Musa mercenaria in Aristofane è una eredità di chiara ascendenza lirica. Ad esempio, nella II *Istmica* (6-8), per Trasibulo di Agrigento, Pindaro oppone agli uomini di un tempo i suoi contemporanei presso i quali, a caro prezzo, sono vendute le μελίθογγοι αἰοδαί, per il fatto che la Musa è ormai diventata φιλοκερδῆς ed ἐργάτις. Il motivo giunge a Callimaco nei *Giambi*, οὐ γὰρ ἐργάτιν τρέφω / τὴν Μοῦσαν, ὥς ὁ Κεῖος Ὑλίου νέπους (fr. 222 Pfeiffer), che, secondo una tradizione aneddotica già sviluppata da Aristofane nella *Pace* (698-699) e riportata nello *scholium ad Isthm.* II 9

una luce di particolare rilievo sul cosiddetto “periodo segreto” che, secondo una felice definizione della critica, coincide con una sorta di apprendistato svolto da Aristofane presso l’officina di altri comici, prima del 427, data nella quale è collocata la rappresentazione dei *Banchettanti*⁸. Al di là delle effettive dinamiche che connotarono questa fase, il “periodo segreto” richiamato nelle *Vespe* sembra testimoniare nel senso di una relazione costante e intensa tra Aristofane e il mondo del dramma coevo: i poeti sono in contatto diretto con il giovane Aristofane che non esita a offrire, quale ἐπίκουρος, un aiuto di valore determinante, pur muto e anonimo, nella composizione drammatica⁹. Tale operazione impone un modo di approcciarsi alla dimensione letteraria della quale Aristofane si mostra pienamente consapevole e sensibile. Non a caso, nella parabasi delle *Vespe* il coro chiarisce la prassi tramite la quale si è esplicitata la βοήθεια di Aristofane nei confronti dei più maturi colleghi (1018-1028):

τὰ μὲν οὐ φανερώς ἄλλ’ ἐπικουρῶν κρύβδην ἐτέροισι ποιηταῖς,
 μιμησάμενος τὴν Εὐρυκλέους μαντείαν καὶ διάνοιαν,
 εἰς ἄλλοτρίας γαστέρας ἐνδὺς κωμωδικὰ πολλὰ χέασθαι,
 μετὰ τοῦτο δὲ καὶ φανερώς ἤδη κινδυνεύων καθ’ ἑαυτόν,
 οὐκ ἄλλοτρίων ἄλλ’ οἰκείων μουσῶν στόμαθ’ ἠνιοχήσας.
 ἄρθεις δὲ μέγας καὶ τιμηθεὶς ὥς οὐδεὶς πώποτ’ ἐν ὑμῖν,
 οὐκ ἐκτελέσαι φησὶν ἐπαρθεῖς, οὐδ’ ὀγκῶσαι τὸ φρόνημα,
 οὐδὲ παλαιστρας περικωμάζειν πειρῶν· οὐδ’, εἴ τις ἐραστὴς
 κωμωδεῖσθαι παιδίχ’ ἑαυτοῦ μισῶν ἔσπευσε πρὸς αὐτόν,
 οὐδενὶ πώποτέ φησι πιθέσθαι, γνῶμην τιν’ ἔχων ἐπεικῇ,
 ἵνα τὰς μούσας αἴσιν χρῆται μὴ προαγωγὸς ἀποφῆνῃ.

(vol. III pp. 214-215 Drachmann), scorgeva nella critica mossa da Pindaro un’allusione diretta a Simonide. Per il significato che assume nella tradizione aneddotica il profilo del poeta lirico, spregiudicato nel suo tempo, rimando ad Arrighetti 1987, 82-85.

⁸ Per un esauriente quadro sui *Banchettanti*, si veda ora Pellegrino 2015, 138-139. Imperio 2004, 272-274, offre una disamina dettagliata della sezione anapestica che, ad apertura della parabasi delle *Vespe*, è dedicata al periodo segreto di Aristofane. Rimando a Mastromarco 1996², 41-43, per una analisi puntuale di questa fase iniziale dell’attività di Aristofane, quando al posto del poeta figura Callistrato come autore delle opere rappresentate. Secondo Fabbro 2012, 241 n. 244, ai vv. 1029-1031, invece, Aristofane alluderebbe al suo esordio come regista dei *Cavalieri* nel 424.

⁹ Il motivo della ἐπικουρία che qui Aristofane sottolinea con evidente ineteresse deve essere inteso, con Mastromarco 1979, 167-168, nel senso che il poeta allude “alla sua collaborazione alla stesura di commedie di altri poeti”, senza un ulteriore riferimento a una collaborazione con determinati registi. Esamina nella produzione poetica l’immagine metaforica dell’ἐπίκουρος, presente nella lirica corale Nünlist 1998, 309-310: nella XIII *Olimpica* (96-97), ad esempio, Pindaro presenta se stesso come ἐπίκουρος delle Muse e degli Oligetidi nel tramandare alle generazioni successive la gloria di Ierone.

Nella fasi ricordate in questi versi che tracciano un'archeologia dell'attività di Aristofane, la gavetta, la rivelazione di sé, la consacrazione, suscita interesse la prima, perché è per l'appunto nella fase dell'apprendistato che Aristofane ricorda di aver imitato lo spirito profetico dell'indovino Euricle, *μυησάμενος τὴν Εὐρυκλέους μαντείαν καὶ διάνοιαν* (1018-1020)¹⁰. Il poeta, in altri termini, tende a sottolineare che, per poter prestare il suo soccorso letterario ai colleghi maturi, ha dovuto immergersi nella loro natura, pur nella segretezza di un'operazione nascosta, richiamata dall'avverbio *κρύβδην*, entrando nei ventri di questi, per immedesimarsi nel loro modo di percepire la realtà ed evitare che il suo aiuto stridesse con la forma peculiare e naturale di uno stile e di un pensiero diversi dal suo. Da questa *βοήθεια* letteraria, tratteggiata da Aristofane nel segno della *μίμησις*, il poeta è consapevole di aver ricavato frutti di notevole valore per la fase che, invece, lo vede quale autore apprezzato e protagonista principale sulla scena drammatica di Atene. Dopo il periodo dell'apprendistato mimetico, nelle vesti di auriga del carro delle proprie Muse, Aristofane appare come la fonte di un rivolo rigoglioso di poesia che, da un alveo ricco di acqua, riversa al pubblico una produzione copiosa e felice, frutto esuberante e genuino del giovane che, in un tempo passato, si è dovuto nascondere nelle pieghe dei testi di altri *ποιηταὶ* al fine di rafforzarsi e di imporsi poi nello statuto di autore affermato (1021-1022)¹¹. Certo, è inevitabile scorgere nel periodo segreto la prima testimonianza in Aristofane, almeno in ordine di tempo, di un atto imitativo finalizzato alla creazione poetica¹². Il profilo di Aristofane-Euricle, in grado di par-

¹⁰ Biles-Olson 2015, 383 sottolineano che mentre *μαντεία* è un termine più appropriato per Euricle, *διάνοια* si adatta meglio al profilo di Aristofane quale poeta. Come informano un gruppo di *scholia ad Vesp.* 1019a-b (p. 162 Holwerda) e una pagina del *Sofista* di Platone (252c8), Euricle era solito offrire responsi guidato da un *δαίμων* interiore.

¹¹ Per l'immagine del poeta auriga ripresa da Pindaro come traspare nella VI *Olimpica* (22-24), cfr. Taillardat 1963, 745. Totaro 1993, 555-558 nota che è qui proposta "una orgogliosa, polemica affermazione di *Autorschaft*, da parte del poeta, nei confronti di non meglio identificati commediografi rivali".

¹² Secondo Halliwell 1989, 519-525, in questo caso Aristofane si pone sulla stessa linea dei suoi colleghi della *Archaia*. Spesso, infatti, il poeta comico allude a forme di collaborazione in chiave polemica con altri autori, se non addirittura a clamorosi casi di plagio. Imperio 2004, 275, ricorda a riguardo opportunamente il *Χοιριλεκφαντίδης* (fr. 502 K.-A.) con il quale Ecfantide sembra essere dileggiato da Cratino in quanto sarebbe ricorso all'aiuto del servo Cherilo quale collaboratore durante la stesura dei suoi drammi. Desta, a riguardo, particolare interesse un frammento che giunge dalla parabasi del *Pisandro* di Platone comico nel quale il poeta ricorda di aver prestato aiuto ad altri colleghi, secondo quanto dice un proverbio imitando gli Arcadi, *Ἀρκάδας μιμοῦμενος*, che bisognosi di denaro sono soliti combattere per conto di altri popoli a pagamento (fr. 106 K.-A.). A riguardo, cfr. ora l'ampia disamina di Pirrotta 2009, 27-32.

lare senza aprire la bocca per offrire il vaticinio, in questo modo, tematizza la capacità di celarsi in una natura apparentemente diversa dalla propria e di riprodurne moti e inclinazioni, pensieri e espressioni, tanto da inserire il poeta in una dimensione nuova. Nel periodo segreto Aristofane ha imitato il pensiero dei poeti ai quali è venuto in soccorso, entrando nel loro ἦθος e imparando allo stesso tempo a muoversi nella complessa attività di comico sulla scena di Atene¹³.

2) Agatone e la μίμησις delle *Tesmoforiazuse*

La testimonianza autobiografica che le *Vespe* delineano nella parabasi è destinata a lasciare un segno concreto. Prima di venire agli *Acarnesi*, e nella fattispecie alla trasformazione che di fatto coincide con un interessante fenomeno di “euripidizzazione” alla quale si sottopone Diceopoli giunto presso la casa di Euripide, da contadino stanco della guerra a mendico garrulo e fine dicitore sul modello di Telefo, è inevitabile accennare alle *Tesmoforiazuse*, commedia collocabile nel pieno della seconda fase, perché è per l'appunto presso la casa di un altro tragico, Agatone, dinanzi alla porta della sua elegante dimora, che Aristofane, pur nella ‘fiction’ scenica, esplicita una chiara teoria della μίμησις, riflettendone sui suoi meccanismi e sul suo significato.

Al termine del viaggio cittadino compiuto da Euripide e dal *kedestes*, la coppia giunge dinanzi alla porta dell'affascinante Agatone (26-32)¹⁴. Dalla porta un θεράπων esce ad annunciare la complessa esperienza creativa che sta vivendo il suo padrone per via della fatidica visita delle Muse, una visita che l'etere deve ammirare tenendo fermo il fiato (38-57)¹⁵. Agatone è colto

¹³ L'immagine, di affascinante impatto, del poeta quale indovino, serve in questo modo anche a sottolineare la creatività di Aristofane: l'imitare delle *Vespe* durante il necessario apprendistato per il giovane poeta è in funzione propedeutica all'esplosione della carriera vera e propria di Aristofane. Questo tipo di imitazione è ben lontano dal plagio ingenuo e biasimato che, nella parabasi delle *Nuvole*, Aristofane rivolge, quale screditante accusa, contro i suoi colleghi che, per attaccare Iperbolo dopo gli strali di Ermippo, non fanno altro che imitare, cioè copiare, la gustosa trovata delle anguille escogitata nei *Cavalieri* (864-867), τὰς εἰκόνας τῶν ἐγγέλων τὰς ἐμὰς μιμούμενοι (559), svilendone l'intensità. A riguardo, cfr. l'analisi di Lauriola 2010, 107.

¹⁴ Secondo Lévyque 1955, 35-40, nella rappresentazione di Agatone offerta da Aristofane, incentrata su un'eccessiva bellezza femminile “telles plaisanteries n'auraient point eu de sel, si elles n'avaient pas reposé sur un solide fondement de vérité”. Sia Euripide sia il *kedestes* sembrano intraprendere un viaggio cittadino per raggiungere la casa di Agatone (1-95). Per la ripresa della stessa dinamica spaziale nel *Simposio* di Platone (174a3-e9) con Socrate e Aristodemo che per le strade di Atene si recano presso la dimora di Agatone, rimando a De Sanctis 2016, 92-93.

¹⁵ Analogie tra il viaggio di Euripide e del parente nelle *Tesmoforiazuse* e l'esordio del *Pluto* (51-55) individua Giovannelli 2011, 91-92. Rimando a Regali 2016, 7-22, per un detta-

in una fase di intensa creatività poetica: il servo ne sottolinea la capacità di piegare nuove volute di versi, di tornire, di incollare, di coniare sentenze, di sostituire nomi, di plasmare, di arrotondare e versare nell'imbuto¹⁶. Di lì a poco Agatone comparirà sulla scena, fuori di casa, in un'atmosfera di sontuoso lirismo. Le parole del tragico rivelano ora la più profonda esplicitazione della μίμησις che la commedia di Aristofane offre, già a partire dall'effetto visivo: Agatone, non a caso, è abbigliato come Cirene nella veste screziata color di croco per enfatizzare tratti di una bellezza artefatta tipici di un uomo effeminato (98). Ma non solo: l'eccessiva effeminatezza del poeta supera l'eleganza dell'abito tanto che, mentre la realtà impone che Agatone sia di fatto un uomo, lo sguardo attonito di Euripide e del *kedestes* che osservano l'uscita del tragico sulla scena suggerisce che, nella sostanza, si tratti di una donna o, per meglio dire, di un γύννις (136), una donniciola¹⁷. La commistione tra elemento femminile ed elemento maschile in Agatone desta maggiore disorientamento, quando il tragico inizia a parlare. Dalla bocca di Agatone, innanzitutto, giunge un canto di affascinante intensità lirica: un inno delicato rivolto agli dei che proteggono Troia (101-129), un inno che seduce e inebria di bellezza, in perfetta corrispondenza, nella volgare sensazione del *kedestes*, con la natura femminile del suo esecutore (130-131)¹⁸. Certo, però, nella scena il momento decisivo si profila quando Agatone dopo il canto, dinanzi agli interrogativi del *kedestes*, rivela di portare un abito elegante perché deve essere conforme al suo elegante pensiero, ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμη φορῶ (148)¹⁹. Del resto, un poeta deve essere tal quale ai drammi che vuole creare, tanto che se uno compone un dramma al femminile, nel senso che rappresenta delle donne, deve fare in modo che il

gliato esame sulla funzione della θύρα nella produzione di Aristofane.

¹⁶ Cfr. Mastromarco-Totaro 2006, 443 n. 8.

¹⁷ Il termine γύννις compare già in Eschilo per un Dioniso ἀναλκις (fr. 76 Radt) e poi sarà ereditato da Teocrito per l'immagine di un impari pugilato nell'*Idillio* XXII (69). Cfr., a riguardo, Gow 1952², II 393.

¹⁸ La melodia che si diffonde al tiepido sole d'autunno sulla porta della dimora di Agatone, nell'invocazione alle πότνια Γενετυλλίδες, è un dolce canto, ἡδὺ τὸ μέλος, femminile, θηλυδριῶδες, sapido di baci lascivi, μανδαλωτόν, con la lingua nella bocca, κατεγλωττισμένον, nella traduzione di Mastromarco (in Mastromarco-Totaro 2006, 451). Secondo Navarro Martínez 2013, 65-68, la teoria della μίμησις alla quale allude qui Agatone nasconde una critica di Aristofane nei confronti della nuova musica che si sta sviluppando nel teatro contemporaneo. Non a caso, Wright 2016, 64-69, analizza la scena delle *Tesmforiazuse* su Agatone come una prova evidente della ricezione contemporanea da parte degli Ateniesi del tragico nella misura in cui Aristofane proporrebbe "a sort of critical reading of Agathon's work".

¹⁹ Cfr. Möller 2004, 103-132. È interessante notare che le parole di Agatone nelle *Tesmforiazuse* potrebbero essere richiamate dal fr. 72 K.-A., ἀνδρὸς χαρακτήρ ἐκ λόγου γνωρίζεται, verso di natura proverbiale, proveniente dall'Ἀρρηφόρος ἢ Αὐλήτρις.

suo corpo abbia modi di donna secondo un criterio di una ὁμοπάθεια ferrea in virtù della quale ὁμοια... ποεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει (168)²⁰. Quanto il corpo non possiede, invece, occorrerà, come continua Agatone, che un bravo poeta lo vada a cacciare con l'imitazione, ἃ δ' οὐ κεκτήμεθα, / μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται (155-156). Ben si comprende, per tutto ciò, il motivo per il quale il bel Frinico componga opere belle o la grazia ionica ammantata di eleganza la poesia di Anacreonte, Ibico e Alceo (159-167). Al di là di questa esemplificazione, resta un dato da non sottovalutare: viene facile capire che Aristofane nelle *Tesmofoiazuse*, in un momento di programmatica teorizzazione estetica, tende a proiettare necessariamente la μίμησις nell'ambito letterario del teatro. Si ha l'impressione, in altri termini, che la teorizzazione di questo concetto ora non possa eludere la produzione e la scena drammatica ateniese, perché lì, meglio che in ogni altra dimensione artistica, la μίμησις aveva reso conto della sua centralità.

3) La 'euripidizzazione' di Diceopoli

Alla luce di quanto è stato sinora detto, è opportuno considerare la scena iniziale degli *Acarnesi* nella quale, a ben vedere, non abbiamo un riferimento esplicito alla μίμησις, almeno sul piano lessicale come nelle *Vespe* o nelle *Tesmofoiazuse*, ma traspare una rappresentazione decisiva e vivace dei processi mimetici che concorrono alla costruzione dell'ἦθος di un personaggio in netta adesione al programma che nelle *Tesmofoiazuse* esplicita Agatone²¹. Osserviamo nel dettaglio.

Ormai stanco della guerra, Diceopoli comprende di poter percorrere ormai un'unica via di salvezza: convincere i suoi concittadini alla pace. Persuadere gli Ateniesi a desistere dal combattere, tuttavia, richiede uno sforzo di non poco: Diceopoli comprende che deve rivolgersi a Euripide perché solo il poeta è in grado di offrire al contadino gli strumenti adeguati per diven-

²⁰ Cantarella 1970, 331-332, sottolinea che la μίμησις in questa scena non è classificabile come imitazione di uomini, animali, metafore poetiche o altri poeti, come accade spesso in Aristofane: nelle *Thesmofoiazuse* costituisce un mezzo necessario per la composizione dei drammi ἀνδρεῖα. Secondo Arrighetti 1987, 151-159, nelle parole di Agatone è possibile individuare per la prima volta un'idea che si radicherà anche nella tradizione biografica successiva: la costante relazione fra autore e opera. Mureddu 1982, 94-95, invece, ravvisa nella teoria di Agatone il riflesso di un vivace dibattito estetico contemporaneo che vede coinvolti, a partire da Gorgia, anche Euripide e Filosseno: un dibattito nel quale Aristofane censura la μίμησις a tutti i costi come un atto che contravviene all'etica e indulge alla ἀπάτη. Secondo Mazzacchera 1999, 210, visto l'interesse derisorio nei confronti dell'omosessualità di Agatone, occorre cautela nel valutare l'affermazione del tragico come diretto manifesto poetico sulla μίμησις nell'ottica di Aristofane. Cfr. ora Kyriakou 2013, 153-155.

²¹ Saetta Cottone 2003, 446-450, individua tra *Thesmofoiazuse* e negli *Acarnesi* la stessa dialettica drammatica che si sviluppa tra Euripide e Agatone e Diceopoli ed Euripide.

tare un abile affabulatore. Pur attraverso la lente deformante della distorsione comica, la scena d'incontro tra Diceopoli ed Euripide (407-479) può essere considerata come una vera e propria fenomenologia della μίμησις che agisce su ambiti molteplici. Innanzitutto abbiamo una μίμησις intesa quale imitazione del personaggio drammatico: Diceopoli deve diventare uno πτωχός euripideo tramite un travestimento buffonesco che, con ράκια e altri arnesi, mira a consolidare un nuovo ἥθος nel modo più convincente possibile²². In un'ottica più generale, di profila anche una μίμησις da porre sul piano teorico: Aristofane si mostra consapevole del fatto che il tragico è in grado di realizzare gli ἥθη dei suoi personaggi tramite una serie infinita di strumenti del mestiere che subito creano una solidarietà serrata, quasi un dialogo diretto, con il pubblico. Infine è palese una μίμησις da intendere come atto creativo nella quale la natura o l'atteggiamento del poeta passa automaticamente nella natura e negli atteggiamenti dei suoi personaggi. Quando arriva presso la casa di Euripide (392-394), infatti, Diceopoli trova il tragico in una posizione innaturale per i più ma evidentemente adatta a Euripide. Mentre la sua mente è uscita fuori casa, a comporre versetti, Euripide è rimasto all'interno a poetare con i piedi rivolti in alto (410-417):

{ΔΙ.} Ἀναβάδην ποεῖς,
 ἐξὸν καταβάδην. Οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποεῖς.
 Ἀτὰρ τί τὰ ράκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις,
 ἐσθῆτ' ἐλεινὴν; Οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποεῖς.
 Ἀλλ' ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ', Εὐριπίδη,
 δός μοι ράκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος.
 Δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν·
 αὕτη δὲ θάνατον, ἦν κακῶς λέξω, φέρει.

L'*incipit* del discorso di Diceopoli, con ἀναβάδην ποεῖς (416), richiama da subito ciò che ha detto il servo di Euripide sul conto del suo padrone non appena presso la dimora del poeta è giunto il contadino, ὁ νοῦς μὲν ἔξω ξυλλέγων ἐπύλλια / οὐκ ἔνδον, αὐτὸς δ' ἔνδον ἀναβάδην ποεῖ / τραγωδίαν (399-401)²³. Certo, desta innanzitutto interesse il fatto che dalla strana posizione assunta dal tragico nell'atto creativo deriva secondo Diceopoli il motivo per cui i personaggi di Euripide sono tutti zoppi, come rivela il χωλοὺς ποεῖς

²² Olson 2002, 181, rimanda ai vv. 841-842 delle *Rane*, nei quali Euripide è definito da Eschilo in tono minaccioso come uno στρωμυλιοσυλλαεκτάδης, un raccoglitore di chiacchiere, uno πτωχοποιός, un creatore di pitocchi, e infine uno ρακιοσυρραπτάδης, rattoppastracci, visto che molti personaggi della produzione di Euripide, al di là di Telefo, sono presentati quali mendichi chiacchieroni e abbigliati di conseguenza come Bellerofonte, Tieste e Filottete.

²³ Sulla caratterizzazione di Euripide rimasto dentro casa mentre il νοῦς è uscito fuori si veda Totaro 1994-1995.

(411)²⁴. Ma ancor più incisiva, per la corrispondenza tra natura e opera del poeta, è la constatazione non marginale che sempre Diceopoli avanza sull'abbigliamento di Euripide. Euripide, infatti, mentre compone con i piedi all'insù, indossa una veste che suscita pietà, una ἐσθῆς ἐλεεινή (413), dunque una veste conforme al pensiero, come Agatone dirà nelle *Temosforiazuse*. Non è da sottovalutare questa definizione: ἐλεεινός evoca un sentimento cruciale sul piano drammatico, provato dagli uomini senza altro condizionamento se non quello dovuto alla riflessione del proprio stato d'animo²⁵. La veste che suscita pietà ora sembra riassumere la caratteristica principale del dramma euripideo, capace non a caso di produrre quell'ἔλεος che, nella sensibilità di Diceopoli, peraltro spettatore della prima fase creativa del τραγωδεῖν di Euripide, è uno strumento indispensabile per ottenere la convinzione desiderata e vincere nell'intento prefissato. Poco importa, poi, se tale ἔλεος sia da biasimare o da accettare nell'ottica di Aristofane poeta: Diceopoli ha bisogno di 'euripidizzarsi', e indossare vesti pietose, condizione ineludibile per tale compito, susciterà compassione per rendere convincente la lunga ῥῆσις da recitare dinanzi al coro (416)²⁶.

Non a caso, nel successivo catalogo di ἦθη euripidei il momento culminante è rappresentato da Telefo, sintesi perfetta di quell'ἄθλιώτατον ἦθος

²⁴ Per la messa in scena dell'incontro tra Diceopoli ed Euripide, Mastromarco 1984, 249-251, suggerisce che la posizione di Euripide ἀναβάδην (410) deve essere intesa come quella di un uomo seduto su una sorta di divino con i piedi per aria. Da questa posizione scomoda e innaturale deriva un gustoso *aprosdoketon* scenico che crea effettivi tratti di comicità nella presentazione del tragico in dialogo con Diceopoli.

²⁵ L'epiteto ἐλεεινός è tipicamente epico e distingue spesso il pianto dell'eroe. Attribuito alla veste del poeta in questo caso, l'epiteto riproduce il forte valore enfatico che sul pubblico suscita a livello visivo il personaggio di Euripide vestito di stracci. Nell'*Elena* di Euripide, Menelao appare vestito con stracci di naufrago quando compare dinanzi a Teoclimeno prima dell'inganno secondo il piano orchestrato in precedenza, quando allude chiaramente ai suoi ἀμφίβληστρα σώματος ῥάκη (421-424 e 1079-1082) secondo un'espressione che richiama il fr. 697 Kannicht del *Telefo*, πῶχ' ἀμφίβληστρα σώματος λαβὼν ῥάκη / ἀλκτῆρια τύχης. La sua vista è segnalata dal re con un chiaro riferimento alle vesti malconce dopo un naufragio, Ἄπολλων, ὥς ἐσθῆτι δυσμόρφῳι πρέπει (1204). A riguardo, cfr. Allan 2008, 262.

²⁶ Secondo uno *scholium* all'*Apologia di Socrate* 19c (15, pp. 14-15 Cufalo), Aristofane che era solito dileggiare Euripide si trovò a imitarlo più volte, come avrebbe denunciato il fr. 342 K.-A. di Cratino, τίς δὲ σὺ; κομψός τις ἔροίτο θεατής. / ὑπολεπτολόγος, γνώμοδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων, che non a caso lo *scholium* cita a conferma di questa notizia. Nel frammento, di difficile contestualizzazione, desta particolare interesse il neologismo εὐριπιδαριστοφανίζων sulla cui interpretazione sono state avanzate molteplici proposte esegetiche. Mentre secondo Bakola 2010, 29, la critica di Cratino deve essere letta in termini intellettualistici, secondo Mastromarco 2017, 84, con il participio Aristofane sarebbe attaccato dal poeta rivale per il fatto di parodiare la produzione tragica di Euripide al posto dell'*epos* e della tragedia di Eschilo. Sul fr. 342 K.-A. cfr. anche le osservazioni di Conti Bizzarro 1999, 91-104.

che vuole raggiungere Diceopoli (436). Ottenuti gli stracci del re misio, posti tra quelli di Ino e di Tieste, il contadino rivolge una preghiera a Zeus (435-444):

ὦ Ζεῦ διόπτα καὶ κατόπτα πανταχῇ,
 ἐνσκευάσασθαί μ' οἶον ἀθλιώτατον.
 Εὐριπίδη, 'πειδὴ περ ἐχαρίσω ταδί,
 κἀκεῖνά μοι δὸς τὰ κόλουθα τῶν ῥακῶν,
 τὸ πιλίδιον περὶ τὴν κεφαλὴν τὸ Μύσιον.
 Δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,
 εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μὴ·
 τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,
 τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι,
 ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω.

Uno spessore decisivo rivestono in questa scena i versi 440-441 che gli scoli relativi (p. 66 Wilson) informano essere una citazione diretta del *Telefo* di Euripide²⁷. Citazioni da questa tragedia, il *παλαιὸν δράμα* del 438, sono disseminate negli *Acarnesi* e sino a questa fase della commedia numerosi e più o meno perspicui sono stati i riferimenti che il pubblico, per l'appunto, poteva cogliere in questa direzione²⁸. Ora, però, nell'opposizione stabilita tra l'essere, εἶναι, e il sembrare, φαίνεσθαι, un'opposizione che già si delineava nel testo tragico di Euripide, una volta che Diceopoli è diventato mendico, è forse possibile scorgere innanzitutto la prima sintomatica spia del tipo di atto mimetico messo in pratica da Aristofane²⁹. Del resto, l'operazione di Diceopoli-Telefo deve essere chiara agli spettatori ai quali si rivolgono l'attore e il poeta allo stesso tempo, mentre deve restare segreta agli stolti coreuti, referente interno alla commedia, che si lasceranno abbindolare dalle astute paroline del mendicante, i suoi ῥήματα, nonché dalla pietà che la trasformazione in mendico sarà capace di suscitare. In questo caso, l'atto mimetico, anche se non esplicitato in maniera perspicua tramite la sfera semantica come accade nelle *Tesmofoiazuse*, raggiunge il suo culmine in un intreccio di elementi programmatici, sorretti da un equilibrio di matura forza performativa. Tramite una veste pietosa, Euripide crea personaggi che generano ἔλεος. È inevitabile che, indossata quella veste, una veste che si deve commisurare al pensiero, anche al di fuori della casa del poeta, Diceopoli è convinto di riuscire a

²⁷ Per il *Telefo* di Euripide, cfr. Preister 2000, 64-71.

²⁸ Mastromarco 2006b, 176-183, scorge nei testi teatrali del V-IV secolo un evidente valore polisemico grazie al quale la *paratragodia* non coinvolge solo l'aspetto più ovvio della citazione ma anche la ripresa di accorgimenti scenici e metrico-ritmici che il pubblico riesce a cogliere e ricordare durante la rappresentazione stessa.

²⁹ Cfr. Lauriola 2012, 87-89, e Silva 2012, 219-220.

conseguire un analogo effetto: convincere e commuovere il suo destinatario³⁰. A ben vedere, tuttavia, un simile camuffamento che mira a persuadere con l'inganno o con astuzia è una trovata che, a distanza di anni, torna anche nelle *Tesmofoiazuse* in rapporto alla nuova Elena, quando, già indossata la γυναικεία στολή, il *kedestes* si prepara a tendere l'agguato a danno delle donne ateniesi raccolte per celebrare la festa in onore di Demetra. Il processo al quale il *kedestes* si è sottoposto, è peraltro presentato da una delle donne sulla scena come una γυναικίστις (863), una sorta di 'indonnamento', termine forse nuovo, certo termine in assonanza profonda se non addirittura voluta con la μίμησις³¹. Nel segno della *paratragodia* tutta la scena, anche dopo l'arrivo di Euripide, prevede che il *kedestes*, nel ruolo di Elena, risponda alle domande di Euripide-Menelao e della donna tramite la citazione dei versi della tragedia sino a quando il *kedestes*, nei panni di Elena, appare come un maledetto furfante nell'ottica di Critilla (899). L'imitazione, qui nuovamente sottolineata con un'espressione eloquente, τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι (850), dunque, si pone su un doppio livello³²: sia sul piano della rappresentazione vera e propria, nella precisa prassi della scena, nel senso che un personaggio si presenta con un travestimento che lo rende simile a una donna, sia sul piano della tecnica parodica, nel senso che il camuffamento del *kedestes* è rafforzato dalla citazione dei versi dell'*Elena* di Euripide che nella parte di un suo personaggio, Menelao, finisce per dialogare con l'eroina della sua tragedia (852-894)³³.

³⁰ Lanza 2012, 40-42, mette in evidenza la profonda solidarietà che gli *Acarnesi* e in generale la produzione di Aristofane riesce a instaurare con il pubblico nella misura in cui il poeta tende a creare per lo più storie incredibili ma verosimili nelle quali è sempre centrale il desiderio di un ritorno alla normalità.

³¹ Non a caso lo *scholium* al verso 863 (p. 50 Holwerda) chiosa il termine γυναικίστις come γυναικεία μίμησις.

³² La definizione di un'Elena nuova, καινή, presente nelle *Tesmofoiazuse* può essere intesa o nel senso che Aristofane allude a un'Elena recente sul piano cronologico, visto che la tragedia è stata rappresentata un anno prima della commedia o nel senso che nell'*Elena* del 412 Euripide avrebbe proposto un profilo dell'eroina diverso rispetto a quello tradizionale e certo richiamato nelle *Troiane* del 415. Secondo Austin, Olson, 2004, 278, l'espressione τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι non deve essere interpretata in chiave performativa "which would imply an elaborate project of dramatic re-presentation".

³³ Cfr. Austin-Olson 2003, 279-280. Nelle *Tesmofoiazuse* (1207-1221), il motivo del travestimento a questo punto diventa di significativa importanza: del resto, il *kedestes* ha indossato una γυναικεία στολή (851). A riguardo rimando a Cicienia 2006, 331-333. Non a caso, per liberare alla fine del dramma il parente dallo scita il *kedestes*, Euripide si presenta come una vecchia mezzana. Ricostruisce la problematica presentazione sulla scena a questo punto della commedia di Euripide ὡς γράϋς Di Bari 2013, 357-360.

4) *I canti degli uccelli a Nubicuculia*

Durante la cosiddetta fase utopistica, negli *Uccelli*, il campo della μίμησις richiama ancora un'imitazione di suoni, di costumi e atteggiamenti che l'uomo ripete, osservando un modello preciso. In questa direzione va la smodata *ornithomania* che, una volta messa da parte con repentina facilità la *Lacedemonomania*, cattura gli Ateniesi. Nelle parole dell'araldo rivolte a Pisetero, nuovo ecista tre volte beato per la fondazione di una città aerea, Aristofane offre un dettagliato catalogo della precedente moda spartana, vale a dire un atto imitativo compiuto dagli uomini nei confronti di un paradigma umano. Un tempo, infatti, c'era la moda dei capelli lunghi, la dedizione al digiuno estenuante, la scarsa cura dell'igiene, l'errare per le strade alla maniera di Socrate, con in mano un bastone (1280-1283)³⁴. Ora, invece, vinti dal piacere, gli uomini si sforzano di imitare tutto quello che sono soliti fare gli uccelli, πάντα δ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς / ποιῶσιν ἅπερ ὄρνιθες ἐκμιμούμενοι (1284-1285), abbandonandosi a un vistoso rovesciamento della propria natura e delle mode più radicate, come suggerisce il nesso νῦν δ' ὑποστρέψαντες αὖ (1283). In questa ottica l'araldo propone i segni della nuova mania ornitologica che avvince chiunque: tra questi il più eloquente è costituito dal cambiamento dei nomi, come ad esempio Menippo che si fa chiamare Χελιδών o Filocle che sceglie il nome Κορυδός³⁵. Ma non solo: anche alla ricerca della natura degli uccelli, beata genía, Aristofane muove tramite la μίμησις dei suoni, creando sulla scena un'affascinante gioco di artefatte e suggestive sonorità musicali³⁶. Il maestoso coro di Upupa-Tereo, nel ricordo delle molteplici melodie che Alcmane trova percependo, quasi fulminea rivelazione, la κακκαβίδων ὄψ (fr. 91 Calame), realizza, anche sul piano metrico, il più intenso e simpatetico rapporto tra suono e realtà (208-263). Tramite il trillo di agili suoni, ἐποποποποῖ, ἰὼ ἰὼ, τιοτιοτιοτιοτιοτιο, τριοτο τριοτο τοτροβιξ, τοροτοροτοροτοροτιξ, κικκαβαυ e τοροτοροτοροτορολιλιλιξ, (227-228, 237, 241, 260-262), Upupa compone una melodia di pigolii affascinanti che, dal folto fogliame dello smilace, giunge all'orecchio dello spettatore. Non desta meraviglia, dunque, che a suggello di questa simbiosi tra suono artefatto e realtà ornitologica, Pisetero chieda a Evelpide se ha visto qualche canoro uccello e alla risposta negativa dell'amico esclami che a

³⁴ Alla moda lacedemone si somma un riferimento diretto al socratismo, tramite il verbo ἐσωκράτων (1282), in voga nel periodo come ulteriore prova di un costume alterato. Per la presenza di Socrate sulla scena di Aristofane, cfr. Imperio 1998, 51-53.

³⁵ Nel catalogo dei nomi presentati da Aristofane è possibile scorgere figure effettive dell'Atene contemporanea per le quali si veda Zanetto 1987, 283-284.

³⁶ Secondo Zimmermann 2012, 193-196, gli *Uccelli* costituiscono la commedia "più musicale" di Aristofane nella quale si intrecciano le grandi conquiste melodiche tipiche della nuova musica e del ditirambo in una chiara prospettiva imitativa di avanguardia parodica.

nulla è servito il fatto che Upupa se ne sia andato a chiocciare come un piviere, ἐμβὰς ἐπῶξε χαραδρίον μιμούμενος (262-265). Chiocciare come un piviere con versi strani o cinguettare tra le foglie: la difficoltà del verbo ἐπῶξε lascia adito a dubbi³⁷. Certo, però, il nesso μιμούμενος χαραδρίον, quale che sia il significato di ἐπῶξε, testimonia nel senso che il pigolio di Upupa – o il suo comportamento – altro non è se non la riproduzione di un atteggiamento desunto dal mondo degli uccelli.

5) *La μίμησις nell'ultimo Aristofane: il Pluto*

Nell'ultima fase della produzione di Aristofane si consolida una μίμησις come riproduzione di τρόποι umani e come camuffamento di sé, raffinata tecnica della commedia che vuole guadagnare il riso del pubblico. Ma, certo, non si tratta di un'innovazione improvvisa. Già le *Rane*, ad esempio, all'arrivo di Dioniso presso la casa di Eracle, prevedono il dio abbigliato in una foggia strana se non eccentrica: Eracle nota una veste che suscita riso, perché somma alla sfumatura del croco elegante la pelle di un selvaggio leone (45-48). Dioniso, colto dalla vaghezza di Euripide, alla fine si confessa e afferma di essere giunto a immagine e somiglianza di Eralce, κατὰ σὴν μίμησιν (109), perché vuol sapere come intraprendere una personale *catabasis* verso l'Ade. Non è un caso, in quest'ottica, che questo tratto, già vitale negli *Acarnesi* e sviluppato nelle *Tesmoforiazuse*, diventi cruciale nelle *Ecclesiazuse*. Qui, dopo l'assemblea, Prassagora a capo delle donne, detta il rituale di un travestimento maschile (266-279) che prevede abiti da uomo e barba posticcia, nonché un procedere serrato del gruppo per la strada scandito dall'imitazione delle canzoncine che intonano i vecchi contadini, τὸν τρόπον μιμούμεναι / τὸν τῶν ἀγροίκων (279-280). È chiaro che ora l'imitazione di un atteggiamento è mutuato dalla realtà umana e si presta a una rappresentazione che il pubblico osserva e avverte come aderente ai dati della sua stessa esperienza quotidiana ma è altrettanto evidente nelle *Ecclesiazuse* che il mutamento di Prassagora e delle sue compagne altro non è se non l'indice di un mondo alla rovescia che offre a chi lo osserva il segno avvincente e dilagante del γελοῖον. Imitare i maschi e gli ἄγροικοι e agire come i maschi e gli ἄγροικοι sono scelte che collimano con il rovesciamento farsesco dello statuto delle donne. Si tratta di una voluta vertigine delle parti che si rafforza dopo poco, quando il corifeo, parlando alle γυναῖκες e invitandole a mettersi in marcia verso l'assemblea, coniuga di necessità al femminile i participi μεμνημένας ed ἐνδύμεναι, pur invocando, con ὧνδρες, le sue amiche masche-

³⁷ Dunbar 1995, 224-227, offre un dettagliato *status quaestionis* sull'interpretazione del verbo ἐπῶξε. Cfr. a riguardo anche Zanetto 1987, 207.

rate in maschi (285-289)³⁸. Non sorprende dunque che il *Pluto*, l'ultima commedia di Aristofane a noi giunta, proponga l'inevitabile approdo al quale doveva giungere la riflessione sui processi della rappresentazione mimetica nella *Archaia*. Di non poco peso in questi termini è l'entrata in scena del coro di agricoltori che esulta allettato dalla pretesa di Carione secondo la quale, grazie a Pluto nella casa di Cremilo, presto tutti diventeranno tanti Mida, ma saranno simile al re per via delle orecchie d'asino che presto si troveranno ad avere in testa (287). La gioia del coro alla notizia di Carione è un'esplosiva allegria che spinge il gruppo di uomini a danzare e cantare, avvinti dal piacere (288-289). La prima strofe (290-295) è affidata a Carione che incita i suoi amici, battendo i piedi a terra e invitandoli a fare bagordi, guidandoli come membri del suo gregge, su imitazione di Polifemo, τὸν Κύκλωπα / μιμούμενος, al ritornello θρεττανελο "*trallalà*", un suono *extra metrum* che riproduce la melodia della cetra. Lo stesso θρεττανελο è ripetuto dal coro nella strofe successiva (296-301) che, rivolgendosi a Carione-Ciclope, minaccia di catturarlo e renderlo cieco con un palo rovente³⁹. A questa minaccia Carione, nella terza strofe (302-308) risponde con la pretesa di imitare in tutti i suoi atteggiamenti Circe, τὴν Κίρκην... μιμήσομαι πάντας τρόπους, l'astuta maga capace di trasformare in maiali i compagni di Filonide. Pretesa che desta questa volta le preoccupazioni del coro nella strofe successiva (309-315): i vecchi, infatti, a loro volta imitando il figlio di Laerte, τὸν Λαερτίου μιμούμενοι, insozzeranno il naso di Carione, fattosi simile a Polifemo, sino a quando, come Aristillo, Carione dirà a bocca aperta ai suoi amici porcellini "seguite la madre, χοῖροι"⁴⁰.

Su questa scena fantasmagorica molto è stato detto a partire dagli scolii per i quali nella prima coppia strofica Aristofane parodia il noto ditirambo *Il Ciclope o Galateta* di Filosseno di Citera (frr. 6-11 *PMG*) soprattutto per la ripresa di Polifemo come solista κιθαρίζων secondo quanto testimoniano gli *scholia vetera* al v. 289 (p. 65 Chantry^a)⁴¹. Nelle strofe del *Pluto* però è an-

³⁸ Di questo coro (285-310) Capra 2010, 202, mette bene in evidenza la particolarità all'interno della produzione di Aristofane che ci è giunta. Si tratta infatti dell'unico coro "finto", nel senso che le donne che lo compongono dicono di imitare o impersonare un gruppo di vecchi.

³⁹ Mastromarco 1998, 20-42, ricostruisce i debiti che il dramma satiresco ha nei confronti di Omero per la codificazione di Polifemo sulla scena. Cfr., a riguardo, anche O'Sullivan-Collard 2013, 41-57.

⁴⁰ Secondo Paduano 1988, 88, "Carione continua il gioco dell'alternanza agrodolce con cui al Coro vengono date speranze e beffarde amarezze" a partire dal riferimento al re Mida che evoca subito il motivo di una straordinaria ricchezza e che invece è destinato a suggerire un'infelicità fisica, quale segno di 'humour' nero.

⁴¹ Cfr. Kughelmeier 1996, 255-264. A Filosseno al quale si rifà anche Teocrito nella de-

che palese una serie di elementi farseschi tipici della mascherata che degrada nel travestimento stercoreario mentre, ad un tempo, viene meno il nucleo dell'amore infelice e non corrisposto di Polifemo nei confronti di Galatea. Nella seconda parte del coro, inoltre, non è forse immotivato individuare le tracce di un secondo testo sul quale riflette Aristofane: la Κύρκη Σατυρική di Eschilo (fr. 113a-115 Radt) il cui argomento, pur alla luce degli scarsi frammenti giunti, derivato dall'episodio narrato da Omero nel X libro dell'*Odissea*, dava forse spazio al motivo della trasformazione zoomorfica degli amici di Odisseo⁴². Lo stile di questo coro, nell'alternarsi di diversi registi linguistici, in questo modo spazia dallo ὕψος sino al βάθος in un armonioso intreccio di eleganti simmetrie, di palesi onomatopoeie – ad esempio il ripetersi del 'refrain' θρεπτανελο e il participio γρυλίζοντες – che si uniscono a parole di potente intensità espressiva. In questo senso testimoniano il participio ἀπεψωλημένοι (295), il disgustoso μεμαγμένον σκῶρ (305), nonché il gesto indicato dal coro con τῶν ὄρχεων κρεμῶμεν (312). Il raffinato conio φιληδία è parola nuova per codificare una gioia particolare tanto quanto lo σφηκίσκος, il vespiforme palo infuocato, forse metafora sessuale che, con geniale forza evocativa, rende ora la forma aguzza del ρόπαλον o μοσχλός presente nel IX libro dell'*Odissea* in direzione di una metamorfosi in insetto dell'arma appuntita. Simmetrica, a creare un'architettura di corresponsioni salde e interne, è l'eco tra il βληχόμενοι (293) con il quale Carione invita i suoi τέκεια a belare di gioia, e il βληχόμενοι (297), con il quale i contadini χοῖροι, invece, indicano la gioia dell'accecamento⁴³; insistita, infine, è l'immagine canonica di Circe che maneggia i filtri, τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακκυῶσαν (302), capace poi di impastare una focaccia di sterco con le sue mani, αὐτὴ δ' ἔματ-

scrizione dell'ingenuo Polifemo innamorato della ninfa marina e bisognoso di un φάρμακον per questo piacevole male nell'XI idillio secondo gli *scholia* 1-3b (p. 241 Wendel), al cui termine il Ciclope continua a illudersi di valere qualcosa grazie al suo canto d'amore. Cfr. Torchio 2001, 147-148. Per le caratteristiche del *Ciclope* come ditirambo drammatico, cfr. Sutton 1983, 40-43. Un influsso di Filosseno e di Euripide sulla trama e sugli atteggiamenti amorosi di Polifemo nel *Ciclope* di Antifane (fr. 130-132 K.-A.) scorge Gelli 2008, 255-256.

⁴² Della *Circe* che forse costituisce il dramma satiresco di una trilogia incentrata su Odisseo i frammenti giunti possono essere letti alla luce dell'*Epitome* dello Pseudo-Apollodoro (7, 14-18) che forse propone una versione del racconto vicino a quello offerto sulla scena. Nel dramma satirico si fa riferimento ai termini μανόσπορος (fr. 113a Radt) e αὐτόφορβος (fr. 114 Radt), nonché al verbo ζυγῶσω (fr. 115 Radt). Propongono una contestualizzazione dei frammenti Wessels-Krumeich 1999, 159-150. Per le riprese in chiave satirica del 'plot' odissiaco nel dramma del V secolo, cfr. Sutton 1974. Sulla produzione satirica di Eschilo rimando all'utile disamina di Podlecki 2005.

⁴³ Henderson 1991², 108-130, propone un'attenta analisi delle definizioni alle quali la commedia ricorre per indicare i genitali maschili nella commedia. Osservazioni sull'interpretazione dei *pudenda* maschili nell'esegesi sono ora in Caciagli 2016.

τεν αὐτοῖς (305), quale cuoca volgare di un ripugnante pasto (301) per tornare a maneggiare pozioni e soprattutto a sedurre stregonescamente in vista della fatale trasformazione, τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακυῶσαν / καὶ μαγγανεύουσιν μολύνουσιν (309-310)⁴⁴. In questo funambolico gioco linguistico, non da ultimo, si salda l'adattamento dei polimetri tipici del ditirambo alle sequenze giambiche degli agricoltori che collima, nella prima coppia strofica, con un'operazione parodica di travolgente e riuscita allusione letteraria. Che tali scelte siano finalizzate al divertimento tipico della mascherata, sembra confermarlo anche la reazione finale di Carione. Nell'ultima strofe (316-321), quasi a commento dell'esplosione di allegria, il servo di Cremilo invita i suoi amici a porre fine agli σκώμματα per passare a un'altra figura, un εἶδος più composto e conforme al momento, segnalando in questo modo che la gioia smodata che ha catturato per un attimo tutti sulla scena deve ormai volgere al termine.

Certo, a colpire in questi versi è soprattutto l'insistente interesse di Aristofane nei confronti del verbo μιμέομαι che scandisce i movimenti di Carione, τὸν Κύκλωπα μιμούμενος (290-291) e di seguito [ἐγὼ δὲ τὴν Κίρκην ...] μιμήσομαι (306), e del coro, τὸν Λαερτίου μιμούμενοι (312). Quale valore assume dunque a questo punto la μίμησις evocata? L'imitazione proposta da Aristofane per Carione ha alla base la ricerca di un ἥθος che abbiamo ravvisato in Diceopoli? È forse il presupposto teorico che sorreggeva l'estetica di Agatone, anche se ora l'imitazione converge verso l'interesse del pubblico? Dinanzi a tali domande è da dire che Carione fa prima la parte del Ciclope e poi di Circe, tanto quanto il Coro nei confronti di Odisseo, per spirito buffonesco in un momento nel quale le gioie dei contadini, avvinti da una brama di ricchezza, sono acuite sulla scena da suoni e gesti roboanti che tendono a suscitare il riso tra canti che riproducono belati di montoni e melodie di lira. Poco importa a questo punto della commedia, la trasformazione di Carione nel Polifemo innamorato di Galatea che, invece, certo doveva essere un elemento di innovativo impatto in Filosseno e che forse prevedeva un Odisseo aiutante di Polifemo nella difficile operazione: il servo di Cremilo si limita a prendere dal ditirambo la scena forse più comica del Ciclope comaste che guida il suo gregge tra urla e belati più che derivarne lo spirito elegiaco nel quale si esplicitavano le vaghezze di un amore improbabile. Del resto, con un dotto intreccio di prospettive accompagnato al cambio di genere, il gioco letterario di Aristofane prevede nelle ultime strofe un mutato modello. Al ditirambo si salda, in un'armoniosa corresponsione, il dramma satiresco che recupera dall'*epos* il personaggio di Circe cuoca malefica e fattuc-

⁴⁴ Per la presenza del motivo culinario nella *Archaia*, alterato nel *Pluto* alla luce della aiscrologia, cfr. Pellegrino 2000, 21-39.

chiera pericolosa. Per un attimo, il coro, crede di essere capace di fare scacco a Carione-Ciclope diventando Odisseo, e anche se Carione si dice pronto a imitare in tutti i suoi atteggiamenti Circe, il coro a sua volta sarà in grado di appendere Carione e prevalere su di lui. Nel giro di pochi versi i personaggi sulla scena si abbandonano al palese sovvertimento della propria natura: il servo diventa un ciclope e poi una maga temibile, mentre il coro da gregge di maialini non ha problemi a prendere le parti di Odisseo che di nuovo trasformerà in un caprone Carione che, è bene ricordarlo, resta sino alla fine μήτηρ dei suoi τέκνα. La parodia licenziosa, ormai aperta e visibile, si pone nella realtà performativa del *Pluto* come un'esplosione di allegria, come un fuoco d'artificio che attrae e seduce per la sua continua e veloce capacità di stupire. Prevale un felice senso del divertimento: il riso si fa al centro della scena in una rete di prospettive caleidoscopiche. Imitare coincide ora con un espediente vivace e riuscito della potente macchina comica di Aristofane, sempre consapevole del rapporto che intrattiene con il suo pubblico. Il gioco di specchi che si realizza nella ricezione dei generi nel *Pluto* proietta, in questo modo, una luce nuova sull'ultimo Aristofane, pronta a essere ereditata dalla produzione del IV secolo e dalla poetica ellenistica come una fonte interminabile di ispirazione⁴⁵.

Università di Pisa

DINO DE SANCTIS

Opere citate

- W. Allan, *Euripides. Helen*, Cambridge 2008
 G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografì. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987
 C. Austin - S. D. Olson, *Aristophanes. Thesmophoriazuseae*, ed. with introduction and commentary, Oxford 2004
 E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford-New York 2010
 Z. P. Biles - S. D. Olson, *Aristophanes. Wasps*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 2015
 S. Caciagli, <http://www.lessicodelcomico.unimi.it/pudenda/>, Lessico del comico, 2016
 R. Cantarella, *Agatone e il prologo delle Tesmoforiazuse*, in *Κομμοιδοτραγήματα. Studia Aristophanea viri Aristophanei W. J. Koster in honorem*, Amsterdam 1967, 7-15 (ora in *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia 1970, 325-333)
 A. Capra, *Aristofane. Donne al Parlamento*, Introd., traduzione e commento, Roma 2010
 S. Cicienia, *La strategia della mimesi. Origini e successivi sviluppi dell'uso strategico del travestimento sessuale tra mito, rito e dramma classico*, "Acme" 59, 2004, 319-333

⁴⁵ A riguardo, cfr. Palumbo 2008, 9-26 e Regali 2018.

- F. Conti Bizzarro, *Poetica e critica nei frammenti dei poeti comici greci*, Napoli 1999
- D. De Sanctis, *Agathon agathos: l'eco dell'epos nell'incipit del Simposio*, in M. Tulli - M. Erler (eds.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2016, 92-97
- M. Di Bari, *Scene finali di Aristofane: Cavalieri, Nuvole, Tesmoforiazuse*, Lecce 2013
- P. Donini, *Aristotele. Poetica*, Torino 2008
- N. Dunbar, *Aristophanes Birds*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1995
- E. Fabbro, *Aristofane. Le Vespe*, introduzione di G. Paduano; traduzione, apparati e commenti di E. Fabbro, Milano 2012
- E. Gelli, *Euripide, Filosseno e il Ciclope di Antifane*, "Prometheus" 34, 2008, 245-256
- M. Giovannelli, *Lo spazio oltre la porta. L'uso della facciata scenica nel teatro di Aristofane*, "Dionysus ex machina" 2, 2011, 88-108
- F. M. Giuliano, *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin 2005
- A. S. F. Gow, *Theocritus*. I: Introduction, Text and Translation; II: Commentary, Appendix, Indexes and Plates, Cambridge 1952²
- S. Halliwell, *Authorial Collaboration in the Athenian Comic Theatre*, "GRBS" 30, 1989, 515-528
- S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Palermo 2009 (ed. or. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford 2002)
- M. W. Haslam, *Plato, Sophron, and the Dramatic Dialogue*, "BICS" 19, 1972, 17-38
- J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven-London 1991²
- O. Imperio, *Parabasi di Aristofane: Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari 2004
- K. G. Galinsky, *The Herakles Theme. The Adaptions of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972
- C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart-Leipzig 1996
- P. Kyriakou, *Poetic Representation and nature in the Agathon Scene of Aristophanes' Thesmophoriazuse*, "C&M" 64, 2013, 139-159.
- D. Lanza, *Aristofane. Acarnesi*, introduzione, traduzione e commento, Roma 2012
- R. Lauriola, *Aristofane, Eracle e Cleone: sulla duplicità di un'immagine aristofanea*, "Eikasmos" 15, 2004, 85-99
- R. Lauriola, *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion*, Pisa 2010
- R. Lauriola, *Praeteritio, Mimesis and Parody: Synergistic Strands in the Fabric of Aristophanes' Comedies*, "Aion" 32, 2014, 63-93
- L. Lévêque, *Agathon*, Paris 1955
- G. Mastromarco, *L'esordio «segreto» di Aristofane*, "QS" 10, 1979, 153-196
- G. Mastromarco, *Due casi di aprosdoketon scenico in Aristofane. Acarnesi 393-413 e Vespe 526-538*, "Vichiana" 12, 1983, 249-254
- G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari 1996²
- G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in E. Medda - M. S. Mirto - M. P. Pattoni (eds.), *Komoidotragoidia: intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006, 137-191
- G. Mastromarco, *La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a.C.*, in A. M. Belardinelli - O. Imperio - G. Mastromarco - M. Pellegrino - P. Totaro (eds.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998, 9-42.

- G. Mastromarco, *Εὐριπίδαριστοφανίζων* (Cratino fr. 342 K.-A.), in F. Conti Bizzarro - G. Martino (eds.), *Φίλοι Λόγοι. Giornate di studio su Antico, Tardoantico e Bizantino dedicate a Ugo Criscuolo*, Napoli 2017, 73-87.
- G. Mastromarco - P. Totaro, *Aristofane. Commedie*, vol. 2: *Uccelli, Lisistrata, Tesmoforiazuse, Rane*, Torino 2006
- E. Mazzacchera, *Agatone e la μῦμησις poetica nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, "Lexis" 17, 1999, 205-224
- M. Möller, *Talis oratio, qualis vita: zur Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-romischen Literaturkritik*, Heidelberg 2004
- P. Mureddu, *Il poeta drammatico da didaskalos a mimetes: su alcuni aspetti di critica letteraria in Aristofane*, "Aion" 4-5, 1982, 75-98
- V. L. Navarro Martínez, *La Agathonszene: una teoría poética en Tesmoforiantes de Aristófanes*, "Tycho" 1, 2013, 55-74
- R. Nünlist, *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Leipzig 1998
- P. O'Sullivan - Ch. Collard, *Euripides. Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*, ed. with a translation, introduction and commentary, Oxford 2013
- S. D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 2002
- G. Paduano, *Aristofane. Pluto*, introduzione, traduzione e note, Milano 1988
- L. Palumbo, *Μῦμησις. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli 2008
- M. Pellegrino, *Aristofane. Frammenti*, testo, traduzione e commento, Lecce, Brescia 2015
- M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*, Bologna 2000
- S. Pirrotta, *Plato comicus. Die fragmentarischen Komödien: ein Kommentar*, Berlin 2009
- A. J. Podlecki, *Aiskhylos Satyrikos*, in G. W. M. Harrison (ed.), *Satyr Drama. Tragedy at Play*, Swansea 2005, 1-29
- C. Preister, *Euripides. Telephos*, Hilsedheim 2000
- M. Regali, *Usci, soglie e portinai. Thyra nella commedia greca*, "Lessico del comico" 1, 2016, 7-22
- M. Regali, *Dopo Aristofane: la μῦμησις di sé tra Platone, Teocrito e Filodemo*, "Prometheus" 44, 2018, 49-70
- R. Saetta Cottone, *Euripide et le thème de la μῦμησις dramatique dans les Thesmophories d'Aristophane*, "REG" 116, 2003, 445-469
- M. de F. Silva, *El Télefo de Eurípides. Motivos de un éxito*, in A. Melero - M. Labiano - M. Pellegrino (eds.), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo. Problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce 2012, 64-71
- J. Strauss Clay, *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton 1989
- D. F. Stutton, *Satyr Plays and the Odyssey*, "Arethusa" 7, 1974, 161-185
- D. F. Sutton, *Dithyrambs as Δρῶμα: Philoxenus of Cythera' Cyclops or Galatea*, "QUCC" 13, 1983, 37-43
- J. Taillardat, *Les images d'Aristophanes. Etudes de langue et de style*, Paris 1963
- M. C. Torchio, *Aristofane. Pluto*, Alessandria 2001
- P. Totaro, *Due note aristofanee* (V. 1022, Av. 1094), "Sileno" 19, 1993, 555-563
- P. Totaro, *Euripide senza nous* (Aristofane, *Acarnesi* 398-400a), "AFLFUB" 37-38, 1994-1995, 289-294
- M. Tulli, *La μῦμησις nel III libro della Repubblica: il rapporto di Platone con la tradizione*, in N. Notomi - L. Brisson (eds.), *Dialogues on Plato's Politeia (Republic). Selected Papers From the Ninth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2013, 314-318

P. Vicaire, *Platon critique littéraire*, Paris 1960

A. Wessels - R. Kumeich, *Aischylos. Kirke*, in R. Krumeich - N. Pechstein - B. Seidensticker (eds.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999, 157-160

M. Wright, *The Lost Plays of Greek Tragedy*, 1. *Neglected Authors*, London-New York 2016

G. Zanetto, *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 1987

B. Zimmermann, *La critica musicale negli Uccelli di Aristofane*, "AOFL" 7, 2012, 191-202

ABSTRACT:

Starting from the Archaic period, the "*mimesis*-theory" has been a fundamental topic in Greek poetry. Aristophanes analyzes μίμησις both in the practice of the performance and in theory in numerous scenes of his comedies (e. g. Dicaeopolis at Euripides' home in the *Acharnians* and the meeting of Euripides and the *kedestes* with Agathon in front of his residence in the *Tesmophoriazusae*). The aim of my paper is to reconstruct the attitude of Aristophanes towards the "*mimesis*-theory" by means of a diachronic analysis of his production.

KEYWORDS:

Aristophanes, *Acharnians*, *Tesmophoriazusae*, imitation, performance, tragic allusions, comic parody.