C. F. Russo

STORIA DELLE RANE DI ARISTOFANE

CARLO FERDINANDO RUSSO

STORIA DELLE RANE DI ARISTOFANE

Facoltà di Lettere e Filosofia
Istituto di Filologia Classica
Inventario n. 4865

ISTITUTO DI FILOLOGIA
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
CLASSICA

EDITRICE ANTENORE PADOVA
MCMLXI

Tutti i diritti riservati
© COPYRIGHT BY EDITRICE ANTENORE • PADOVA
PRINTED IN ITALY

INDICE

Capitolo primo 9
RANE 786-796

Capitolo secondo 25
RANE 69-117

Capitolo terzo 55
RANE 797-813 e 1364-1373

Capitolo quarto 69
RANE 895-1128

Capitolo quinto 85
RANE 1251-1260

Capitolo sesto 89
COMPLEMENTI

Nota 95

CAPITOLO PRIMO

RANE 786-796

786b-7 Per κἄπειτα πῶς e simili in Aristofane cfr. *Uccelli* 963 κἄπειτα πῶς, *Tesmoforianti* 188 ἔπειτα πῶς, *Nuvole* 1292, *Lisistrata* 24, *Rane* 203 e 647 κᾆτα πῶς, *Uccelli* 278 e *Rane* 138 εἶτα πῶς. In tutti questi luoghi κἄπειτα πῶς e simili, così come καὶ πῶς in Eschilo Sofocle Euripide presso i quali quelle dizioni aristofanee non sono attestate (o perlomeno non all'inizio di battuta; in Menandro non è attestato neanche καὶ πῶς), caratterizzano deduzioni o reazioni interrogative di fronte ad altrui affermazioni; e l'interrogante è talmente colpito e meravigliato dalle parole del suo interlocutore, che di norma ne riprende o riecheggia almeno una fondamentale: e tale ripresa o riecheggiamento avviene tutte le volte che la reazione interrogativa assume le dimensioni di almeno un verso (*Uccelli* 963, *Tesmoforianti* 188, *Nuvole* 1292, *Rane* 203, *Uccelli* 278).

Il caso di *Rane* 786b-7 è singolare: nonostante κἄπειτα πῶς (in clausola come in *Uccelli* 963 e *Nuvole* 1292), nonostante καί, e nonostante il contrappositivo οὐ, la reazione interrogativa è autonoma nei confronti della proposizione affermativa precedente: 1) l'insistente e precisa terminologia di 785 e di 786a non influenza minimamente l'interrogante, nonostante che

la sua reazione sembri trar spunto dall'αὐτοῖν di 786a, 2) la sfera temporale interrogativa segna un fortissimo regresso rispetto a quella di παρασκευάζεται ἀγῶνα ποιεῖν (che è qualificata per giunta da αὐτίκα μάλα), cioè proprio rispetto alla sfera temporale instaurata dall'interrogante al 784; il quale interrogante mostra altrove interesse per eventi che siano sullo stesso piano temporale dei ragguagli che via via riceve, ovvero per eventi attuali o futuri. E il regresso temporale è ancor più sensibile in quanto il soggetto di terza persona della proposizione interrogativa è diverso dal soggetto di terza persona della proposizione affermativa, ed è un soggetto oltremodo originale. In tali scambi di battute, se il soggetto della proposizione affermativa è di terza persona, quello è anche il soggetto della proposizione interrogativa: cfr. *Nuvole* 1292 e *Uccelli* 278, nonché *Pluto* 937-8.

787 «anche Sofocle», come già Euripide (777). A rigore il pensiero che Sofocle non si è comportato come Euripide è già esplicito in tutta la deduzione interrogativa, che per giunta è negativa.

787 Σοφοκλέης. È singolare che sia il forestiero Santia e non l'indigeno Eaco a nominare per la prima volta un personaggio dell'ambiente di Eaco. Le prime menzioni nominali di Eschilo, Euripide e Plutone sono giustamente a cura di Eaco (758, 765), ed è lo stesso Eaco a ragguagliare Santia sull'incarico affidato da Eschilo e da Euripide al terrestre Dioniso, padrone di Santia (810-1). Vedi anche la nota seguente, alla fine.

787 οὐ καὶ Σοφοκλέης ἀντελάβετο τοῦ θρόνου. È singolare che sia il forestiero Santia e non l'indigeno Eaco a dare, seppure indirettamente, un ragguaglio su un

evento dell'ambiente infernale, e per giunta su un evento originalissimo e quanto mai rilevante. Altrove Santia è sì curioso di novità primarie o complementari (fuorché in 795a), ma giustamente non brilla mai per originale e precisa curiosità deduttiva nei riguardi dell'ambiente infernale. La più originale delle sue deduzioni interrogative è apparentemente quella di 768: «e perché ciò [il regolamento dell'Ade per il quale il più bravo in un'arte deve cedere il trono a un nuovo arrivato che sia più bravo di lui: cfr. 761-7] ha messo in subbuglio Eschilo?». Ma Santia, dopo aver appreso in 758-60 che Eschilo e Euripide stanno altercando e che nell'Ade vi è da qualche tempo una gravissima sedizione, non poteva non sospettare che la vittima della sedizione fosse Eschilo, che si trovava nell'Ade da una cinquantina d'anni, mentre Euripide vi era giunto da pochissimo tempo. La deduzione di Santia è tuttavia molto misurata e vaga: egli non menziona, per es., il trono, ovvero non arriva a dedurre che il nuovo arrivato Euripide abbia insidiato il trono di Eschilo. Altrettanto legittima è la domanda di Santia «e Plutone cosa si appresta a fare?» (784), perché Santia è ormai in grado di dedurre dai gravi ragguagli di 771-83 che Plutone non può non prendere un qualche provvedimento. Infine la deduzione positiva di Santia all'803 è stilisticamente esitante e soggettiva, e poi par originata dal ragguaglio di 801b-2.

Nei prologhi e nei dialoghi informativi aristofanei, originali ragguagli su nominativi o su eventi dell'ambiente scenico (o extrascenico) sono sempre dati da personaggi dell'ambiente scenico (o extrascenico): per fare solo un esempio, in *Pace* 195-233 è sempre il portinaio celeste che dà via via tutti i ragguagli nominali e scenici a chi dalla terra è salito in cielo.

787 ἀντελάβετο τοῦ θρόνου: uguale clausola ha il 777, soggetto Euripide. La dizione adoperata conclusivamente per l'esaltato e facinoroso Euripide, spalleggiato da tutti i farabutti dell'Ade, viene dunque, un po' indelicatamente, ripetuta per Sofocle.

La clausola del 777 viene da alcuni interpretata «s'impadronì del trono», quella del 787 «reclamò il trono». Naturalmente la dizione ha uguale valore in ambedue i luoghi, e precisamente vale «afferrò il trono» come per reclamarlo violentemente. Il 769 non deve trarre in inganno, tanto è vero che Eaco non risponde neanche alla stupita domanda «ma ora chi ha il trono?» (appunto perché il trono è sempre di Eschilo, ma è contestato da Euripide), e neppure l'830 detto da Euripide, tanto più che il trono non è sulla scena. Se Euripide avesse veramente occupato il trono, i suoi partigiani, in maggioranza nell'Ade, non avrebbero avuto bisogno di chiedere a gran voce un dibattito artistico fra Eschilo e Euripide per la supremazia tragica (779-81, cfr. 761-7). E Eschilo, se fosse stato davvero detronizzato da Euripide, avrebbe avuto interesse a recuperare il trono con un dibattito artistico (cfr. invece 866-70, e anche 1006-7). Per ἀντιλαμβάνεσθαι con il genitivo del seggio, cfr. *Protagora* 317d.

Il trono non appare mai sulla scena, neanche alla fine. Alla fine tutti rientrano nella casa di Plutone, e dopo un po' ne escono Dioniso, Eschilo e Plutone. Eschilo, nel momento che sta per lasciare l'Ade per tornare sulla terra, raccomanda: «tu, o Plutone, affida a Sofocle il mio trono, perché lo custodisca e lo protegga, se mai un giorno io torni qua: lui io giudico secondo nell'arte. Ma ricordati che Euripide non si segga mai, neppure controvoglia [cioè anche se i suoi partigiani glielo comandassero], sul mio trono» (1515-23).

788 μὰ Δί' οὐκ ἐκεῖνος. Questa reazione non si addice a una domanda formulata con κἄπειτα πῶς, ma magari a una domanda formulata con κἄπειτα δῆτα: cfr. *Lisistrata* 985-6.

788 μὰ Δί' οὐκ ἐκεῖνος, ἀλλὰ .... μέν: «no per Zeus, lui no [non afferrò il trono], ma anzi ...». La risposta è un po' troppo risentita: l'interrogante aveva sì indelicatamente adoperato la medesima dizione già caduta per Euripide al 777, ma aveva tuttavia escluso che Sofocle si fosse comportato come Euripide nei riguardi del trono.

La violenta enfasi prosofoclea è determinata dall'urgente necessità di giustificare con il massimo clamore come mai un Sofocle, — fra l'altro vittorioso per la ventiquattresima volta proprio una diecina di mesi prima della rappresentazione delle *Rane*, alle Dionisie del 406 — non abbia per lo meno contestato, a maggior ragione di Euripide che aveva riportato solo quattro vittorie, il primato ad Eschilo, il quale aveva riportato da vivo tredici vittorie (e altre quindici dopo la morte, fino all'anno 400 circa). Sulla vittoria di Sofocle alle Dionisie del 406 e sulle vittorie postume di Eschilo, vedi H. Hoffmann, *Chronologie der att. Tragödie*, Hamburg 1951 (Dissertazione inedita), pp. 48-49, 57.

788-9 ἔκυσε ... κἀνέβαλε τὴν δεξιάν. Al 754-5 lo schiavo Santia, giunto da poco nell'Ade, fraternizza con lo schiavo infernale e lo invita a dargli la destra e a scambiarsi un bacio. Ora, a distanza di pochi minuti, gli spettatori sentono raccontare che Sofocle, quando giunse nell'Ade, baciò Eschilo e gli strinse la destra.

789 ὅτε δὴ κατῆλθε ricorre al 771 in uguale sede, all'inizio del discorso. Qui ὅτε δὴ κατῆλθε separa ἀλλ'ἔκυσε μὲν Αἰσχύλον da καὶ ἐνέβαλε τὴν δεξιάν: in *Nuvole* 81 e in *Rane* 754-5 il bacio e la stretta di mano, manifestazioni simultanee, sono stilisticamente connesse. Qui inoltre ὅτε δὴ κατῆλθε, per giunta rinvigorito da δή come al 771, si viene a trovare sullo stesso piano degli aoristi ἔκυσε e ἐνέβαλε: cioè arrivo nell'Ade e bacio-stretta di mano sono azioni simultanee. Sofocle insomma, appena mette piede nell'Ade, corre subito a baciare Eschilo e a dargli la destra.

789 κἀνέβαλε τὴν δεξιάν. Al 754-5 lo scaltro Santia, ricevuto un grosso complimento da Eaco e fattosi ancora ammirare dal collega per la propria spregiudicatezza (743-4, 747-53), sollecita il già ostile Eaco a dargli la destra, a baciarlo e a farsi baciare, e lo invita subito a dargli ogni ragguaglio su quanto sta succedendo in quel momento nella casa di Plutone. In *Nuvole* 81 Strepsiade sollecita un bacio e una stretta di mano dal giovane figlio, per impegnarlo a eseguire docilmente quanto fra poco gli raccomanderà (così anche in *Trachinie* 1181). In *Vespe* 554 si racconta di un postulante che offre la destra a un personaggio potente. In altri testi greci la stretta di mano designa l'instaurazione di una reciproca e solidale amicizia, e la *Suda* definisce la stretta di mano come un patto di amicizia. Nelle *Rane* il sollecito e spontaneo gesto di Sofocle verso Eschilo designa naturalmente grande deferenza e stima, assicurazione di solidale amicizia.

Orbene: al 782 Santia, dopo aver appreso che l'antieschileo Euripide era spalleggiato dalla maggioranza del popolo infernale, aveva domandato: «ma con Eschilo non v'erano altri, come alleati?». E Eaco

si era limitato a rispondere: «poche sono nell'Ade le persone perbene». All'805-11 Eaco informerà che tanto Eschilo che Euripide constatavano che nell'Ade c'era scarsezza d'intenditori d'arte, e che in particolare Eschilo «non andava d'accordo con gli Ateniesi» che si trovavano nell'Ade. E perciò i due si erano rivolti a Dioniso, arrivato or ora nell'Ade.

La presenza nell'Ade di una personalità come quella dell'ateniese e equilibrato Sofocle è dunque completamente ignorata dal contesto circostante.

790 κἀκεῖνος: «e lui» Sofocle, a differenza di Euripide. Eaco al 788 per Sofocle contrapposto a Euripide aveva detto ἐκεῖνος, e le successive azioni positive, altrettanto aoristiche, avevano sempre avuto quell'ἐκεῖνος per soggetto: sicché qui un altro ἐκεῖνος (anzi κἀκεῖνος) arriva a essere improprio. Ma in un tale affannoso contesto κἀκεῖνος non par degno di venire emendato; né può essere riferito a Eschilo, ché Sofocle è non solo il soggetto del 791, ma è il soggetto perpetuo dei trimetri 787-94.

790 ὑπεχώρησεν αὐτῷ τοῦ θρόνου: (Sofocle discese nell'Ade, s'avanzò verso Eschilo, lo baciò, gli dette la destra e) «gli si allontanò dal trono», «gli si ritirò dal trono», cioè si allontanò per significare che non intendeva reclamare il trono. Se Eschilo, aggiunge subito dopo Eaco, vincerà l'imminente gara con Euripide, Sofocle «resterà al suo posto», cioè si terrà lontano dal trono.

791-4 νυνὶ δ'ἔμελλεν . . . ἔφασκε: «e ora ...», «e poco fa....», quando io l'ho lasciato. Eaco ragguaglia sulla posizione che Sofocle poco fa stava per assumere

nei riguardi dell'imminente duello Eschilo-Euripide e su una dichiarazione fatta poco fa da Sofocle in merito alla propria linea di condotta dopo l'esito del duello. Tale ragguaglio imperfettivo su Sofocle occupa quattro trimetri. In precedenza Eaco aveva dato distinti ragguagli di attualità su Plutone (785-6a), in seguito ne darà su Euripide (801b-2), su Eschilo (804), e infine informerà che i due hanno affidato all'esperto Dioniso il giudizio della gara (810b-11).

A Sofocle, come a Plutone Euripide Eschilo Dioniso, viene dunque data una vitalità retroscenica, come se anch'egli si trovasse nello stesso luogo ove sono le altre quattro personalità: e la vitalità retroscenica di Sofocle è altrettanto vivace, attuale, ricca di prospettive futurali. Ma dei cinque personaggi ora retroscenici, l'unico che non apparirà mai sulla scena è Sofocle, nemmeno allorché l'attore che interpreta Euripide sarà libero dal verso 1482 in poi: e proprio al 1515, assente Euripide, il congedantesi Eschilo raccomanda a Plutone di affidare il proprio trono a Sofocle. La perpetua latitanza del pur vitalmente retroscenico Sofocle è in sé e per sé singolare, anche perché a Sofocle viene attribuito un personale interesse per l'esito della gara Eschilo-Euripide, e anche perché Sofocle erediterà da Eschilo il trono tragico del quale tanto si è parlato.

La latitanza di Sofocle è ancor più singolare se si pone mente che i personaggi menzionati come vitalmente retroscenici (o extrascenici) nel corso dei prologhi aristofanei, non mancano prima o poi di apparire di fronte agli spettatori — fuorché il Cherefonte delle non rifinite e non recitate *Nuvole seconde* —, e hanno parti di grandissimo o grande rilievo o perlomeno una particina come il Plutone-quarto attore delle *Rane* menzionato in *Rane* 784 (cfr. anche 812; di Persefone, menzionata al 671, nel 'prologo secondo' non si parla). E sui preannunci aristofanei dei personaggi nel corso dei prologhi e su Cherefonte, vedi «*Nuvole*» *recitate e* «*Nuvole*» *non recitate* nel volume miscellaneo in onore di Günther Jachmann, *Studien z. Textgeschichte u. Textkritik*, Köln-Opladen 1959, pp. 242-243: lì si rileva anche che il retroscenico Popolo del prologo dei *Cavalieri* appare finalmente nella seconda parte della commedia, interpretato dall'attore che aveva impersonato un altro personaggio fino alla parabasi (la non apparizione dell'anonimo figlio di Cremilo è comicamente giustificata da *Pluto* 251).

791 Chi sia Clidemide non sappiamo, ma perlomeno si può dire che non è un personaggio dell'ambiente infernale delle *Rane*. Insomma l'infernale Eaco, che altrove è coerentemente drammatico, per Sofocle si richiama ad una precisa persona extradrammatica. Tuttavia può essere che un tale preciso richiamo abbia inteso giustificare agli spettatori la latitanza di Sofocle nel corso della gara Eschilo-Euripide. Ma l'analogia con un'eventuale latitanza di Clidemide vale solo per ἔμελλεν ἔφεδρος καθεδεῖσθαι: tutto il resto, cioè κἂν... Εὐριπίδην, è dizione e pensiero originale di Sofocle. Una dizione e un pensiero che implicano un vivo e personale interesse di Sofocle all'andamento della gara o almeno all'esito di essa, che implicano insomma che egli prima o poi non mancherà di venire in scena per constatare come vanno le cose.

792 ἔφεδρος καθεδεῖσθαι. La motivazione della non partecipazione di Sofocle alla gara è in sé e per sé molto felice: egli è il poeta arrivato per terzo nell'Ade, e pertanto è naturale che si debba accontentare di fare

il campione di riserva, dato che vi è un duello fra due campioni.

792b-4 Il pubblico delle *Rane* già sa che fra breve avrà luogo la gara fra Eschilo e Euripide, e il pubblico già prevede che la gara fra i due grandi e nuovi personaggi costituirà di certo lo spettacolo principale della seconda e ultima parte della commedia, ché il pubblico ha sentito che si tratterà di una gara non solo molto complessa ma molto rilevante per il mondo infernale (759-86a). Orbene, le ipotesi di 792b-4 rivelano nettamente, seppure involontariamente, che la gara sarà vinta da Eschilo: appunto perché un eventuale, e altrettanto complesso, confronto fra Sofocle e Euripide è oggi drammaturgicamente inconcepibile nell'ambito della medesima commedia.

Per l'estensore di queste ipotesi, a quanto pare, l'esito della gara Eschilo-Euripide era ormai un fatto superato; e d'altra parte il drammaturgo era tenuto a escogitare per Sofocle delle ipotesi apparentemente drammatiche, come qui è quella di 793b-4.

793b-4 La gara ufficiale Eschilo-Euripide avrà per giudice Dioniso, il dio degli agoni drammatici: solo sul nome di Dioniso, Eschilo e Euripide si son trovati finalmente d'accordo (cfr. 805-11). Sofocle, naturalmente, è al corrente che il giudice è l'esperto Dioniso: orbene se Eschilo non vincerà, Sofocle poco fa diceva che lotterà accanitamente intorno all'arte contro Euripide. Sofocle, cioè, non solo rifiuterà un legale e esperto verdetto pro-euripideo di Dioniso, ma promuoverà e combatterà un'accanita battaglia artistica contro il vittorioso Euripide. Strano: questo Sofocle che ora minaccia fuoco e fiamme, poco prima non ha mosso un

dito contro quell'Euripide che egli tanto disistima.

E poi: Euripide, vittorioso su un Eschilo, perché dovrebbe accettare di misurarsi con Sofocle? Plutone, sistemata la vertenza Eschilo-Euripide per il trono tragico, perché dovrebbe prendersi quest'altra gatta da pelare? E chi mai potrebbe giudicare una nuova gara, se Sofocle non si fida neanche di un Dioniso? E il filoeuripideo popolo dei malandrini accetterebbe forse di veder contestata la legale vittoria del suo beniamino? Insomma questo polemicissimo Sofocle non solo fa a pugni con l'indifferente Sofocle di poco prima, ma è un Sofocle che vive fra le nuvole e non già nell'Ade delle *Rane*.

Nel prologo delle *Rane* il filoeuripideo Dioniso aveva fatto una congettura sul carattere di Sofocle nell'Ade, e proprio in relazione al dilemma Euripide-Sofocle proposto da Eracle a Dioniso: «(non penso di riportare sulla terra Sofocle invece di Euripide anche) perché Sofocle buon carattere quassù, buon carattere laggiù». Ora il 'prologo secondo', costretto a pronunciarsi concretamente intorno a Sofocle in relazione all'imminente gara, trova rifugio in delle ipotesi, delle quali l'ultima non solo è drammaturgicamente impropria ma non si addice al carattere di Sofocle.

795a Alla domanda su Sofocle, Eaco ha risposto con sette trimetri consecutivi. Altrettanto impegno Eaco aveva dedicato soltanto a Euripide nei trimetri 771-8a: a un personaggio, cioè, che sarà uno dei protagonisti della gara. Orbene, nonostante l'impegno dedicato a Sofocle e nonostante che gli ultimi quattro trimetri diano un'immagine vitalissima, attuale, retroscenica di Sofocle e apparentemente carica di possibili sviluppi futuri, il pur curioso Santia non reagisce

nemmeno con un ἄ o con un μανθάνω (759, 765). A Santia invece preme di domandare: «avrà dunque luogo la faccenda [cioè la gara fra Eschilo e Euripide]?». Una domanda, a parte la banale dizione, non tipica ell'e o senziale stile di Santia, il quale è sempre curioso s ddi nv i t à primarie o complementari: cfr. infatti già 784-6a.

795b Anche Eaco, naturalmente, ha una battuta un po' gratuita, dopo il suo αὐτίκα μάλα del 785 (e dopo il suo νυνὶ κτλ. del 791): αὐτίκα μάλα era stata poi un'espressione particolarmente impegnativa, tale da non essere ribadita e tale, soprattutto, da non consentire divagazioni retrospettive (cfr., per es., *Cavalieri* 475 e 746, *Uccelli* 202).

Insomma le battute di Santia e di Eaco al 795 hanno carattere puramente strutturale: dettate dall'esigenza di ricollegarsi al tema Eschilo-Euripide, esse intenderebbero anche, futurali come sono, adeguarsi ai precisi e puntuali futuri seguenti.

796 κἀνταῦθα δή: «e precisamente qui» (e non già «e allora sì»), cioè davanti alla dimora di Plutone. A prescindere da 786b-94, con 784-6a il dialogo è ritornato verso la situazione attuale, dalla quale aveva preso le mosse al 757 con un «cos'è quel rumore nella casa di Plutone?». Ora, al 796, si comincia a indirizzare scenicamente l'attenzione verso ciò che succederà «davanti alla dimora di Plutone» (cfr. poi ἐξοίσουσι al 799).

Per ἐνταῦθα in ragguagli scenici, e all'inizio del trimetro, cfr. *Acarnesi* 720 e 725, *Nuvole* 95, *Tesmoforianti* 29.

796 τὰ δεινὰ κινηθήσεται. La risposta di Eaco in 795b presupponeva il vacuo τὸ χρῆμα di 795a. Qua Eaco si fa invece preciso e vivace, e dal 797 all'801 spiegherà in cosa consistano le mirabilia, le originalità dell'ἔλεγχος τῆς τέχνης preannunziato in 786a: vedi in proposito la prima nota del Capitolo terzo.

*

In sintesi, l'analisi dei trimetri 786b-96 e di tutto il contesto utile ha dato le seguenti risultanze:

1) 786b-7, avvianti un ragguaglio su un evento remoto, proseguono 785-6a, che avevano avviato un ragguaglio su un evento futuro, con una dizione impropria per stile, drammaturgia e logica;

2) 787-90 ricalcano elementi caratteristici di 754-5, 771 e 777;

3) 788-90 offrono un ragguaglio incongruente con i ragguagli di 782-3 e 806-7;

4) 791-4 danno un'attuale e fortissima vitalità retroscenica a un personaggio il quale sarà l'unico dei cinque personaggi ora retroscenici a restare per sempre retroscenico;

5) 792b-4 svelano implicitamente l'esito della commedia, ché l'ipotesi espressa da 793b-4 è drammaturgicamente inconcepibile nell'ambito della medesima commedia, giunta per di più ormai alla sua metà;

6) 793b-4, sono incongruenti con l'ambiente agonistico descritto dal circostante contesto;

7) 795 non reagisce al ragguaglio di 788-94, ma si riconnette vacuamente a 785-6a e introduce vacuamente 796-801.

Tali risultanze implicano che il ragguaglio su Sofocle dei trimetri 786b-794 (795) non fu redatto con l'agio con il quale fu redatto il resto del 'prologo secondo' delle *Rane*. Sofocle, anche secondo la testimonianza del *Marmo di Paro*, «morì sotto Callia», arconte dall'estate 406 all'estate 405; le *Rane* furono rappresentate sotto il medesimo Callia, alle Lenee, cioè nel gennaio-febbraio. Evidentemente *Sofocle morì quando il 'prologo secondo' delle «Rane» era ormai definitivamente composto.*

Nota bene: se si prescinde dai trimetri 786b-794 (795) il ragguaglio sugli eventi passati e futuri dell'Ade fatto dall'indigeno Eaco al terrestre visitatore Santia nei trimetri 758-786a + 796-813 del 'prologo secondo' delle *Rane* ha molte analogie drammaturgiche e stilistiche con il ragguaglio sugli eventi celesti, passati e futuri, che l'indigeno Ermete fa al terrestre visitatore Trigeo nella sezione celeste del prologo di *Pace* 195-233.

CAPITOLO SECONDO

RANE 69-117

69a: «ad eum arcessendum», «um jenen heraufzuholen», «to fetch him», ecc.: così gli interpreti moderni, che a conforto citano, indistintamente, *Rane* 111, 478, 577, 1418, *Pace* 1040, *Uccelli* 77, *Donne a parlamento* 819, Erodoto VII 193, e così via.

Un'azione soggettiva prospettata come in corso ovvero come futura di ἔρχεσθαι (e simili) ἐπί τινα, nei testi di teatro può fra l'altro significare: 1) «mi reco da qualcuno» nel luogo dove egli attualmente si trova (*Coefore* 764, *Alcesti* 74, *Rane* 577, *Donne a parlamento* 948 e 1080), 2) «mi reco da qualcuno» per condurlo dove io attualmente mi trovo (*Rane* 478 e *Dyskolos* 182, con un modesto tragitto di andata e ritorno; anche chi dichiara di muoversi in cerca di un oggetto per portarlo dove attualmente egli si trova, si muove in un delimitato ambito locale: *Vespe* 854, *Pace* 1040, *Tesmoforianti* 728).

Anche a prescindere dalla distinta documentazione sopra riferita, è difficile che con ἐλθεῖν ἐπ' ἐκεῖνον Dioniso prospetti, oltre ad un viaggio nell'Ade presso Euripide, anche un proprio ritorno sulla terra con Euripide. Anzi è già molto che quella dizione implichi un viaggio dalla terra nell'Ade, tanto è vero che Eracle domanda subito: «giù nell'Ade...?». E poi Dioniso

ISTITUTO DI FILOLOGIA

rivela il proposito di andare dall'amato Euripide dopo che Eracle si era meravigliato, al 67b, che egli provasse desiderio per un morto (καὶ ταῦτά του τεθνηκότος): «sì (desidero un morto), e anzi nessuno riuscirebbe a persuadermi dal non andare da lui».

Euripide, morto in Macedonia nell'inverno 407-6, era già assente dal teatro ateniese dopo il concorso dell'*Oreste* del 408; e il Dioniso delle *Rane* dell'inverno 405 è spinto verso Euripide da un fortissimo desiderio, da una struggente brama (53, 59, 66): Dioniso è appunto il tipico innamorato che vuole ad ogni costo raggiungere la persona da tempo desiderata per stare con lei (cfr. *Donne a parlamento* 948 e 1080). Nei rispetti di Euripide, in maniera analoga a Dioniso, si esprimerà il personaggio del frammento 130 di Filemone: «se veramente, come dicono, i morti conservano i sensi, io mi strozzerei per vedere Euripide» (un motivo molto simile nell'*Epitafio di Bione* 116 dello pseudo Mosco).

In *Rane* 1418 ἐγὼ κατῆλθον ἐπὶ ποιητήν, pronunciato dal terrestre Dioniso che si trova ormai nell'Ade, la diversa situazione scenica e la diversa prospettiva temporale implicano «io dalla terra discesi qui per prendere un poeta», così come in *Arbitrato* 721 ἔγωγε (ἥκω ἐπὶ κτλ.) detto da Smicrine ormai giunto davanti all'altrui casa ove si trova la dote e la figlia implica «io sono venuto qui da casa mia per riprendere la dote e la figlia».

Agevolano a interpretare il nostro luogo anche le considerazioni esposte alla nota dedicata al verso 77.

71a «con qual proposito» ti rechi da Euripide giù nell'Ade e magari anche più giù?

È la prima volta, nel corso del dialogo che ha luogo dal 45, che Eracle non reagisce comicamente a un'affermazione del «fratellino» (60), e questa volta Dioniso ha affermato qualcosa di estremamente grave. Il domandare poi a uno che si strugge di desiderio per Euripide e che finalmente ha rivelato il proposito di andare a trovarlo giù nell'Ade o anche più giù e che all'inizio aveva detto di aver bisogno dell'aiuto di Eracle (44), il domandargli appunto «con qual proposito (ti rechi da Euripide)?» è un po' ozioso e intempestivo. Qua ci si aspetterebbe invece, se non un tentativo di dissuasione, perlomeno una concisa ma comicamente allarmata reazione da parte dell'esperto Eracle, tanto più che egli ha sentito che il fratellino intenderebbe perfino discendere più in basso dell'Ade e tanto più che Dioniso lo aveva quasi provocato con un «e anzi nessuno riuscirebbe a persuadermi dal non andare da Euripide». A sentir parlare di un desiderio per Euripide, Eracle aveva reagito con un «come, per un morto?», al sentire poi parlare di una visita a Euripide aveva chiesto incredulo: «giù nell'Ade...?»; ora, dopo la temeraria risposta e l'ancor più temeraria intenzione espressa al 70, l'altrove sempre comico o mordente Eracle domanda: «con qual proposito (ti rechi da Euripide giù nell'Ade o anche più giù)?». Molto strana questa reazione, tanto più che quando Dioniso riprenderà a parlare dell'Ade, Eracle reagirà con un «o temerario, oserai dunque andare nell'Ade anche tu?» (116), e non prenderà ancora sul serio il fratellino (cfr. 120-33).

Nel prologo della *Pace* 104 il Servitore pone al temerario padrone che si appresta a spiccare il volo una domanda seria come «con quale idea?», ma prima gli ha dato del pazzo (90, 92, 95) e in seguito tenterà ancora di dissuaderlo dal folle viaggio e inciterà

le figliolette a scongiurare il padre a non partire (109, e poi 113).

71b-2 Perché intendo recarmi giù nell'Ade o anche più giù? Perché ho bisogno di un poeta bravo: i bravi poeti sono infatti ormai tutti morti, e sulla terra vi sono soltanto poeti cattivi.

La risposta e la motivazione, che non arrivano a implicare che Dioniso condurrà sulla terra dall'Ade il buon poeta del quale sente bisogno, sono governate da tre idee n u o v e: quella di Euripide quale «poeta bravo», quella dei poeti bravi ormai tutti morti, quella di Dioniso quale coscienzioso e spassionato patrono di arte drammatica.

71b «ho bisogno di un poeta bravo» risponde bene alla domanda di Eracle, ma la serietà del bisogno non si addice a quel Dioniso che si era presentato comicamente quale vittima di uno struggente desiderio per l'autore dell'*Andromeda* (52-70), e che in seguito altrettanto comicamente confesserà di andar pazzo per Euripide quale poeta «spermatico», «spericolato» (96-103).

72 L'ottimo trimetro è dall'*Eneo* di Euripide. Dopo il singolare del 71 si ha dunque un passaggio al plurale (nel testo euripideo il trimetro rispondeva a una domanda relativa agli «alleati» di Eneo). Con «un bravo poeta» del 71 si poteva intendere senz'altro l'unico poeta finora menzionato, cioè il tragediografo Euripide, ma i sottintesi poeti del 72 possono a rigore essere anche i poeti della commedia, se non pure quelli del ditirambo. È Dioniso che parla, il dio degli agoni teatrali. Vedi invece la precisione di 15, 90, 95 (e, di conseguenza, di 96). Altrettanta imprecisione al 1418 e in particolare al 1419.

73a «ma come? Iofonte non è vivo?». Cioè: com'è possibile affermare che tutti i poeti viventi sono cattivi, se Iofonte è vivo? Eracle reagisce in particolare al 72b «i poeti viventi sono cattivi», e vi reagisce con maggiore vivacità che non al gravissimo proposito manifestato dal fratello al 69a e al 70. Ed Eracle, in precedenza e in seguito così comicamente mal disposto a capire il fratello (55-69, 91, 98, 121-35), ora senz'altro ha capito che Dioniso intendeva poeti tragici e poeti ateniesi. In verità ci si aspetterebbe che Eracle, così radicalmente e faziosamente antieuripideo nel tratto 86-106, reagisse non tanto al 72b quanto al 71b-2a, ove il morto Euripide era stato elogiato addirittura come «bravo poeta».

73b-5 Dioniso è all'inizio obiettivamente e fortemente (anzi tautologicamente) positivo nei riguardi di Iofonte, e poi, per un trimetro e mezzo, si fa notevolmente dubitativo e soggettivamente negativo, anche nei riguardi di se medesimo. Stilisticamente notevole, date le gravi affermazioni positive e negative, l'assenza di un'immagine vivace e precisa e l'inflazione di monosillabi e bisillabi.

73b-4 Nonostante la vivacità e la novità della menzione nominale del 73a e nonostante il γάρ τοι, Dioniso non adotta Iofonte come soggetto ma si esprime con un τοῦτο κτλ.: quasi volesse far svanire la precisa menzione di quella persona, sulla quale infatti Eracle non insisterà 74. — λοιπὸν ἀγαθόν: cioè anche il non più vivo Euripide, già elogiato come «poeta bravo» al 71b-2a, era «buon poeta».

74b-75 Dioniso, già così netto giudice di poesia drammatica in 71b-2, ora balbetta un'acritica e oscura riserva su Iofonte: una riserva che verrà chiarita soltanto dai trimetri 78-9, i quali rispondono ai trimetri 76-7.

Anche in relazione ai trimetri 78-9, che implicherebbero che in Atene si sospettava che Iofonte si facesse quasi scrivere le sue tragedie dal padre Sofocle, è da tener presente che Iofonte era un poeta perlomeno più che maturo: vittorioso già alle Dionisie del 435, al tempo delle *Rane* aveva una sessantina d'anni! E per giunta egli aveva gareggiato anche contro l'operosissimo padre Sofocle (*vita Sophoclis* 19). In tutta la sua carriera, che non sappiamo quando si chiuse, a quanto sembra «riuscì ⟨spesso⟩ primo o secondo, e solo una volta terzo» (cfr. scolî papiracei al *Geritade* presso il già ricordato Hoffmann, *Chronologie der att. Tragödie*, Hamburg 1951, pp. 101-4).

76-7 Eracle accetta dunque l'illogica e oscura riserva sul vivo e bravo Iofonte che anch'egli molto stimava, e dedica due trimetri interi a una domanda-proposta originale su un buon poeta morto, nonostante che poi dimostri di sapere che è in vita perlomeno un altro buon poeta (83).

Ma l'intervento di Eracle è singolare sotto altri e vari rispetti: 1) vedi la nota al 77; 2) Sofocle sì, ma Eschilo, per fare un sol nome, non viene menzionato fra i poeti morti preferibili a Euripide (vedi in proposito la medesima nota al 77, verso la fine); 3) l'esclusivo dilemma Sofocle morto-Euripide morto implica un ancor più forte complimento per Euripide che non le menzioni dei buoni e vivi Iofonte e Agatone: per quell'Euripide che in seguito Eracle radicalmente maltratta (103-4, 106; cfr. già, indirettamente, 86, 87, 89-91).

76 πρότερον: «per età o perché era più rispettabile», così lo scoliasta; e la seconda spiegazione sarà quella giusta: Sofocle, in sessantatre anni di carriera, aveva riportato ventiquattro vittorie ad agoni ufficiali ateniesi, Euripide, in quasi dieci lustri, aveva vinto solo quattro volte. Con πρότερον ὄντα Eracle motiva la sua proposta filosofoclea (per il valore di πρότερον cfr. *Nuvole* 643).

Qui dunque si ammette che c'è un poeta superiore a Euripide, il che non avviene nei casi di Iofonte e Agatone (83-5): il fatto è che Dioniso deve andare nell'Ade, e così si evita di dare un esplicito giudizio comparativo fra Euripide e i buoni poeti viventi, per non dovere magari discutere se essi siano superiori a Euripide. Del morto Sofocle si dice subito che egli è superiore (e Dioniso è d'accordo: cfr. 78), ma poi ci si sbarazza di lui con un pretesto e delle ipotesi. Un giudizio comparativo invece vi sarà fra Euripide e i poetastri e poetucoli viventi, a favore del morto Euripide (86-107).

77 Tutto quanto il trimetro, che è in relazione al dilemma Sofocle-Euripide, è caratterizzato dalla prospettiva di un'anabasi di Dioniso dall'Ade con un poeta. L'idea di una tale anabasi è una novità, ché Dioniso aveva detto: 1) tale è il desiderio che mi dilania per Euripide, che nessuno al mondo mi potrà persuadere dal non andare da lui nell'Ade, e anche più giù (66-70), 2) andrò da Euripide giù nell'Ade e anche più giù, perché ho bisogno di un poeta bravo: i bravi poeti sono infatti ormai tutti morti, e sulla terra vi sono soltanto poeti cattivi (71b-2).

L'insistente dizione del 77 è una riprova appunto che l'idea di un'anabasi non era stata già espressa in

69a e nemmeno in 71b: altrimenti Eracle si sarebbe qui limitato a domandare magari: «com'è allora che non pensi a Sofocle, che è più bravo di Euripide?». Invece l'idea di un'anabasi viene formulata ora, nel corso di tutto un trimetro, e viene formulata da E r a c l e: da quell'Eracle che, come già al 73a, è diventato rapidissimo nell'interpretare e integrare i concisi detti del fratello. Come qui l'anabasi, in maniera altrettanto singolare nel 'prologo secondo' la prima menzione nominale di Sofocle nell'Ade è in bocca all'estraneo Santia e non già all'indigeno Eaco (*Rane* 787). E qui, il che è ancor più singolare, l'impresa di riportare sulla terra dall'Ade un buon poeta (cioè di sottrarre al duro Plutone un suo importante suddito) viene placidamente prospettata a Dioniso da quell'Eracle che poco fa, a sentir parlare di una semplice visita al morto Euripide, aveva chiesto incredulo e sgomento: «(andando) giù nell'Ade...?», e che poco dopo, a Dioniso che vuole informazioni sulla strada per l'Ade, griderà: «o temerario, oserai dunque andarvi anche tu?».

Il fatto è che l'idea di un'a n a b a s i è un'idea ben più seria e impegnativa di quella di una c a t a b a s i filoeuripidea espressa da Dioniso al 69a e poi, in comica relazione a poetastri e poetucoli viventi, al 96-103; e perciò si può capire che Dioniso non si voglia compromettere troppo e legarsi troppo le mani (ma comunque se le lega abbastanza), e che quindi non affermi personalmente esser suo proposito di risuscitare Euripide quale buon poeta, e che solo si limiti a dire quanto dice al 71b e all'80-1. Dioniso, come è noto, non risusciterà Euripide, bensì Eschilo. E giusto la non menzione del grandissimo Eschilo fra i poeti preferibili a Euripide, avrà indotto gli spettatori a sospettare che l'ora evitato dilemma Eschilo-Euripide costituirà magari il dilemma drammatico successivo, visto che si tratta ormai addirittura di r i s u s c i t a r e u n b u o n p o e t a. Un'analoga involontaria rivelazione si ha nel 'prologo secondo', allorché si ragguaglia sulle intenzioni di Sofocle in 793b-794. Tuttavia a un dilemma Eschilo-Euripide, il dialogo fra Dioniso e Eracle, se redatto con maggior agio, avrebbe potuto trovare qualche risposta interlocutoria, ipotetica, comica.

Dell'anabasi di Dioniso con un poeta si riparlerà nella commedia soltanto al 1418-21, grazie a un acconcio intervento di Plutone al 1414. E anche lì Plutone, come qui Eracle al 76-7, farà all'imbarazzato Dioniso una proposta originale (1415b-6).

77b «dal momento che devi portare qualcuno da là»: si tratta in pratica di una volonterosa 'glossa' ampliativa del vago «ho bisogno di un poeta bravo» di 69b. L'εἴπερ, come già indica μέλλεις ἀναγαγεῖν, non è dubitativo come in *Rane* 634, ma è affermativo come in *Rane* 1368. — ἐκεῖθεν: «da là», cioè... dall'Ade. — σ'ἄγειν: τινά o meglio ποιητὴν δεξιόν.

78-9 Dioniso, che pur è tanto desideroso di Euripide, non si offende per la proposta filosofoclea di Eracle, ma anzi ammette che sarebbe giusto che egli risuscitasse Sofocle invece di Euripide, n o n p r i m a però di aver verificato cosa Iofonte può fare senza l'aiuto del padre. Questa ipotesi è stilisticamente analoga a quella del 'prologo secondo' di un eventuale duello artistico fra Sofocle e Euripide, non prima però che si svolga l'imminente duello artistico fra Eschilo e Euripide (*Rane* 791-4).

80-2 L'imbarazzo di Dioniso di fronte a Sofocle è tanto grande, che egli da attivo si fa passivo e trasferisce ai finora passivi Euripide e Sofocle la responsabilità di voler ritornare o meno sulla terra. E Dioniso si lascia scappare che Euripide, già poeta «bravo e buono» (71-2, 74), è una «persona capace di tutto», senza scrupoli.

81 Questa è l'unica volta che Dioniso in persona parla di un suo ritorno dall'Ade insieme con un poeta; e ne parla con un'immagine quanto mai singolare, e degna di una reazione da parte di Eracle.

82 Con questo trimetro 'tragico' si chiude il ragguaglio su Sofocle: al ragguaglio, principiato al 76, si è giunti attraverso 73-5 (cfr. infatti 78-9). Sicché Sofocle (Iofonte) costituisce il nucleo centrale del motivo e della rassegna di b u o n i poeti in 71-85. Al centro di questo nucleo sta l'idea dell'a n a b a s i di Dioniso con un buon poeta (77).

83-5 Agatone, come già si desume dalla domanda di Eracle in 83a, non era morto, ma se ne era andato via da Atene. Agatone, che aveva esordito vittoriosamente alle Lenee del 416, si trovava appunto in Macedonia da perlomeno la fine dell'anno 407, ed era allora sulla quarantina; e in Macedonia morì, non sappiamo quando.

Dioniso qui giudica l'ancor giovane Agatone «buon poeta», e per giunta «desiderato dagli amici», ma lo considera più irrecuperabile per il teatro ateniese che non i morti Euripide e Sofocle, tanto è vero che Eracle si guarda bene dal consigliare il fratello di andare magari in Macedonia anziché nell'Ade. Evidentemente

in un'essenziale rassegna di poeti viventi non «cattivi», Agatone, seppur da qualche tempo non più in Atene, non poteva mancare (nel prologo delle *Tesmoforianti*, nonostante tutto, Aristofane aveva qualche anno prima trattato Agatone con una certa considerazione); ma, proponendosi ormai Dioniso non tanto una visita a Euripide nell'Ade per il proprio piacere quanto la restaurazione in Atene di un buon poeta tragico morto, si doveva esagerare l'indisponibilità del pur raggiungibile Agatone, come se egli se ne fosse andato per sempre «al banchetto dei beati» (e avesse magari dichiarato che non intendeva tornare più in Atene ovvero seguitare a scrivere tragedie). Grandi elogi 'funebri' dunque al giovane e 'beatificato' Agatone; ma quante riserve per il più che maturo e disponibilissimo Iofonte e quanti pretesti per l'altrettanto disponibile Sofocle, e quanto silenzio sul grandissimo Eschilo!

Chi pensa che perlomeno da 85b si debba dedurre che Agatone fosse morto, non si rende conto che in tal caso Dioniso avrebbe dovuto poi giustificare perché non preferisse a Euripide «un buon poeta, e desiderato dagli amici». Né, naturalmente, si deve pensare che Agatone si trovasse non nell'Ade ma nelle Isole dei beati.

85b Eracle fino a poco fa dipinto come ghiottone (62-5, cfr. poi 107 e 109-14, e anche 503-21, ecc.), a sentire una parola così deliziosa come «banchetto» e per giunta «banchetto dei beati», non si commuove, e si preoccupa invece di chiedere subito notizie su un altro poeta.

86-7/89-91 Dioniso, come si sa, intende recarsi nell'Ade perché ha bisogno di Euripide come buon poeta,

ché tutti i poeti viventi sono cattivi. Ora Eracle, che nel corso dei trimetri 73-85 aveva obbligato Dioniso a ricordare che in Atene vive un bravo poeta come Iofonte, che nell'Ade ci sarebbe Sofocle da riportare sulla terra a preferenza di Euripide, e che fuori di Atene vive un poeta bravo come Agatone, ora Eracle fin qui tutto serio nel preferire a Euripide buoni tragediografi viventi e morti (ma di Eschilo si è dimenticato), passa improvvisamente a preferire ad Euripide poetastri e poetucoli, viventi, di gran lunga inferiori a Euripide (cfr. 91, e il suo silenzio quando Dioniso con una parola stronca Senocle e quando ignora Pitangelo).

Eracle continua sì a essere ben orientato sui tragediografi di Atene (cfr. in seguito anche 151), ma con 86a egli diventa radicalmente e comicamente negativo nei riguardi di quell'Euripide per il quale poco prima aveva accettato la qualifica di «poeta bravo» e che subito dopo aveva considerato quasi alla pari di Sofocle (76-7, ambedue dunque implicitamente migliori del non menzionato Eschilo). Ora egli maltratta e bistratta Euripide comparativamente e singolarmente (86a, 87a, 89-91, 103-6), e torna a deridere il fratello Dioniso così come aveva fatto fino al 69b; ma ora Dioniso, così imbarazzato arrendevole pretestuoso quando doveva rispondere su Iofonte Sofocle Agatone, ha buon giuoco a farsi polemico e brillante paladino di Euripide nei confronti dei poetastri e poetucoli invocati da Eracle. Il quale, fra l'altro, mostra di essere un pessimo polemista: ché prima oppone a Euripide buoni poeti, e poi poetastri e poetucoli.

86 «ma Senocle?». All'87 Eracle chiederà: «ma Pitangelo?», e non riceverà risposta (il che prova che anche l'intervento su Senocle era interrogativo, e non già l'inizio di una battuta interrotta e proseguita da Dioniso con l'86b). All'83 aveva chiesto: «ma Agatone dov'è?». I δέ usati per Senocle e Pitangelo si vengono così a trovare sul medesimo piano del δέ usato per Agatone, tanto più che le domande di 86 e 87 sono ellittiche. Insomma Eracle interroga sugli indigeni Senocle e Pitangelo con il medesimo stile adoperato per l'emigrato Agatone, perché appunto sembra che sottintenda anche per loro, pur viventi in Atene, la dizione «dov'è?», tanto più che l'intermedio trimetro 85 chiede e dà precisazioni locali. Né si può sottintendere un semplice ἔστιν, perché esso implicherebbe che Eracle sospetti morti Senocle e Pitangelo: cfr. *Pace* 700, *Filottete* 422. Qua Eracle, dopo il ragguaglio sull'emigrato Agatone, avrebbe magari potuto reagire con un: «ma Senocle è qui!».

Senocle, poeta tragico sempre deriso in Aristofane, nacque fra il 460 e il 450. All'epoca delle *Rane* era dunque sui 55-45 anni, ed era attivo perlomeno da una ventina d'anni. Alle Dionisie del 415 riportò il primo premio, e proprio Euripide fu secondo.

In Aristofane Senocle è menzionato singolarmente in *Tesmoforianti* 441 (cfr. *Nuvole* 1264-5), appare come terzo, in compagnia dei suoi due altrettanto pessimi fratelli, in *Vespe* 1511 (al 1531 appare anche il padre Carcino; cfr. poi *Pace* 781-90), ed è menzionato come secondo e «cattivo» fra Filocle «schifoso» e Teognide «frigido» in *Tesmoforianti* 168-70 (Filocle era già attivo dal 450-440 circa, di Teognide si parla negli *Acarnesi*). Qui nelle *Rane* il cattivo Senocle è menzionato fra il b r a v o Agatone e il c a t t i v o Pitangelo.

87a Eracle non insiste sul maturo Senocle, e con analogo stile interroga su Pitangelo, poeta molto gio-

vane e già fallito (vedi le note 89 e 94-5). In seguito Eracle, con esplicito riferimento comparativo a Euripide, chiederà particolari sui «diecimila» giovani poetucoli come Pitangelo.

87-8 Dioniso per Pitangelo non si è scomodato nemmeno a rispondere, ma lo avrà rifiutato con un gesto, come se lo considerasse un poeta inesistente. Chi invece interviene, a metà del trimetro, è il servitore Santia muto dal 52: egli si lamenta che non si parli di lui carico di bagagli, tanto più che ha sentito che i due signori si preoccupano di persone come Senocle e Pitangelo.

Περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος ritorna in identica sede al 107 e al 115, quando si parla di cibo e di cimici; e al 107, come qui, l'intervento di Santia è intercalato fra una breve battuta e una successiva più lunga battuta del medesimo interlocutore. La specifica lamentela dell'88 è tanto più polemica, in quanto Dioniso, come spettatore di teatro comico, all'inizio aveva concesso a Santia di lamentarsi di tutto fuorché del peso dei bagagli (1-20).

89-90 «non vi sono allora qui altri...?». «Altri», cioè oltre a Pitangelo, per il quale Dioniso non ha nemmeno aperto bocca. Per il processo logico e stilistico, vedi almeno *Uccelli* 1431-3: «denunci gli stranieri?», Sicofante: «cosa debbo fare? io non so fare lo scalpellino [un mestiere per bene]», e Pistetero: «ma ci sono *altri* mestieri per bene...». Il vivace e logico οὔκουν di Eracle è determinato dal fatto che Dioniso ha come ignorato l'esistenza di Pitangelo: «(dato che Pitangelo, come sembra, è un'entità trascurabile) non vi sono allora qui altri giovincelli... più di diecimila, più ciarlieri di Euripide un chilometro?». Negli *Uccelli* Pistetero, per troncare la discussione risponde con una avversativa positiva; qui la replica di Eracle è invece interrogativa, sicché Dioniso si può pronunciare su quella falange di poetucoli. Cfr. anche *Pace* 234: «(dato che, come tu dici, non hai trovato ad Atene un pestello, cfr. 261, 269), non andrai allora a cercarne un altro a Sparta (οὔκουν ἕτερον κτλ.)?».

89 ἐνταῦθα: «qui», su questa terra, in pratica «in Atene». È polemico, in relazione a Euripide che si trova nell'Ade.

91 Al 71b Dioniso ha detto che aveva bisogno del morto Euripide perché «poeta bravo» ed Eracle gli ha ricordato che esistevano altri poeti bravi e che nell'Ade ve ne era uno più bravo di Euripide. Ora Eracle ricorda a Dioniso che in Atene vivono poeti ben più λάλοι del morto Euripide. Strano: Dioniso non aveva mai detto che aveva bisogno di Euripide perché poeta λάλος.

Evidentemente prima del trimetro 86 relativo al primo poeta non bravo (e dopo il trimetro 70), Dioniso doveva aver con mordace malizia motivato il suo smanioso desiderio per Euripide perché poeta «discorsivo», così come dopo elogerà maliziosamente Euripide quale poeta «spermatico», cioè audace (96-103; in 980-91 un'altra caricatura elogiativa di Euripide da parte di Dioniso).

All'815 il Coro caratterizzerà Euripide come ὀξύλαλος, all'839 Euripide rimprovererà a Eschilo di essere ἀπεριλάλητος (cioè privo di parlantina), al 916-8 Dioniso dirà che amava il silenzio dei personaggi eschilei e che questo lo allietava non meno degli odierni λα-

λοῦντες e Euripide protesterà, al 954 Euripide si vanterà di aver insegnato agli Ateniesi a λαλεῖν. Nelle *Nuvole prime*, come è noto, il 'socratico' Euripide era l'autore di tragedie περιλαλοῦσαι.

92 στωμύλματα. Lo stesso termine è in bocca a Euripide al 943 come elogiativo per se stesso. Cfr. 841, 1069-71, 1160.

94-5 «questi giovincelli spariscono più alla svelta che si pensi, se soltanto ottengono un coro, per una sola volta che hanno scompisciato la Tragedia»: faticosamente ottenuta per la prima volta l'ammissione al concorso tragico, questi giovincelli spariscono subito di circolazione, e perché già subito esausti e perché dopo quel vacuo esordio pubblico, un coro non lo otterrebbero forse più (cfr. *Pace* 801-9). Pitangelo, l'unico nominato fra questi «diecimila», doveva essere dunque uno che di recente, dopo un infelice esordio, aveva dichiarato fallimento. Nessuna meraviglia quindi che già per gli antichi eruditi egli fosse «poeta cattivo e oscuro» (scolio a *Rane* 87).

Si noti com'è ricco, preciso e brillante il quadro che Dioniso dà dei poetucoli in 92-5, così come ricca, precisa e brillante era stata la domanda di Eracle all'89-91, e come bene articolato comicamente sia l'intervento nel dialogo di un terzo personaggio in 87b-8 (in conseguenza delle battute di 86-87a). Invece nel tratto 71-85, lo stile è umile, e il dialogo tende soltanto a dare il maggior numero di informazioni possibile (in quindici trimetri cinque distinte 'novità'): l'unica immagine perlomeno viva è quella dell'80-1 per Euripide.

96-102 Dioniso dunque cerca Euripide come «poeta spermatico» e spiega a Eracle che spermatico è il poeta che conia frasette audaci e spericolate come quelle di 100 e quella di 101-2. Le esigenze di Dioniso sono ora, insomma, di tutt'altro genere, e sono ora schiettamente comiche (significativo l'impiego di un termine biologico come γόνιμος). Euripide, poco prima degno di essere risuscitato quale «poeta bravo» a preferenza del pur miglior Sofocle, ora è degno di essere visitato nell'Ade quale «poeta discorsivo e spermatico», di gran lunga superiore ai viventi Senocle e Pitangelo e ai diecimila giovani poetucoli impotenti e vacuamente verbosi.

Insomma prima Dioniso si lamentava che di «poeti bravi» non ce n'era più sulla terra, e Eracle gli aveva fatto ammettere che nell'Ade ce n'era uno più bravo e pertanto degno di essere risuscitato a preferenza di Euripide, ora Dioniso si lamenta che sulla terra non vi sono più poeti «spermatici», e Eracle, si noti bene, non cerca questa volta di fargli ammettere che nell'Ade vi sono magari poeti più «discorsivi» e più «spermatici» di Euripide, e pertanto più degni di essere risuscitati.

Poco prima appunto si tentava di giustificare, e molto seriosamente, una catabasi → anabasi, ora di anabasi non si parla, e di catabasi si parla solo comicamente: delle controproposte sconfortanti di Eracle a favore di pessimi poeti ateniesi viventi sono infatti ora un ottimo e comico incentivo per una visita nell'Ade a un poeta di gran lunga meno peggiore, per una visita ad opera di quel Dioniso già di per sé smanioso per l'autore dell'*Andromeda* (52-70). E in questo contesto Euripide è naturalmente un falso scopo (vedi la nota al 103), ché lo scopo recondito e positivo

è il confronto nell'Ade fra Euripide e un poeta di gran lunga migliore di lui.

100 Questo trimetro ritorna tale e quale al 311 come comica allusione alla causa del viaggio di Dioniso nell'orrido Ade. Sulle frasette euripidee di 100-102, vedi la nota seguente.

103 Dioniso, che è mascherato da Eracle, si presenta come pazzo buffone (38-47, cfr. 41), soldato spaccone (48-51), persona colpita improvvisamente da una grande e misteriosa voglia mentre leggeva l'*Andromeda* (52-9), una voglia solo paragonabile alla voglia che un Eracle prova per un bel minestrone (60-5). Oggetto del desiderio che lo dilania, egli rivela alla fine, è il morto Euripide, e a tutti i costi vuole andare da lui nell'Ade e magari anche più giù (66-70).... Dioniso desidera Euripide perché Euripide è poeta λάλος, e Dioniso non sa cosa farsene dei poeti viventi, vecchi e giovani, e vacuamente λάλοι che Eracle gli ricorda (86-95); Dioniso desidera Euripide perché sulla terra non esistono più poeti «spermatici», cioè capaci di inventare come Euripide frasette spericolate (96-102). Per queste frasette Dioniso «va più che pazzo» (103); e Eracle la smetta di criticare il suo Euripide (104-7; per lo schema logico del dialogo 66-70/86-107, cfr. subito dopo *Rane* 117-36, e anche *Uccelli* 120-51, nonché *Acarnesi* 414-30). Oserà perciò il viaggio nell'Ade (116), batterà la pur lunga strada già battuta da Eracle (136), i serpenti e le fiere infernali non lo sgomentano (144-5). Ma strada facendo, di fronte ai pericoli, si comporterà buffamente da vigliacco, e ammetterà la propria vigliaccheria (285-308). Quanti guai per colpa di un paio di frasette euripidee (308-11)! Dopo

una pausa pacifica, di fronte a nuovi pericoli, il vigliacco Dioniso abbandona la mascheratura eraclea, la passa al suo coraggioso Santia, e si traveste da schiavo (460-589; per il travestimento e per il suo significato, vedi la nota seguente).

Dioniso-Eracle si dice dunque mosso all'azione — il viaggio nell'orrido Ade — da una folle passione per il morto Euripide, da una vera e propria mania. Dioniso è appunto l'unico protagonista aristofaneo che confessa personalmente di esser vittima di una m a n i a (53-70, 103, cfr. 311). Un'azionistica mania in verità è tipica di molti protagonisti aristofanei, ma sono i loro servitori o compagni ad avvertire il pubblico che quegli eroi sono dei maniaci, degli anormali (*Vespe* 71, *Pace* 54, 65, 90, 95, *Uccelli* 31, *Pluto* 2): quegli eroi anzi agiscono con eccezionale lucidità e vigore, da veri superuomini. Dioniso-Eracle è un superuomo di cartapesta, e non lo nasconde, come non nasconde di essere un maniaco: quasi per fare capire agli spettatori che la sua considerazione per Euripide è burlesca, non seria. Tanto è vero che le frasettine euripidee per le quali va pazzo e per le quali affronta il viaggio nell'Ade, egli le deforma, cioè le calunnia.

Euripide nella *Melanippe*, sulla linea dell'omerico Ζεὺς αἰθέρι ναίων, aveva scritto ἀἰθέρ' οἴκησιν Διός e così aveva ripetuto nelle *Tesmoforianti* 272, qua Dioniso al pur metricamente reimpiegabile οἴκησιν sostituisce un volgare e ridicolo δωμάτιον (100a = 311a); Euripide nell'*Alessandro* aveva scritto καὶ χρόνου προὔβαινε πούς, un'immagine non più ardita di quella di *Coefore* 965 (cfr. anche Simonide *fr.* 176, *Edipo a Colono* 618), ma che Dioniso, già solo col tralasciare il verbo di movimento, rende oscuramente grottesca (100b = 311b); e dell'appropriatissimo e logicissimo

trimetro 612 dell'*Ippolito* Dioniso, ancor più maligno del Parente di Euripide in *Tesmoforianti* 275-6, fa due trimetri illogici e prosaici (101-2). E se alcuni spettatori non capissero che Dioniso critica e calunnia Euripide nel momento che dice di ammirarlo, c'è Eracle che li avverte subito al verso 104: «ma non sono altro che buffonate, e la pensi così anche tu». E Dioniso gli risponde stravolgendo di nuovo una dizione euripidea μὴ τὸν ἐμὸν οἴκει νοῦν· ἐγὼ γὰρ ἀρκέσω, e perché la clausola è comica e perché quella clausola materializza il già metaforico οἴκει. Anche al 64 e al 282 vi è un analogo giuoco da parte di Dioniso su porzioni di trimetri euripidei, e al 93 χελιδόνων μουσεῖα sta in luogo dell'euripideo ἀηδόνων μουσεῖα.

Solo una volta Dioniso usa un trimetro euripideo per intero e senza sottintesi ironici: questo capita al 72, allorché egli, improvvisamente e effimeramente serio, ha proclamato che desidera Euripide quale «poeta bravo».

107-12 Dioniso considera chiusa la discussione su Euripide, e anche Eracle, reagendo al fratello, si era espresso al 106 con stile conclusivo. Ora Dioniso tiene a chiarire a Eracle che egli è venuto da lui vestito come lui, perché nell'Ade vorrebbe profittare degli ospiti che Eracle vi ebbe una volta. Dioniso quindi non si è travestito da Eracle per un eventuale rapimento di Euripide al regno dei morti, come aveva fatto Eracle per Cerbero; ma si è travestito per trovarsi più a suo agio nella città infernale (cfr. poi 112b-5a). Il costume eracleo, allorché verrà risfoderato proprio davanti alla porta di Plutone (463), procurerà invece al sedicente Eracle e a Santia pericolosi inconvenienti (465-93, 549-673), e dell'ospitalità offerta da Persefone

i due viandanti non profitteranno (503-48). Del costume e del travestimento eracleo si parla al 46-7, e di nuovo al 463-9 e poi dal 495 al 629 (ma cfr. anche 298-300 e 651).

Il travestimento, e ciò è quel che più importa, provoca l'ambiguità di Dioniso (e di Santia), un'ambiguità che regola l'avventura nell'Ade dalla parodo alla parabasi; e quell'ambiguità viene ricordata nei primi trimetri del 'prologo secondo', allorché i già ambigui Dioniso e Santia sono stati riconosciuti da Plutone (cfr. 738-42). Insomma dal 108 fino alla parabasi, la commedia è regolata dal motivo dell'A d e (cfr. già 36b-7a): informazioni, «lunga traversata» (136), «avventure degne del viaggio» (283-4), ambiguità dei due forestieri davanti alla dimora di Plutone (significativi i conclusivi trimetri 672-3); durante il viaggio nell'Ade il motivo E u r i p i d e di 52-106 viene richiamato fuggevolmente e allusivamente solo al 311 = 100.

La mania per Euripide e le sue frasettine è dunque la radice di un viaggio e di un'avventura nell'Ade, che occupa tutta la prima parte della commedia; della seconda parte della commedia — la contesa artistica fra Eschilo e Euripide — la radice è la mania dei malandrini dell'Ade per Euripide e i suoi sofismi (771-86a, al 776 ὑπερεμάνησαν). Nell'euripidomane e ambiguo pellegrino della prima parte della commedia, riconosciuto come Dioniso nel corso della pausa parabatica, Eschilo e Euripide finalmente trovano chi possa giudicare la loro contesa, e Dioniso si metterà a fare la persona seria (805, 810-1, 813). Ma peccato che Dioniso, facendo già il serio nel tratto 71-85, si sia compromesso un po' troppo per Euripide...

112-5 La diffusa domanda sugli ospiti e sulla vita nella città infernale non viene neanche presa in considerazione da Eracle (cfr. 116, ma cfr. poi 161), e Dioniso si affretta a chiedere la strada per l'Ade, la strada più veloce, ma che non sia calda e neppure troppo fredda (117-9). Le strade velocissime proposte da Eracle, Dioniso non le accetta, sicché non resta che «la lunga traversata» già fatta dal fratello (120-35, 136). Giunto finalmente davanti alla dimora di Plutone (cfr. 431-6), Dioniso prende contatto, e non di propria volontà, con Plutone solo nell'imminenza della parabasi (cfr. 669-73).

116 «o temerario, oserai dunque andarvi anche tu?». Ὦ σχέτλιε è epicheggiante, come in *Acarnesi* 360. Γάρ: dal momento che mi chiedi informazioni su un soggiorno nell'Ade. Per καὶ σύ γε in clausola cfr. *Tesmoforianti* 865.

117 «non una parola ancora a questo proposito!»: per un tale πρὸς ταῦτα e simili cfr. *Acarnesi* 702, *Vespe* 793, *Tesmoforianti* 707, *Rane* 993 e 1243. Come si è visto, la lunga discussione su Euripide si è chiusa al 107, e Dioniso ha or ora manifestato il fermo e preciso proposito di un soggiorno nell'Ade quale neo-Eracle, e Eracle vi ha reagito meravigliato con un: «o temerario, oserai dunque andarvi anche tu?», ma senza fare delle precise obiezioni «a questo proposito», cioè nei riguardi di una catabasi infernale. Cionostante Dioniso gli ingiunge seccamente di non fare «ancora» obiezioni «a questo proposito», ma d'indicargli la strada più veloce per andare «giù nell'Ade». E neanche al 70, quando Dioniso aveva ammesso il proposito di un viaggio nell'Ade in conseguenza della meravigliata domanda di Eracle: «(andrai da Euripide) giù nell'Ade...?», Eracle aveva mosso delle obiezioni a quel proposito, ma aveva accolto pacificamente la più che temeraria risposta del fratello, e al fratello aveva anzi suggerito di tornarsene su dall'Ade con un poeta.

Che ἔτι, il quale sembra presupporre precedenti obiezioni, sia corrotto, è da escludersi: un verbo di dire, presente altrove in simili ingiunzioni, qua non è necessario, perché poi si ha ἀλλὰ φράζε; così come è da escludersi che l'ingiunzione si riferisca a tutte le obiezioni che Eracle ha fatto su Euripide, cioè sulla meta personale del viaggio nell'Ade. La discussione su Euripide, si è visto, si è rudemente conclusa al 107, e Dioniso con una sequenza di ben quasi otto trimetri (finora non ne aveva pronunciati mai tanti di seguito) ha portato decisamente la conversazione su un altro argomento; e poi Dioniso non ingiunge a Eracle di non fare più obiezioni, ma di non fare più obiezioni «a questo proposito», cioè contro il proposito ora espresso di un viaggio nell'Ade.

Insomma una spazientita e pesante ingiunzione quale quella del 117 sarebbe più normale se ci fossero dei versi anti-Ade fra il 116 e 117 ovvero fra il 70 e il 71. Ma dei versi anti-Ade fra il 116 e il 117 in questo caso avrebbero determinato solo un'ingiunzione a non fare obiezioni, e non a non fare obiezioni «ancora a questo proposito». Dei versi anti-Ade fra il 70 e il 71 sarebbero più naturali e convenienti, e perché lì si parla dell'Ade per la prima volta, e perché fra il 70 e il 71 vi è quel salto logico e stilistico che noi abbiamo commentato alla nota 71 e a quelle seguenti (fra l'altro può essere utile ricordare il passo del prologo della *Pace* citato alla nota 71). Che l'ingiunzione del 117 possa rinviare a obiezioni anti-Ade espresse

dopo il 70 è stilisticamente normale, tanto più che Dioniso definisce l'ingiunzione con un ἔτι πρὸς ταῦτα, e tanto più che il suo spavaldo εἰς Ἅιδου κάτω del 118 ricalca polemicamente il dubitativo εἰς Ἅιδου κάτω di Eracle del 69.

Anche altrove in Aristofane ammonimenti con ἔτι rinviano a un analogo contesto più o meno remoto: cfr. per es. *Tesmoforianti* 1135 che rinvia di certo a *Tesmoforianti* 1107-9. Per la gravità di simili ingiunzioni, cfr. *Pluto* 598-9, dove il verbo riprende polemicamente quello del 454, e *Rane* 1407. Se poi qui, come taluni vogliono, il καὶ σύ γε di 116b fosse di Dioniso, l'ingiunzione diventerebbe magari più forte.

*

In sintesi, l'analisi dei trimetri 69-117 e di tutto il contesto utile, ha dato le seguenti risultanze:

1) fra i trimetri 52-70 e i trimetri 71-85 v'è una incoerenza logica, particolarmente forte fra 68-70 da una parte e 71-2 e 76-7 dall'altra;

2) fra i trimetri 71-85 e i trimetri 86-107 v'è una incoerenza logica, particolarmente forte fra 83-5 e 86-91;

3) il trimetro 311, coerente con il contesto 52-70 e 86-107 relativo a Dioniso maliziosamente infatuato di Euripide per il quale egli dichiara che intraprenderà una c a t a b a s i infernale (68-70, cfr. 96-119), è identico al trimetro 100;

4) il trimetro 91 presuppone che prima del trimetro 86 e dopo il trimetro 70, Euripide sia stato maliziosamente elogiato da Dioniso come «poeta discorsivo» (un elogio coerente con il malizioso contesto

86-107): nel contesto 71-85 tale malizioso elogio tuttavia non ricorre, bensì Euripide vi viene, e solo lì, elogiato esplicitamente e implicitamente come «poeta bravo» e «buon poeta» (71-2, 74, 76-7, 84);

5) il trimetro 117a sembra presupporre che Eracle abbia mosso in precedenza a Dioniso alcune obiezioni su una catabasi infernale in sé e per sé; nel nostro testo queste obiezioni tuttavia non ricorrono, neanche dopo i trimetri 68-70 ove Dioniso annuncia la sua temeraria catabasi;

6) nel menzionare al 76 Sofocle come unico poeta morto migliore di Euripide, al 77 si attribuisce con insistenza, e per la prima volta, a Dioniso il proposito di un'a n a b a s i dall'Ade con un bravo poeta: i due trimetri 76-7 sono detti da Eracle;

7) per merito di un intervento di Plutone al 1414, il proposito di un'anabasi con un bravo poeta riemerge al 1418-21, e viene svolto nei cento e più versi successivi con i quali si chiude la commedia: la quale, dal verso 757 al 1410, aveva svolto il motivo della contesa fra Eschilo e Euripide per il trono tragico infernale.

Queste risultanze cospirano a indicare nei trimetri 71-85 non solo un'inserzione, ma un'inserzione avvenuta a scapito di versi congruenti con il restante contesto. Congruenti cioè con *il contesto che motiva con mordace malizia una catabasi filoeuripidea di Dioniso-Eracle*: il contesto nel quale Dioniso, mascherato buffamente da Eracle, confessa di esser spinto a un viaggio infernale da una morbosa mania per Euripide: *per Euripide quale «poeta spermatico», cioè spericolato, per Euripide quale poeta preferibile agli sterili poetastri e poetucoli viventi, «più ciarlieri di Euripide un chilometro».*

I quindici trimetri 71-85 — caratteristici per gli incongruenti e pretestuosi motivi 1) di Euripide desiderabile quale «poeta bravo», 2) di Dioniso coscienzioso e spassionato patrono di arte drammatica, 3) della sostanziale mancanza in Atene di un buon poeta tragico, 4) della defezione da Atene per la Macedonia di un buon poeta quale Agatone, 5) di un'anabasi dall'Ade di Dioniso con Euripide quale buon poeta, e non con Sofocle migliore di Euripide —, *furono senza dubbio inseriti in conseguenza della morte di Sofocle.* (E la soppressione delle presumibili obiezioni contro un viaggio nell'Ade già espresse da Eracle dopo il temerario trimetro 70, fu dovuta forse anche al fatto che Dioniso, con nuova motivazione, annunciava ora al 71 che egli si recava nell'Ade perché aveva bisogno «di un bravo poeta»; e pertanto il suo proposito, in questo caso e in questo punto, non andava scoraggiato).

Con Sofocle, vittorioso per la ventiquattresima volta alle recentissime Dionisie del 406, scompariva l'ultimo poeta della vecchia generazione, e il teatro tragico di Atene diventava praticamente deserto: *Aristofane, che senza dubbio aveva progettato le «Rane» dopo la morte di Euripide nell'inverno 407-406, fu obbligato a tentare una vera e propria riforma della motivazione e dello scopo del viaggio di Dioniso nell'Ade.* Puri e semplici aggiornamenti anagrafici su Sofocle non sarebbero stati infatti adeguati alla nuova situazione teatrale e civile di Atene.

*

E così, a parte l'aggiornamento del 'prologo secondo', riforme significative furono improvvisate nel dialogo iniziale fra Dioniso e Eracle e, di conseguenza, nella parte finale della commedia.

L'originario finale della commedia, di certo occupato a svolgere le preannunciate conseguenze del duello artistico fra Euripide e Eschilo nell'interesse del regno dei morti — assegnazione del trono tragico infernale al vincitore, cioè a Eschilo, e ricevimento nel pritaneo infernale (cfr. 761-5, e la parte finale dei *Cavalieri* subito dopo la conclusione del duello politico) — fu cancellato; e fu sostituito da un finale che s'industriò di fare una buona volta spuntare e maturare, almeno artificialmente, il seme piantato coi tardivi trimetri 71-85. Il grande e schiettamente comico dibattito artistico fra Eschilo e Euripide, già accarezzato in *Nuvole* 1364-79, fu alla fine volonterosamente deviato verso una coscienziosa e inaspettata gara supplementare: una gara dettata appunto dalla tardiva e coscienziosa esigenza di un'anabasi di un poeta nell'interesse di Atene ormai deserta di buoni poeti tragici (1411-533; 1418-21 → 77 e 71-2). E così Eschilo alla fine della commedia, dopo aver incaricato Plutone di affidare il suo trono a Sofocle, dall'Ade si poté mettere in viaggio verso la luce insieme con Dioniso, per giovare alle sorti teatrali e civili di Atene.

La morte di Sofocle aveva dunque provocato la resurrezione di Eschilo: ma proprio del poeta del quale Atene, a rigore, aveva meno bisogno, ché la tragedia di Eschilo, e solo quella di Eschilo, «non era morta con lui» (*Rane* 868); e proprio del poeta «che non andava d'accordo con gli Ateniesi» (*Rane* 807, cfr. anche 1014-5). Ed Euripide, nei riguardi del quale Dioniso si era dovuto piuttosto seriamente compromettere perlomeno di fronte a Eracle e agli spettatori nel corso dei tardivi e seriosi versi del prologo, nell'improvvisato e serioso finale non ha tutti i torti di gridare al tradimento, come se Dioniso avesse prospettato a lui personal-

mente un ritorno sulla terra; e Dioniso non può trarsi d'impaccio che con delle spiritosaggini (*Rane* 1469-78).

L'improvvisata strada, imboccata al 1411, fu appunto percorsa con qualche impaccio, con molti tentennamenti, senza sufficiente preparazione. E tutto il pezzo 1411-533 è regolato da un'arte scenica piuttosto grezza: Plutone interviene al 1414 con brusca tempestività, il famoso trono tragico non viene portato sulla scena, Euripide dopo il 1476 si volatizza, il breve ricevimento in casa di Plutone è forzato, Sofocle brilla per la sua latitanza nonostante che erediti il trono di Eschilo, Dioniso nell'ultima cinquantina di versi è del tutto ignorato.

Ma le improprietà logiche e sceniche dell'improvvisato finale patriottico delle *Rane* non dovettero, naturalmente, disturbare troppo gli spettatori e i giudici del concorso lenaico del 405: un'accorta rappresentazione poté rimediare a molte di quelle improprietà, e poi gli spettatori e i giudici conoscevano le gravi ragioni che avevano indotto l'autore a improvvisare una resurrezione di Eschilo e una nuova chiusa per la sua commedia.

CAPITOLO TERZO

RANE 797-813 e 1364-1373

797-801 καὶ γὰρ ... καὶ ... καί: *nam et...et...et.* Con 797 e 799-81a Eaco precisa appunto in cosa consistano τὰ δεινά preannunciati al 796.

Eaco aveva annunciato che Plutone si apprestava a istituire subito per i due poeti ἀγῶνα ... καὶ κρίσιν κἄλεγχον ... τῆς τέχνης. In quel preannuncio di 785-6a ἀγών designa tutta quanta la gara artistica (cfr. 867, 873, 883), κρίσις implica che la gara sarà regolata da un giudice (cfr. la richiesta dei partigiani di Euripide in 779-80 e cfr. poi 805-11), ἔλεγχος fa prevedere un v a g l i o dell'arte tragica. Ed effettivamente l'ἀγών, regolato da un κριτής, consisterà tutto in un ἔλεγχος τῆς τέχνης, in una serie di distinti vagli artistici (895-1098, 1099-247, 1248-364 → 860-4; 1365-410 → 797). Insomma con ἔλεγχον .... τῆς τέχνης di 786a il preannuncio generale di Eaco sulla gara si può dire tecnicamente concluso; al 796, indicando il luogo dello scontro, egli allude a imminenti spettacoli meravigliosi, e col 797 comincia a fare delle specifiche e ghiotte indiscrezioni sull' ἔλεγχος τῆς τέχνης (cfr. 1365-6). E quelle specifiche indiscrezioni si addicono molto bene a Eaco, perché egli, come servitore di Plutone, potrebbe essere stato in precedenza incaricato di raccogliere in casa gli strumenti menzionati in 797 e 799-801a.

(Se le considerazioni sulla conclusività del preannuncio di 786a sono giuste, è molto improbabile che nelle *Rane* non riformate Eaco desse specifici preannunci sulla gara fra 786a e l'attuale 796: sicché è meglio non speculare sulla tradizione indiretta del 797).

799-801a Sono tutti strumenti tipici di fabbricatori e gromatici. Euripide, che li ha pretesi (cfr. 801b-2), al 956 si vanterà di avere insegnato agli Ateniesi λεπτῶν τε κανόνων εἰσβολὰς ἐπῶν τε γωνιασμούς. Negli *Uccelli* 999-1009 il gromatico Metone si presentava sulla scena con svariati κανόνες ἀέρος, e spiegava che li avrebbe usati con l'aiuto di un διαβήτης.

Per la creazione artistica si ricorre al linguaggio dei carpentieri in *Tesmoforianti* 53-7 (e 68). Agatone si accinge «a erigere impalcature, principi di un dramma: piega nuove arcate di versi, le tornisce, le incolla, batte dei pensieri, antonomasieggia, cola la cera, arrotonda, liquefà». In *Nuvole* 1397 Fidippide è καινῶν ἐπῶν κινητὴς καὶ μοχλευτής, e nei *Laconi ovvero i poeti* di Platone comico a un poeta che ha bisogno di un γωνιαῖον ῥῆμα si consiglia di μοχλεύειν τὰς πέτρας.

799 ἐξοίσουσι: al 797 per la bilancia si era detto senz'altro ταλάντῳ μουσικὴ σταθμήσεται, qua la serie dei vari strumenti non consente una dizione altrettanto netta. In ogni caso qui si preannuncia una sortita di personaggi con gli strumenti di 799-801a.

800b Come all'808 e come già al 770 e al 798, Eaco non tien conto della reazione di Santia, che occupa la parte finale del trimetro come già al 770. La comico-realistica reazione di Santia è originata questa volta da πλαίσια, che servivano anche per plasmare mattoni.

801b-2 È Euripide, ragguaglia Eaco, che vuole una κατ' ἔπος βάσανος, una verifica puntuale dell'arte tragica (e che perciò ha richiesto in particolare una pesa della μουσική e gli strumenti di misurazione). Ed effettivamente Euripide farà una dichiarazione coerente con questo ragguaglio di Eaco in 1120-1, mentre a Eschilo le verifiche puntuali non andranno molto a genio (1198-9, 1407), e solo per rivalsa Eschilo ricorrerà alla verifica per mezzo della bilancia (1365-7). All'826-8 la lingua di Euripide verrà definita dal Coro come ἐπῶν βασανίστρια ... ῥήματα δαιομένη.

803-4 Santia, a sentire i ragguagli di Eaco, congettura che Eschilo debba essere fortemente irritato, e Eaco informa che Eschilo ha occhi di toro. Il complemento dell'803 lo si potrebbe ricavare dall'802: cioè Eschilo, a parere di Santia, sarebbe disturbato dalla prospettiva della verifica puntuale voluta da Euripide. Ma potrebbe essere anche che Santia, il quale ha moltissima considerazione per Eschilo (768), pensi che Eschilo sia disturbato dall'idea di doversi misurare con un Euripide.

804 Eschilo effettivamente apparirà in seguito di pessimo umore: cfr. 840-59 (e già 832), 866-7. Il ragguaglio di Eaco influenza il linguaggio del Coro in 814-7.

805-10a Che la gara dovesse venir regolata e fosse regolata da un giudice, già era implicito in κρίσις di 779 e 785. Ora Santia è curioso di conoscere chi sarà mai il giudice. È evidente che l'ἔλεγχος τῆς τέχνης non sarà soltanto di ordine meccanico: «era difficile trovare dei competenti» nell'Ade (805-6), e Eschilo

appunto voleva giudici capaci di intendere le φύσεις ποητῶν (810), il genio dei poeti, la natura vera dell'arte. Cfr. infatti 1008-98.

810b-1 Ed effettivamente il padrone di Santia, cioè Dioniso, sarà il giudice della gara.

Eaco dunque, nei riguardi dell'imminente evento, ha preannunciato che: 1) vi sarà una gara, un giudizio, un vaglio artistico (785-6a), 2) lo spettacolo sarà prodigioso (796), *a*) perché la μουσική verrà pesata su una bilancia (797), *b*) perché verranno portati fuori vari strumenti per misurare le parole (799-801), 3) Euripide vuole una verifica puntuale delle tragedie (801b-2), 4) a Eschilo, che è di pessimo umore (804), interessa la natura vera dell'arte (809-10a), 5) Eschilo e Euripide si sono rimessi al giudizio dell'esperto Dioniso (810b-1).

Questi preannunci di Eaco vengono tutti convalidati, e alla lettera, dal testo successivo della commedia, fuorché uno: gli strumenti per misurare il linguaggio infatti non verranno usati, e nemmeno verranno portati sulla scena come avviene in *Nuvole* 200-5 per i non utilizzati strumenti di studio relativi all'Astronomia e alla Geometria; né si spiegherà perché si rinunci a una tale verifica (e perché vi rinunci in particolare un tipo sempre così dinamico come Euripide), e nemmeno succederà che Euripide sfoderi realisticamente quegli strumenti nel momento che egli si vanta di aver appunto insegnato agli Ateniesi «regoli per sottigliezze e squadrature per parole» (956).

L'inosservanza del plastico preannuncio sugli strumenti, che influenza qua e là anche il linguaggio del Coro in 818-29, è oltremodo singolare. Questo preannuncio, non bisogna dimenticare, è dato da un personaggio dell'ambiente (e non già da un estraneo), da un personaggio serio e responsabile, che non si permette mai degli scherzi sulla grave vertenza fra Eschilo e Euripide, e che non raccoglie le spiritosaggini di Santia sulla pesa della μουσική e sugli strumenti di misurazione. E questo preannuncio è particolarmente impegnativo, in quanto ha luogo nel corso di un prologo, e di un prologo molto essenziale. E oggetti retroscenici vivamente preannunciati nei prologhi fanno sempre la loro comparsa: basti ricordare il prologo della *Pace*, ove si dà concretezza retroscenica proprio a uno strumento realistico-surrealistico: l'indigeno Ermete ragguaglia il forestiero Trigeo sul «mortaio per le città» di Polemo, e Polemo in seguito porterà sulla scena quel mortaio e invierà Tumulto a Atene e a Sparta in cerca di un pestello (*Pace* 228-31, 238-88).

E in molte commedie aristofanee certi personaggi o certi oggetti menzionati nei prologhi danno luogo più tardi, pur senza che se ne fosse preannunciato un intervento drammatico, a tutta una scena: l'ampolla del vino magico negli *Acarnesi* (186-202 → 1048-68), gli oracoli del Paflagone nei *Cavalieri* (61, 109 → 960-1091), i due Creditori delle *Nuvole* (21-31 → 1214-302), i mariti respinti nella *Lisistrata* (149-54 → 845-953). Qua nelle *Rane*, dove si preannuncia simultaneamente l'intervento di una bilancia e di strumenti di misurazione, soltanto la bilancia darà luogo a una scena.

812-3 «i padroni fanno sul serio» ribadisce Eaco prima di rientrare in casa con Santia. Una dizione che di nuovo implica che tutta la gara coscienziosamente predisposta da Plutone (e da Dioniso) avrà luogo secondo le modalità preannunciate coscienziosamente da Eaco.

*

1364a L'invito di Dioniso è rivolto a Eschilo e alla suonatrice di nacchere che lo accompagna (cfr. 1305-7). Eschilo aveva iniziato la recitazione di una monodia lirica euripidizzante al 1331, e aveva la parola, a proposito dei canti lirici, già dal 1297; Euripide, per quella gara, se l'era sbrigata in minor tempo (1261-95).

1365-7 È l'unica volta che Eschilo prende una iniziativa agonistica, il che è tipico di Euripide (cfr. 860-4 e anche 801-2): 907, 1119, 1249 (su incitamento di Dioniso). Euripide, insomma, per ogni prova agonistica, è sempre il primo a proporla e a parlare (cfr. anche 1426): dopo il contrattacco di Eschilo, Euripide, senza replicare, dà inizio a una nuova e distinta prova.

1365 La bilancia, della quale Eaco aveva rapidamente parlato più di cinquecentocinquanta versi prima (797), si trova dunque ora sulla scena senza che vi sia stato un esplicito ordine di portarla fuori. Nulla di anormale in sé e per sé; tuttavia con la bilancia comincia una gara radicalmente diversa dalle precedenti, sicché non sarebbe stata superflua, dopo il 1364, una esplicita disposizione al riguardo.

1366 Tutto il trimetro sembra presupporre che Eschilo e Euripide abbiano già sottoposto la propria poesia al responso di almeno una materiale verifica meccanica, ovvero che un'altra tale verifica possa esservi in seguito (ma in seguito non c'è). In precedenza vi sono stati sì due vagli puntuali della poesia, ma non eseguiti con mezzi meccanici, bensì con mezzi e

criteri normali, linguistici e stilistici; e in ogni caso Eschilo e Euripide hanno affrontato quei due esami come soggetti attivi e critici. Il μόνον insomma non si contrappone a quei due vagli: vedi appunto, poco più oltre, la nota a μόνον.

1366 νῷν: sarà dativo, meglio che genitivo. In ogni caso, allorché Eschilo aveva risposto a Dioniso che οὐκ ἐξ ἴσου γάρ ἐστιν ἀγὼν νῷν (867), il νῷν era appropriato, perché Euripide in 860-4 aveva proposto modalità di agone per ambedue. Qua il polemico νῷν, come pure il νώ del 1367, non è altrettanto appropriato, perché Euripide non ha fatto di recente proposte agonistiche: Euripide è muto e inattivo dal 1295.

1366 μόνον. Finora vi sono state tre prove: vaglio generale dell'arte tragica, analisi puntuale dei prologhi, parodia puntuale delle liriche. Eschilo ha riportato un notevole successo nella prima prova, la più ampia e la più significativa di tutte, e Dioniso per giunta si è schierato alla fine dalla sua parte (cfr. 1067-98); il vaglio puntuale dei prologhi non si è di certo concluso con una delusione per Eschilo (cfr. 1246-7), e così pure la parodia delle liriche. E Eschilo, per di più, ha avuto sempre il vantaggio di parlare per secondo. Sicché è molto strano che egli si mostri ora come insoddisfatto di tutte le precedenti prove, e che confidi «solo» nella bilancia! Ed è anche strano che Eschilo, il quale ha or ora terminato di ben reagire all'attacco di Euripide sui canti lirici e che ha esclamato con sicurezza di «averne abbastanza» (1364b), proponga un immediato vaglio meccanico della propria e altrui poesia: quasi che volesse r e a g i r e a un analogo vaglio proposto da Euripide (e magari vinto da Euripide). Ma Euripide è

muto e inattivo dal verso 1295, e contrariamente al suo solito non ha preso iniziative dopo l'ultimo vaglio artistico. Vedi anche la nota seguente.

1367 Come già si può desumere da questo verso, l'imminente prova si distinguerà dalle precedenti, anche perché questa volta i due poeti reciteranno i loro versi quasi simultaneamente, e vi sarà un responso e questo responso sarà via via immediato e simultaneo. Poiché la prova risulta via via sempre favorevole a Eschilo, la prova, rispetto alle tre precedenti caratterizzate da un attacco di Euripide e da un successivo contrattacco di Eschilo, ha anche f o r m a l m e n t e carattere di reazione da parte di Eschilo nei confronti di un attacco di Euripide (e vinto da Euripide).

La bilancia dunque è favorevole a Eschilo, e con grande sorpresa di Euripide: e proprio lui, secondo il preannuncio di Eaco, aveva voluto una pesa (797, cfr. 801-2). Ma il preciso Eaco aveva detto che la bilancia avrebbe pesato la μουσική, cioè la poesia in quanto regolata dalla musica! Infatti da un punto di vista musicale la vittoria spetterebbe a Euripide, perché il suo primo trimetro 1382 è musicalmente più grave di quello di Eschilo, il 1391 è grave quanto quello di Eschilo (e il terzo, 1402, non conta, perché Euripide ora si è adeguato al criterio di Dioniso e di Eschilo). Ma Dioniso, che pur è comicamente preoccupato per Euripide (1397-9, 1404), lascia che Eschilo inganni il rivale con il grottesco criterio della pesantezza del contenuto dei versi. L'assurda comicità di questa scena fu rilevata da A.W. Verrall in «Class. Rev.» XXII, 1908, pp. 172-4, che trascurò tuttavia d'invocare la tecnicamente precisa dizione del 797.

Già un'altra volta Eschilo non ha accettato le regole del giuoco proposte da Euripide: nel suo contrattacco sui prologhi, Eschilo ha quasi subito abbandonato il criterio di giudicarli κατ' ἔπος e li ha criticati ἀπὸ ληκυθίου, e Dioniso, pur comicamente preoccupato per Euripide, non vi si è ribellato (1214-47). Nel grande dibattito epirrematico, Eschilo nella sua replica si disinteressa completamente dei «fili della Tragedia» già discussi da Euripide.

1368 «visto che a me tocca fare anche questo», cioè pesare, come il formaggio, l'arte dei signori poeti (1369). È molto strano che Dioniso quasi si lamenti di dover a n c h e pesare l'arte: finora infatti egli non ha dovuto svolgere altre mansioni del genere, cioè umilianti per una persona capace di giudicare soggettivamente. Durante le tre scene precedenti anzi Dioniso si è anche molto divertito, e nel corso della terza prova or ora terminata, si è messo comicamente a calcolare con dei sassi certe critiche di Euripide a Eschilo, senza che nessuno lo pregasse (1263-80). Qua invece Dioniso ha l'aria offesa come se in precedenza qualcuno lo avesse obbligato a puramente controllare un analogo responso meccanico sull'arte tragica.

1370 ἐπίπονοί γ'οἱ δεξιοί: Eschilo e Euripide cioè, sebbene sia stato il solo Eschilo a proporre la verifica meccanica. Euripide, ripetiamo, è muto e inattivo dal 1295.

1370 ἐπίπονοι: ἐπι-, per giunta rafforzato da γε, implica spesso in questo termine un nuovo sforzo.

1371-3 Eschilo e Euripide sono ἐπίπονοι «perché quest'altro prodigio ancora, nuovo, pieno di stranezza, chi altri lo avrebbe escogitato?».

Ma quale altra originale e prodigiosa invenzione è stata escogitata in precedenza da Eschilo o da Euripide? Forse il vaglio puntuale dei prologhi e la parodia delle liriche? No di certo: di quelle prove, condotte con mezzi normalissimi, il Coro non si era affatto stupito (il Coro si era soltanto stupito che Euripide potesse trovare qualcosa da criticare nelle liriche di Eschilo, e si era domandato soltanto τί ποτε πρᾶγμα γενήσεται;). Una dizione così ricca e precisa come τόδε ... ἕτερον αὖ τέρας νεοχμόν implica nettamente un precedente prodigio di nuovo genere: cfr. *Tesmoforianti* 700-5 → *Tesmoforianti* 520-7 (e anche *Uccelli* 280-1 → *Uccelli* 93-99). Eaco, preannunciando la bilancia e gli strumenti di misurazione delle parole, aveva detto: τὰ δεινὰ κινηθήσεται (796).

(**1407** καὶ μηκέτ' ἔμοιγε κατ' ἔπος: così Eschilo, dopo la terza e ultima pesa del linguaggio: cfr. 1401, 1404. La pesa κατ' ἔπος è cominciata al 1381, e ora Eschilo esclama di non voler più gareggiare κατ' ἔπος. La precedente gara, quella lirica, non era stata una gara κατ' ἔπος, ma κατ' ἔπος era stata l'ormai remota gara sui prologhi; tuttavia Eschilo aveva quasi subito rifiutato di condurre quella gara κατ' ἔπος, e l'aveva condotta altrimenti: cfr. 1198-247. Eaco, preannunciando gli strumenti di misurazione, aveva parlato di κανόνες καὶ πήχεις ἐπῶν).

*

Risultanze e deduzioni:

1) i trimetri 1365-7 sono incongruenti con l'esito della gara lirica e con la situazione scenica precedente: subito dopo il suo contrattacco lirico, chiusosi felicemente al 1363 (cfr. 1364b), il mai sconfitto e mai volitivo Eschilo esige polemicamente in quei trimetri una gara artistica che gli dia immediata soddisfazione; una gara che implica la presenza sulla scena di una bilancia;

2) i versi 1366-72, via via per bocca di Eschilo, di Dioniso e del Coro (1366, 1368, 1370-2), presuppongono via via sempre più nettamente che la prodigiosa pesa del linguaggio tragico, vinta da Eschilo, era preceduta da un'analoga verifica tecnica, altrettanto prodigiosa;

3) dai trimetri 799-801 si deduce che tale prodigiosa verifica veniva eseguita con «regoli e cubiti per parole ecc.», che consisteva cioè in una misurazione del linguaggio;

4) le due verifiche meccaniche venivano predisposte subito dopo il contrattacco lirico di Eschilo (cioè dopo il trimetro 1364), e la prima verifica risultava favorevole a Euripide;

5) la prima verifica meccanica fu soppressa nell'ambito della riforma delle *Rane* (vedi in proposito il Capitolo quarto, alla fine);

Con la scena della misurazione del linguaggio tragico, fu soppresso anche un canto corale introduttivo: l'esistenza di un tale corale è deducibile già solo dai versi 1370-2. Il corale soppresso era in corrispondenza del corale che introduce la gara lirica [1].

[1] « ... die Schwierigkeit besteht nun darin, dass von den Chorliedern, welche in der Mitte liegen (1256-1260 und 1370-1377) keines dem anderen entspricht, noch auch für sich ein Stasimon bildet»: così THADDAEUS ZIELINSKI, *Die Gliederung der altatt. Komoedie*, Leipzig 1885, p. 211.

CAPITOLO QUARTO

RANE 895-1128

898 ἠγρίωται. La lingua dei due poeti, osserva il Coro, «è inferocita», «si è incrudelita». Euripide e Eschilo, apparendo in scena, hanno sì avuto un violento scambio di parole (830-50), ma poi sono stati placati da Dioniso (851-9), e non si sono più parlati (860-74); e da ultimo hanno serenamente invocato le loro divinità (885-94). Lo stesso Coro, poco prima, era ben conscio che la potenza delle due bocche era vergine, ché la gara non era ancora cominciata (cfr. 879-84).

905 ὡς τάχιστα. Euripide e Eschilo sono in scena da poco, dall'830; e finora non hanno perso tempo. Tuttavia il corifeo sente il bisogno di dir loro che «è necessario parlare al più presto».

In *Nuvole* 1352 e *Pluto* 487 il corifeo avverte che ἤδη λέγειν χρή ovvero che ἤδη χρῆν τι λέγειν, perché nella scena giambica precedente i contendenti si sono già scontrati, ma non organicamente, sullo specifico argomento che occuperà il dibattito epirrematico (cfr. *Nuvole* 1321-44, *Pluto* 415-86). Solo in *Donne a parlamento* 581-2 vi è un'esortazione a far presto, come qui nelle *Rane*: ma nelle *Donne* l'urgenza è giustificata anche dai versi 576-7.

905 λέγειν. Dopo che Euripide avrà finito di parlare, il Coro inciterà Eschilo a ἀντιλέγειν (998, cfr. 993 e 1007). Poco prima Dioniso, all'885, aveva invitato i due poeti a pregare πρὶν τἄπη λέγειν.

Se λέγειν e ἀντιλέγειν ben introducono le arringhe di Euripide e di Eschilo, il τἄπη λέγειν di Dioniso non fa di certo prevedere delle arringhe. E per giunta quel τἄπη λέγειν non è un'espressione che rimane isolata, e pertanto suscettibile di essere piegata a significare un semplice «parlare»: con τἄπη λέγειν, se non cospira il contesto 895-1098, cospirano infatti molto bene i contesti 860-84 e 1119-247: in 860-4 Euripide propone un programma che contempla in primo luogo un δάκνειν ... τἄπη, e in 1119-247 si ha via via una recitazione di versi e una mordente critica puntuale di quei versi.

Per la recitazione dei versi cfr. l'uso di λέγειν e di εἰπεῖν da 1124 a 1239, per la mordente critica puntuale cfr. solo 1119-37, 1181, 1198-200. I versi recitati e criticati sono «giambi» dei prologhi (1133, 1204; una recitazione di giambi si avrà anche in 1381-403, ma non anche una loro critica puntuale).

905b-6 Le tre concise raccomandazioni sono piuttosto generiche, a parte quella commentata alla nota seguente. Terminato lo scontro epirrematico, le raccomandazioni e le istruzioni del Coro per i prossimi scontri saranno ampie, varie, precise: cfr. 1103-18 e le note relative.

906 Ai due poeti viene raccomandato di non criticarsi per mezzo di paragoni.

A un paragone comico-realistico ricorre Eschilo in 1327-8 per definire i canti lirici di Euripide: «tu componi canti lirici alla maniera dell'etera Cirene dalle dodici posizioni». La pesa su una bilancia dei versi, come si fa con gli agnelli e con il formaggio (798 e 1369, cfr. 1386-7), sarà fondata praticamente su un metodo di comparazione comico-realistica, e due versi eschilei = Euripide + figli + moglie + Cefisofonte + + libri (1407-10). E anche la soppressa scena sulla misurazione del linguaggio tragico si fondava su una comparazione comico-realistica (cfr. 800b).

911-79 Euripide morde il meccanismo (911-24a) e l'aspetto espressivo e tematico delle tragedie di Eschilo (924b-938, e cfr. poi 961b-3); quindi, dopo un rilievo sulla preliminare cura dimagrante e raffinatrice alla quale egli dovette sottoporre la Tragedia lasciatagli da Eschilo (939-44), illustra il meccanismo (945-7, ma cfr. anche 948-50) e l'aspetto espressivo e tematico delle proprie tragedie (948-79).

Euripide ha osservato dunque il proprio preannuncio di parlare dell'altrui e della propria πόησις (907-8), e in particolare ha osservato il programma di 862b-4: δάκνειν ... τὰ νεῦρα τῆς Τραγῳδίας καὶ νὴ Δία τὸν Πηλέα γε καὶ τὸν Αἴολον καὶ τὸν Μελέαγρον κἄτι μάλα τὸν Τήλεφον, di mordere «i fili della Tragedia» e anche (καὶ ... γε), perdio, la materia, la tematica tragica: quella tematica che Eschilo gli aveva rinfacciata in 842, 846, 849-50, e che sarà l'unico cavallo di battaglia di Eschilo in 1008-88. Eschilo infatti, al quale stanno a cuore le φύσεις ποητῶν (810), si disinteresserà completamente dei «fili della Tragedia» e avrà qualche osservazione formale solo in 1060-4.

Τὰ νεῦρα τῆς Τραγῳδίας sono i fili che muovono la Tragedia, che la fanno funzionare: Eschilo, secondo la critica di Euripide, non sa muovere i personaggi,

ché li tiene a lungo in scena seduti e muti e quando si decide a farli parlare, li fa parlare in maniera incomprensibile (911-27), mentre Euripide i suoi personaggi li sa far funzionare, sicché i suoi drammi sono bene impiantati (945-50). Eschilo insomma non sa tirare i fili della Tragedia, e perciò i suoi personaggi non sono che dei manichini (cfr. 911-3) e le fondamenta dei suoi drammi sono inconsistenti, sconnesse (cfr. 923, 945): Eschilo appunto è ἀξύστατος, «sconnesso», come diceva il sofistico Fidippide in *Nuvole* 1367.

In Platone, *Leggi* 844e, si allude a marionette tirate da νεῦρα ἢ σμήρινθοι, da *nervi* o da *fila*, come diranno i Latini. Ἀγάλματα νευρόσπαστα già in Erodoto II 48, οἱ νευροσπάσται in Aristotele, *Mondo* 6.

939-44 Euripide dichiara di essersi innanzi tutto preoccupato di far dimagrire e di alleggerire la Tragedia che Eschilo gli tramandava tumida di enfasi e carica di vocaboli pesanti. Eschilo, più tardi, condurrà fiduciosamente Euripide alla bilancia, perché la bilancia, egli dice, verificherà τὸ βάρος τῶν ῥημάτων; ed Euripide, quando Dioniso gli fa capire che si tratta del peso materiale (e non già di quello musicale), sarà disperato, e facilmente sarà vinto da Eschilo mediante quella pesa «ingannevole» (cfr. 1367, 1385, 1397-9, 1404).

Dunque Euripide, che ora è polemicamente fiero di aver tolto alla poesia τὸ βάρος ... τῶν ῥημάτων ἐπαχθῶν (941, 940), si lascia poi sorprendere e ingannare da una verifica di τὸ βάρος τῶν ῥημάτων (1367), di τὰ βαρύσταθμα (1397).

1012 τεθνάναι. Al 951 e al 955 Eschilo aveva giudicato il corruttore Euripide degno, da vivo, di ἀποθανεῖν e di μέσος διαρραγῆναι. Ora Dioniso osserva argutamente al severo Eschilo che Euripide, nel caso che abbia corrotto da vivo gli Ateniesi, è degno appunto di esser morto. E con Euripide, magari, è degna di esser morta la sua poesia: cfr. 869.

In *Rane* 1476, dopo una gara supplementare istituita per il solo scopo di decidere quale dei due poeti sia da resuscitare, Euripide è colui che «resta morto». Il τεθνάναι del 1012 prospetterebbe dunque una non resurrezione di Euripide? Non diremmo: tanto è vero che, pur dimostrando Eschilo in *Rane* 1065-98 che Euripide ha corrotto gli Ateniesi, quella gara supplementare viene ugualmente istituita. Né questo τεθνάναι potrà essere paragonato alla pena di morte prospettata nei contesti agonistici di *Vespe* 653-4 e di *Pluto* 480-4.

1018 κρανοποιῶν αὖ μ' ἐπιτρίψει. Questa battuta appartiene di certo a Euripide, il quale si rivolge a Dioniso (al 1019 Euripide si rivolge a Eschilo; dopo il 1019 vi è una pausa, e il 1020 è di Dioniso).

«Ancora con una fabbrica di elmi mi rovinerà!», cioè mi sopraffarrà sfoggiando di nuovo il suo armamentario e il suo frasario pesante e rimbombante (cfr. 1014-7). Ed effettivamente, ma in seguito, Eschilo dà il colpo di grazia a Euripide con «due carri da guerra e due cadaveri, roba che neanche cento Egiziani ce la farebbero a sollevare» (1403-6).

L'incongruenza, naturalmente, cadrebbe correggendo αὖ ovvero forzandone l'interpretazione («αὖ ist einfach angliedernde Partikel, da von Wiederholung einer bereits früher geschehenen Handlung keine Rede sein kann», così L. Radermacher, *Aristophanes' Frösche*, Wien 1922, p. 290). Per αὖ, *denuo, iterum*, cfr. soltanto *Vespe* 1392, *Uccelli* 226 e 1414, *Donne a parlamento* 166, *Pluto* 622.

1056-9 «Die Mahnung des Euripides, 'menschlich zu reden', kann den Inhalt allein betreffen. Aber Äschylus nimmt die Λυκαβηττοί und Παρνασσοί jedenfalls nur als μεγάλα ῥήματα»: così Radermacher, p. 296. Nelle *Rane* non riformate, come si vide nel Capitolo terzo, Eschilo perdeva la prova sulla misurazione del linguaggio tragico.

1067-98 Dioniso in 1067-8, 1074-6, 1089-98 approva vigorosamente la requisitoria artistico-politica di Eschilo nei confronti di Euripide (per le tre divinità di 1068a, 1074a, 1089a, cfr. *Cavalieri* 941), e corrobora vivacemente le deduzioni critiche di Eschilo. Euripide, dal 1064 in poi, non pronuncia verbo; e Dioniso, nel corso di tutto l'antiepirrema di Eschilo, non gli rivolge mai la parola.

In ciò non vi è nulla di singolare, tanto più che la partigianeria di Dioniso per Euripide verso la fine dell'epirrema era tutta sarcastica (968-70, 980-91). Quel che è singolare è che Dioniso, nel corso delle tre prove successive di 1119-410, si mostri in complesso comicamente imparziale ovvero si atteggi a protettore di Euripide (cfr. anche 830-91). Naturale invece sarebbe che Dioniso, sceso nell'Ade per 'simpatia' verso Euripide, si ricredesse con graduale coerenza sul conto del suo Euripide.

1099-118 «Dem Agon folgt das Chorlied 1099-1118, welches aus Strophe und Antistrophe besteht und alle Anlagen eines Stasimons hat; ein ganz ungewöhlincher Fall, dass ein Stasimon sich ohne vorausgehendes Epeisodion an das Epirrhema einer Syzygie, und dazu noch eines Agons schliesst», così Zielinski, *Gliederung* cit., p. 211.

Altrettanto singolare è che lo stasimo 1099-118 non contenga il minimo cenno retrospettivo sul dibattito epirrematico svoltosi or ora.

1099 Cfr. 759 πρᾶγμα, πρᾶγμα μέγα κτλ., ove πρᾶγμα, come qui, vale *causa*. Per νεῖκος cfr. all'818 (ἔσται) νείκη. Per il 1099b cfr. 877 εἰς ... ἔριν ἔλθωσι e 883-4 νῦν γὰρ... ἤδη. L'attesa del Coro non è molto dissimile da quella che il Coro aveva, appropriatamente, prima della gara artistica. Ma ormai ha avuto luogo un accanito e esauriente scontro, e l'antipnigos 1078-98 non ha fatto minimamente prevedere che sta per sopraggiungere una «contesa», una «guerra». Su cosa dunque fonda il Coro la sua precisa attesa, tanto più che il dinamico Euripide, muto dal 1064, non si è ribellato ai concentrici attacchi finali di Eschilo e di Dioniso?

1100 «impresa difficile giudicare» la gara. All'873 Dioniso aveva sì ammesso implicitamente che era difficile «giudicare questa gara» e aveva invitato il Coro a rivolgere un canto alle Muse; ma nel frattempo, anzi pochi minuti prima, Dioniso un giudizio se l'è formato e lo ha espresso, sulla scorta di quello di Eschilo: l'arte di Euripide ha traviato e corrotto gli Ateniesi (1065-98).

L'affermazione del Coro, incoerente con il contesto di pochi minuti prima, è coerente dunque con il contesto 871-84, il quale è strettamente proseguito dal contesto 885-94 (cfr. 885a). Non solo, ma quella affermazione introduce appropriatamente i tre scontri di 1119-410: Dioniso infatti, al termine di ognuno di quei tre scontri, un giudizio non lo darà mai.

Nota bene: dopo il terzo scontro, che termina al

1410 con una vittoria 'meccanica' di Eschilo, Dioniso si rifiuta esplicitamente di esprimere un giudizio soggettivo sui due poeti. Ma a ciò lo stimola Plutone, e Dioniso finalmente rivela ai due poeti: «chi di voi due dia un buon consiglio alla città, quello io deciderò di portar via con me» (1420-1, cfr. 1411-9). E dopo due quesiti politici relativi alla presente situazione politica di Atene, Dioniso al 1471, dopo qualche titubanza, si decide per Eschilo.

Anche Euripide, dunque, viene seriamente interrogato da Dioniso, e senza una protesta da parte di Eschilo: quell'Euripide che Eschilo e Dioniso avevano giudicato esiziale per la vita politica ateniese nei versi 1065-98 che concludono l'antiepirrema iniziatosi sotto il motto «poeta → buon educatore politico» : cfr. 1008-12. Ma il finale patriottico delle *Rane*, versi 1411-533, fu improvvisato dopo la morte di Sofocle; e pertanto quel finale, preceduto com'era da tre prove artistiche formali e per giunta inconcludenti, era ammissibile, tanto più che la condanna artistico-politica di Euripide era caduta oltre trecento versi prima.

1101-2 Il Coro, nonostante le modalità e le caratteristiche dello scontro or ora avvenuto, esprime un'ipotesi agonistica che è sulla linea delle immaginose previsioni di 819-21 e 822-9.

1103-18 Il Coro si rivolge a lungo ai due contendenti (cfr. invece la concisione di 905-6), e senza mai esprimere una simpatia per l'uno o per l'altro. Un po' strana questa imparzialità, d o p o l'esplicita partigianeria del Coro e del corifeo per Eschilo in 992-1005. Ed è anche strano che al termine del dibattito epirrematico il Coro non abbia avuto una parola di ammirazione per Eschilo.

1103 Il Coro non esorta i due poeti a «nuovi temi» (Radermacher p. 301), ma semplicemente a non essere statici (cfr. soltanto Tucidide V 7,2), a non esser magari monotoni (cfr. poi 1104). Un'esortazione della quale Euripide e Eschilo, d o p o avere dato prova di vitalità e anche di complessità d'interessi nel corso del dibattito epirrematico, non hanno davvero bisogno. Strana, per il medesimo motivo, anche la precisa raccomandazione del 1107.

Per σοφισμάτων del 1104 cfr. 872, per ἐρίζειν del 1105 cfr. 866 (e anche 877).

1108-18 Arrischiatevi pure a dire cose sottili e dotte, perché non dovete temere che gli spettatori non vi capiscano: gli spettatori, non preoccupatevi, sono istruiti e intelligenti.

È molto singolare che il Coro avverta i due contendenti che il pubblico è in grado di capirli, d o p o il sottile e dotto dibattito epirrematico.

1119-22 Che Euripide, seppure non esplicitamente invitato, prenda la parola, è in sé e per sé formalmente normale, ché egli in 860-1 aveva manifestato una preferenza a parlare per primo (cfr. anche 894). Ma, in questo caso, la sua iniziativa non è perfettamente normale: 1) Euripide è muto dal 1064, 2) nel tratto 1065-98 è stato attaccato violentemente da Eschilo e anche da Dioniso, 3) il Coro, in 1099-118, non gli ha fatto neanche un accenno indiretto a parlare per primo (cfr. invece 900-4).

Normale sarebbe che qui il giudice Dioniso rivolgesse un invito all'ammutolito e maltrattato Euripide, ovvero che Euripide chiedesse una rivincita, una proroga: il Paflagone, per es., nei *Cavalieri* supplica il

giudice Popolo di concedergli delle gare supplementari, dopo il catastrofico esito del dibattito epirrematico 765-940. Invece qui Euripide non solo prende placidamente la parola, ma preannuncia una prova artistica, e la inizia e la conduce con grande freschezza e sicurezza, e mai tradisce lo spirito di una persona che sia stata da poco maltrattata.

Nota bene: nei dibattiti epirrematici aristofanei colui che prende per primo la parola, come fa Euripide al 907, sarà quegli che esce sconfitto dal dibattito. In pratica, quindi, gli spettatori sono in grado di prevedere sempre l'esito di un dibattito epirrematico. Poco male. Ma nel caso delle *Rane*, ove i due rivali appaiono in scena all'830, non è bene che gli spettatori prevedano già una sconfitta di Euripide nel dibattito generale sull'arte tragica, e che comunque Euripide venga praticamente liquidato nel tratto 1065-98. Questa previsione e questa precoce constatazione tolgono infatti interesse drammatico alle gare di 1119-410, per giunta già preannunciate in 862a e in 797. Anche nei *Cavalieri* al dibattito epirrematico perso dal Paflagone seguono via via delle proroghe agonistiche (e via via sempre sfavorevoli al Paflagone): ma nei *Cavalieri* la catastrofe dell'ignobile Paflagone per merito di un rivale più ignobile è regolata da un oracolo, un oracolo noto agli spettatori fin dal prologo. Insomma nelle *Rane*, il generale e decisivo dibattito epirrematico, seguito com'è da tre gare particolari e non conclusive, è precoce anche da un punto di vista puramente drammatico.

1119 Tanto σοι che σου sono impropri: ché nel contesto precedente 1065-98 Euripide ha perso il contatto sia con Eschilo che con Dioniso (è da escludere, naturalmente, che con σοι Euripide si rivolga al Coro). Un σοι, rivolto magari a Dioniso, sarebbe normale se Dioniso avesse in qualche modo stimolato i poeti, come Dioniso fa all'885.

1122 Anche al 1249-50 Euripide darà un giudizio sintetico preliminare sui canti lirici di Eschilo (cfr. anche 909-10). Dunque «Eschilo era oscuro nella dichiarazione dei fatti». Lo sapevamo, potrebbero osservare gli spettatori: Euripide infatti aveva già rimproverato a Eschilo tale specifica oscurità nelle considerazioni sintetiche sull'arte tragica (911-27, 945-7). Ma il γὰρ ἦν non rinvia al 927: si riferisce, naturalmente, al tempo della vita mondana di Eschilo.

1123 Dioniso accoglie la specifica proposta agonistica di Euripide, ordina a tutti di far silenzio (1125a), e invita Eschilo a sottoporsi all'esame (1125b).

La pronta e completa adesione di Dioniso alle proposte di Euripide è incongruente con l'atteggiamento ostile che Dioniso aveva poco fa nei confronti di Euripide in 1067-98.

1126-8 Dioniso al 1125 ha invitato Eschilo a recitare il prologo dell'*Orestea* reclamato da Euripide, e Eschilo ora ne recita i primi tre versi. Al 1137 Euripide ordinerà direttamente a Eschilo di ripetere il primo verso, e Eschilo obbedisce.

Eschilo dunque si lascia senz'altro sfidare e interrogare — e per giunta su aspetti minori dell'arte tragica e addirittura su un prologo voluto da Euripide (Euripide invece reciterà liberamente i propri prologhi) — da quell'Euripide che egli poco prima ha violentemente criticato su questioni fondamentali artistico-politiche.

Nota bene: l'analisi tecnica dell'arte tragica raggiunge il culmine tecnicistico nella scena della pesa di 1365-410, vinta da Eschilo; e questa scena era una volta preceduta da un'altrettanto grottesca misurazione del linguaggio tragico, vinta da Euripide. «Impresa difficile giudicare», come aveva detto il Coro al 1100, sulla scorta di tali analisi formali.

*

In sintesi, l'analisi dei versi 895-1128 e di tutto il contesto utile ha dato le seguenti risultanze:

1) il dibattito epirrematico 895-1098, perfettamente e coerentemente elaborato, ha carattere generale e decisorio e svolge il programma proposto in 862b-4; le tre scene 1119-247, 1248-364, 1365-410, a carattere particolaristico e non decisorio, svolgono il duplice programma proposto in 862a e quello preannunciato in 797;

2) 895-1098, precoci nei rispetti del contesto precedente e incongruenti con 860-94, presuppongono 1099-410;

3) 1099-410, tardivi e incongruenti nei rispetti di 895-1098, dipendono strettamente da 860-94;

4) 1065-98, parte conclusiva di 895-1098, sono incongruenti con 1418-70, con il nucleo cioè del finale delle *Rane* riformate (versi 1411-533).

Deduzioni:

1) 895-1098 in origine seguivano a breve distanza le scene 1099-410;

2) 895-1098, che si concludono con un aspro giudizio artistico-politico di Eschilo e di Dioniso su Euripide, scavalcarono il contesto 1099-410, perché le *Rane* riformate esigevano di considerare Euripide quale poeta degno di essere eventualmente risuscitato da Dioniso nell'interesse di Atene.

La scena con la misurazione del linguaggio tragico persa da Eschilo, che originariamente precedeva la scena della pesa dei versi di 1365-410 vinta da Eschilo, venne soppressa perché nelle *Rane* riformate sarebbe venuta a trovarsi in prossimità del nuovo finale inteso a risuscitare Eschilo e a risuscitarlo con tutti gli onori. D'altra parte, d o p o il generale dibattito epirrematico vinto da Eschilo, un qualsiasi scacco di Eschilo sarebbe stato inopportuno.

(Nelle *Rane* non riformate al contesto 737-894 + 1099-1410 sarà seguito un vivace invito di Dioniso ai due poeti di passare finalmente a discutere il tema di 862b-4: cfr. 862 τἄπη → 885 → 1119; 862 τὰ μέλη → 1248 → 1249. Per la reazione del Coro all'invito di Dioniso, cfr. in particolare 895-8 e 905-6).

*

Nelle *Rane* riformate, nonostante la grande anticipazione subita dal dibattito epirrematico intorno all'essenza dell'arte tragica, i versi 1491-9 riecheggiano nettamente la sostanza della requisitoria di Eschilo contro Euripide. Quell'antiepirrema non cessò pertanto, fondamentale e decisorio com'era, d'influenzare perlomeno un luogo della nuova chiusa; anzi l'antistrofe 1491-9, nel menzionare τὰ μέγιστα τῆς τραγῳδικῆς τέχνης, s'industriò di offrire un qualche serio fondamento allo spensierato esito della gara politica nella chiusa delle *Rane* riformate (cfr. *Rane* 1468-78; anche nelle *Vespe* il Coro, in 1470-3, sente il bisogno di rinviare all'antiepirrema del dibattito 526-724).

Ma l'originaria chiusa delle *Rane*, già solo perché direttamente regolata dall'aspro giudizio di Eschilo e di Dioniso, doveva essere ben più aspra nei riguardi di Euripide: l'anticipazione del dibattito epirrematico, infatti, non solo aveva permesso una gara politica alla pari fra Eschilo e il già annichilito Euripide, ma aveva tolto, praticamente, carattere decisorio all'aspro giudizio di Eschilo e di Dioniso. Il motivo dell'a n a b a s i con E u r i p i d e q u a l e b u o n p o e t a, inserito nel prologo delle *Rane* in conseguenza della morte di Sofocle, non solo obbligò Aristofane a trattare ancor meglio Eschilo — il quale venne risuscitato, e senza fargli subire nemmeno uno scacco nel confronto artistico con Euripide —, ma lo obbligò dunque anche a rinunciare, fra l'altro, a una stringente progressione nel processo all'arte di Euripide. L'anticipazione del dibattito epirrematico, insomma, fu eseguita nell'ambito generale della riforma delle *Rane*, e non solo per consentire una nuova chiusa alla commedia.

CAPITOLO QUINTO

RANE 1251-1260

RANE 1251-1260

Il corale 1251-60 che introduce la gara lirica ci è tramandato, come è noto, in duplice redazione, a parte il gliconeo 1251, che è valido e necessario per ambedue le redazioni. Cioè 1251 + 1252-6, ovvero 1251 + 1257-60.

Gli umili e più concisi 1257-60 saranno recenziori rispetto a 1252-6, ché 1257-60 sembrano redatti per le *Rane* riformate (nelle quali 1252-6 dovettero venire contrassegnati come non recitandi). Morto Sofocle, gli originari 1254-6 venivano a suonare alquanto irrispettosi nei confronti di quel poeta che le *Rane* riformate erano tenute a non criticare in alcun modo, nemmeno indirettamente.

La battuta 1261a non è altrettanto ben congruente con 1257-60 di quanto lo era con 1254-6: una riprova appunto che 1257-60 furono improvvisati, e senza badare a una stretta congruenza con la prima battuta dell'attore.

Nel recenziore 1259 la definizione di Eschilo come «il signore bacchico» è perlomeno indelicata, ché sulla scena v'è Dioniso, «il signore bacchico» (*Tesmoforianti* 988).

Il recenziore 1260 «e temo per lui», cioè per Euripide (il quale al 1249-50 aveva esclamato con sicurezza che avrebbe dimostrato la bruttezza delle liriche

di Eschilo), è improprio non solo perché manifesta una qualche simpatia per Euripide dal Coro altrove non prediletto, ma perché implica che Euripide avrà alla fine la peggio.

CAPITOLO SESTO

COMPLEMENTI

COMPLEMENTI

A stare alle risultanze dei precedenti cinque capitoli, la morte di Sofocle provocò una riforma delle *Rane*. Tale riforma fu eseguita con mezzi economici, tanto è vero che le riforme attive consistono solo in un centocinquanta versi: cioè 71-85, 786b-795, 1257-1260, 1411-1533; e di questi solo una trentina sono destinati al personale coreutico. Fra le riforme passive colpisce, per la sua estrema economicità, la traslocazione della grossa scena 895-1098: una traslocazione operata, per giunta, senza il minimo ritocco armonistico. E ritocchi armonistici non vennero eseguiti neppure altrove: neanche in relazione alla scena soppressa fra 1364 e 1365, ché di essa rimase non solo il preannuncio 799-801 ma anche una sensibile eco in 1366-72.

La riforma delle *Rane*, evidentemente, fu regolata dall'urgenza.

Le *Rane* Aristofane le fece rappresentare al concorso lenaico del 405, cioè alla fine di gennaio o ai primi di febbraio. All'inizio dell'estate 406 il nuovo arconte era entrato in carica con il consueto compito, fra gli altri, di curare sollecitamente l'organizzazione dei concorsi drammatici di gennaio-febbraio e di marzo-aprile (cfr. Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 56). Sofocle, come si sa, morì sotto Callia, arconte appunto dall'inizio dell'estate 406 alla fine della primavera 405;

e il testo più o meno definitivo delle commedie o il loro canovaccio sarà stato accettato dall'arconte (cfr. Platone, *Leggi* 817d) nell'autunno, o anche all'inizio dell'inverno. Il testo più o meno definitivo o un canovaccio: in verità la preferenza di Aristofane per le Lenee e non per le più tarde Dionisie di marzo-aprile, può implicare che le *Rane* erano ormai a buon punto e che la necessità di una loro riforma non si era ancora presentata.

Sia quel che sia, quando quella necessità si presentò, le *Rane* non poterono essere riformate che con una certa urgenza. Ma spettatori e giudici, anche perché erano al corrente che Sofocle era venuto da poco a mancare, non dovettero essere per nulla disturbati dall'urgente essenzialità di quella riforma. Anzi con quella tempestiva e significativa riforma, Aristofane salvò la sua commedia. E la salvò così bene, da confondere i lettori moderni.

Le *Rane* ottennero il primo premio, e superarono le commedie coagonali di Frinico e Platone. E anche Frinico dovette aggiornare la propria commedia, che s'intitolava alle *Muse*: «beato Sofocle, morì dopo lunga vita, uomo felice e savio, compose molte e belle tragedie, ebbe una bella morte, e un male non lo conobbe mai» (e questo 'elogio funebre' implica che Sofocle non figurava fra i personaggi delle *Muse*).

E non solo le *Rane* ottennero il primo premio, ma ebbero, a quanto risultava all'aristotelico Dicearco, l'eccezionale onore di una replica. Quando, Dicearco non dice: ma evidentemente la replica dovette essere curata, già solo per ragioni tecniche economiche amministrative, dagli stessi attori e coreuti, dallo stesso corego e dallo stesso didascalo della prima rappresentazione. Insomma le lenaiche *Rane* dovettero essere ripetute nell'ambito della medesima amministrazione delle Lenee del 405, davanti al medesimo pubblico, davanti ai medesimi giudici. E il nuovo spettacolo sarà stato praticamente identico a quello giudicato degno di vittoria e di replica.

*

Che le *Rane* siano state pubblicate con i non recitandi versi 1252-1256, può indicare che il loro testo non venne minimamente riconsiderato dopo la rappresentazione.

A proposito: alcuni moderni lettori analitici, come già alcuni filologi alessandrini, operano delle espunzioni nel tratto 1437-1466 delle *Rane*. Ma stabilirà men peggio il testo, chi tenga presente il fine e il modo con i quali vennero redatti i versi 1411-1533: in quel nuovo finale, da una parte Aristofane fu tenuto a presentare anche Euripide quale poeta eventualmente utile agli Ateniesi, e a farlo di conseguenza parlare piuttosto seriamente; dall'altra parte Aristofane vergò le carte dell'improvvisato finale in maniera certamente piuttosto grezza e avventurosa, sicché esse poterono essere suscettibili di venir in seguito mal pubblicate. Per gli autori di teatro del V secolo l'essenziale era di ben condurre in porto, cioè in teatro, la loro opera.

*

Nella seconda metà dell'Ottocento fu constatato nell'economia della commedia aristofanea un rigido

e concluso fenomeno metrico-artistico, al quale fu imposto il nome di «agone epirrematico»; e fra i più rigorosi di tali agoni epirrematici vennero annoverate *Rane* 895-1098. Orbene: l'integrale trasposizione da parte di Aristofane del blocco 895-1098, sarebbe atta a confortare, se ce ne fosse bisogno, la giustezza di quella moderna constatazione.

*

La progressione della gara artistica nelle *Rane* originarie — due vagli su aspetti formali, senza un giudizio da parte di Dioniso; due vagli su aspetti formali, con acritici responsi meccanici, uno favorevole a Euripide e uno a Eschilo; un ampio vaglio su aspetti artistico-etico-politici, con un giudizio finale di Dioniso contrario a Euripide (895-1098) — è più atta a far cogliere la posizione di Aristofane nei riguardi della 'poetica' tragica (per la 'poetica' comica cfr. *Pace* 739-753).

luglio - ottobre 1960

NOTA

Aristofane progettò e cominciò a scrivere le *Rane* vivo Sofocle, accennavano il laureando Jan van Leeuwen nel 1876 e Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff nel 1889. Nella prefazione al suo commento del 1896, Jan van Leeuwen precisava che il prologo delle *Rane* fu improvvisato dopo la morte di Sofocle, ché solo allora Dioniso poté proporsi di risuscitare un buon poeta: vivo Sofocle, Aristofane avrà invece progettato una visita di Dioniso ad Euripide. Carlo Oreste Zuretti in «Atti Acc. Scienze Torino» 33, 1898, pp. 1058-66 e Adam Ruppel in una Dissertazione di Giessen del 1913, polemizzando con l'accenno del Wilamowitz nella prefazione al commento dell'*Eracle* pp. 2-3, sostenevano che le *Rane*, appunto perché si propongono di risuscitare un buon poeta tragico, non poterono essere concepite se non dopo la morte di Sofocle: e questa dovette avvenire nell'agosto-settembre del 406 (secondo Johann Gustav Droysen, il quale scriveva in un'epoca non ancora preoccupata da tali problemi, Aristofane compose e allestì le *Rane* nel giro di un mese e mezzo, ché Sofocle dovette morire nel novembre del 406: cfr. *Des Aristophanes Werke*, Berlin 1838, III p. 398).

Un'esplorazione analitica della commedia ebbe inizio (e fine) nel 1916, quando Eduard Fraenkel, «Sokrates» 42, pp. 134-42, rilevò la coerenza del contesto 860-894 + 1119-1364, nonché l'inosservanza del preannuncio 799-801. Le pur vittoriose e replicande *Rane*, deduceva il Fraenkel, furono in parte rinnovate per la seconda rappresentazione, e questa avvenne alle Dionisie del 405: per essa Aristofane scrisse i versi 883-884 e 895-1118 e soppresse, dopo il verso 1364, un dibattito (non epirrematico) sui νεῦρα τῆς τραγῳδίας, «die Gesinnung der Tragödien», e dovette sopprimere anche una scena con gli strumenti preannunciati in 799-801 (l'inosservanza di questo preannuncio era stata altrimenti valutata da Adolf Roemer, «Rh. Mus.» 63,

1908, p. 352), nonché una breve esortazione di Dioniso a Euripide fra l'894 e l'attuale 1119.

Secondo MAX POHLENZ, «Nachr. Gött. Ges.», 1920, p. 145, «Ed. Fraenkel danneggiò la sua ipotesi sulla seriorità dei versi 895-1098 col chiamare in causa la seconda rappresentazione, la quale fu certamente identica alla prima; e con ragione WALTHER KRANZ, «Hermes» 52, 1917, pp. 584-91, ha respinto la sua interpretazione dei versi 1109-1118 [attribuiti alla seconda rappresentazione anche dal Leeuwen]. Tuttavia le altre osservazioni del Fraenkel conservano il loro valore». Per parte sua Max Pohlenz accennava che il progresso, preannunciato all'862 ma poi non osservato, dagli ἔπη e μέλη ai νεῦρα— «was den Zusammenhalt der Teile bedingt», «die Kompositionstechnik» — sarebbe stato normale, e che una discussione sull'influsso etico delle tragedie avrebbe potuto determinare alla fine la sconfitta di Euripide.

Nel 1927 HANS DREXLER, «Jahresb. Schles. Ges.» 100, pp. 122-75, riprese in parte le osservazioni analitiche del Fraenkel e le combinò con una considerazione che KARL KUNST aveva fatto nel 1919 sulla seriorità di tutta la prima e l'estrema parte delle *Rane* (*Studien z. griech. u. röm. Kom.*, Wien-Leipzig, p. 53): a causa della morte di Sofocle, secondo il Drexler, Aristofane improvvisò i versi 1-673, 786-795, 895-1098, 1411-1533 (i νεῦρα sono quelli di 1365-1410, una scena con gli strumenti di 799-801 non è mai esistita).

Le ipotesi di Hans Drexler hanno suscitato una pressoché concorde reazione unitaria, alfiere il WILAMOWITZ nel 1929: le *Rane* con la loro catabasi-anabasi, affermava egli in «Hermes» 64, pp. 470-6, furono concepite e scritte vivo Sofocle; Sofocle muore, e Aristofane inserisce alcuni versi intorno a Sofocle, e li inserisce con abilità (inabili giudicherà invece perlomeno i trimetri 76-77, perché incongruenti con un contesto dedicato a poeti viventi, WILHELM SCHMID, *Gesch. d. griech. Lit.*, München 1946, IV p. 336, e lo stesso Wilamowitz nel 1889 aveva trovato che Sofocle veniva presentato in maniera difettosa e forzata). Ampiamente polemizzando contro il Drexler, FRIEDRICH RICHTER in una Dissertazione di Frankfurt del 1933 ritornava sulle posizioni di Zuretti e di Ruppel, sulle quali si era posto già LUDWIG RADERMACHER nel suo commento del 1922, p. 152 (cfr. anche i recenti cenni di ALPHONSE DAIN, *Sophocle*, Paris 1955, I p. VII, 2 e di HARTMUT ERBSE in «Gnomon» 28, 1956, p. 273).

Altre e molto complesse ipotesi analitiche ha rapidamente avanzato da poco THOMAS GELZER, *Der epirrhem. Agon bei Ar.*, München 1960, pp. 26-31. Da ultimo OTTO SEEL, *Aristophanes*, Stuttgart 1960, pp. 47-8, mentre inclina a riconoscere che la morte di Sofocle sembra davvero che abbia costretto Aristofane a introdurre l'incoerente motivo dell'anabasi con un buon poeta, ammonisce che il duttile e digressivo giuoco comico di Aristofane può anche in tal caso farsi giuoco dell'analisi. - Ma di quale analisi, se un'analisi delle *Rane* non è stata mai compiuta? E se poi un'analisi rilevasse nelle *Rane* una catena di essenziali deviazioni logiche e artistico-strutturali — e per giunta nel corso dei prologhi e alla soglia dell'esodio, e nell'esodio e al centro della commedia —, e se quei fenomeni fossero tutti in rapporto diretto o indiretto con una gravissima novità della cronaca del tempo, quel che d'illogico ha il giuoco comico di Aristofane sdegnerebbe di riconoscersi in fenomeni così logicamente e storicamente concatenati e artisticamente così essenziali.

Il secondo capitolo e un sommario degli altri capitoli del presente opuscolo apparvero in «Belfagor» 16, 31 gennaio 1961, pp. 1-23.

Questo opuscolo fa parte di uno studio sulla civiltà teatrale aristofanea: *I due teatri di Aristofane* in «Rend. Lincei» 10, 1956, pp. 14-27, *Cronologia del tirocinio aristofaneo* in «Belfagor» 14, 1959, pp. 286-99, *«Nuvole» non recitate e «Nuvole» recitate* in Studien zur Textgeschichte und Textkritik per Günther Jachmann, Köln-Opladen 1959, pp. 231-51. *Sulle sigle e sulle proprietà teatrali delle commedie di Aristofane* in «Belfagor» 15, 1960, pp. 23-29, *Euripide e i concorsi tragici lenaici* in «Museum Helveticum» 17, 1960, pp. 165-70.

STAMPATO PER LA
EDITRICE ANTENORE · PADOVA · VIA BALDISSERA 7
DALL' ISTITUTO TIPOGRAFICO EDITORIALE · VENEZIA
MAGGIO MCMLXI

PROAGONES

COLLEZIONE DI STUDI E TESTI

A cura di Carlo Diano

STUDI

1. C. Diano, *Note in margine al Dyskolos di Menandro.* 1959, pp. 78. L. 800
2. C. F. Russo, *Storia delle Rane di Aristofane.* 1961, pp. 100. L. 1100

Seguiranno:

A. Traina, *Saggio sul latino del Pascoli.*
A. Zadro, *Note platoniche.*
C. Diano, *La catarsi tragica.*
W. Schmid, *Antikes und Christliches in Spannung und Ausgleich.*
O. Longo, *Note tucididee.*
C. Diano, *La psicologia di Epicuro.*
F. Sartori, *Note ad Eupoli.*
M. Barchiesi, *Lettura della «Mostellaria».*
A. Traina, *Note terenziane.*

TESTI

Menandro, *Dyskolos, ovvero sia Il selvatico.* Testo e traduzione a cura di C. Diano. 1960, pp. 142. 1 tav. L. 1400

Seguiranno:

Iscrizioni venetiche, a cura di G. B. Pellegrini.
Giuliano, *I Cesari e il Misopogone*, a cura di C. F. Russo.
Aristotele, *Metafisica, XII*, a cura di C. Diano.
Pseudo Senofonte, *La costituzione degli Ateniesi*, a cura di G. Serra.
Fonti letterarie per la storia del Veneto romano, a cura di F. Sartori.
Ioannis Pascoli *Saturae* (*Catullocalvos, Fanum Vacunae*). Introduzione, testo e commento a cura di A. Traina.
Epicuro, *Epistole fisiche*, a cura di C. Diano.
Filodemo, *La poetica*, a cura di O. Longo.
Epicuro, *L'Epistolario*, a cura di C. Diano.
Epicuro, *L'Epistola a Meneceo e le Sentenze*, a cura di C. Diano.

*

Si dirigano le ordinazioni all'Editrice Antenore · via Baldissera 7 · Padova. Sconto speciale del 10% a quanti prenotano l'intera collezione.

„Hermes", 97. Bd. 1969. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden

WHY ARE THE FROGS IN THE FROGS?

ἔστι λαλῶν ἄγλωσσος . . .
ἀξύνετα ξυνετοῖσι λέγων,
Eubulos[1]

1. *Basis of the Competition: Volume?*

The famous frog-scene in Aristophanes presents a contest of some sort, in which Dionysus and the Chorus struggle for νίκη (vv. 262—264). But commentators have been strangely vague about the nature and basis of this competition. It cannot be a rowing contest: how can the Frogs *outrow* Dionysus when they are not rowing at all? There seems to be no *tertium comparationis* for the efforts of the Chorus and of Dionysus. The difficulty the passage poses can be traced through the veering course of three notes in ROGER'S 1902 edition:

On verse 209 he writes: »Dionysus, having to row in time with their notes, is well-nigh done to death by the rapidity and persistence of their utterances«. Why *having* to keep time? He has only to refuse—an arbitrary way of overcoming the Frogs, but no more so than the 'victory' he is given a few lines later by ROGERS.

On verse 255 ROGERS continues: »The time which their song gives requires a quicker stroke than he can keep up. Therefore he must stop their song, and this he hopes to do by out-shouting them in their own refrain.« A brave 'therefore'. If he cannot keep up, one would expect that he 'therefore' *will* not. But instead, he adds to the supposedly impossible labor of fast rowing an extra labor of loud shouting, which 'he hopes' will silence the Frogs. Brave hope. We have just been told that it is the 'rapidity and persistence' of the Frogs' cry that tortures Dionysus. His job is to slow them down, or stop them altogether, if that is the case. And why should he expect that mere *volume* will affect the pace of their singing? His singing one line louder than they do does not make it impossible for them to sing the next line faster than he does. And it certainly does not make it impossible for them to sing the next line at all. If anything, it should stimulate them to keep at it. It is no wonder that, after Dionysus has sung the refrain at v. 250, the Chorus boasts that it can outlast him (κεκραξόμεσθα . . . δι' ἡμέρας, 258—260). He sings the refrain again (261), and once more they say he cannot overcome them by this tactic (263). Then, inexplicably, one more shout (267) reduces them to silence; all their proclaimed determination to keep singing has collapsed. Why? What kind of contest is this, in which rapidity is pitted against volume as if they were efforts exerted on a single standard? As HERMANN put it, »nihil magis absurde fieri posse

[1] Sphinggocarion (KOCK 107, 1, 3).

quam ut Dionysus clamoribus ranas vincat victasque cogat silere«[1]. ROGERS himself must have been aware of this problem, because:

On verse 262 he says, »The contest between them is which can most effectively sing the words βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ . . . The contest is a purely vocal one.« The formulation looks satisfying—but only because it departs from the details of his earlier explanation. This last note gives the impression of a struggle in which the contestants are trying to excel each other in a single arena. But the precise way they are to excel each other is kept vague (they must sing 'most effectively') because, by ROGERS' earlier account, the two sides are *not* engaged in something mensurable along a single scale. The Frogs are rapid and persistent, Dionysus is—at least on his third try—loud. (Apparently he was not very loud the first and second times he lifted the refrain, since—on the basis of this explanation—sufficient volume would have broken the Frogs' rapidity and persistence at the first cry as readily as at the third).

In terms of performance, the one abrupt shout that ends the Frogs' efforts is not very effective. The Chorus must remain rather subdued (making Dionysus' victory not much of an achievement) if one actor is, at the climax, able to outshout their joint cry, a cry supported by the αὐλός (v. 212). The Frogs are determined to sing on as late as v. 263, when we last heard from them. Unseen throughout[2], they depart without explaining their sudden change of heart—without our even being sure that they *have* finished. Some editors try to smooth over this abrupt conclusion of the scene as STANFORD does in his 1958 edition: »After D.'s shout of Brekekekex in 267, he probably pauses for a reply.« Even

[1] Correspondence quoted by FRITZSCHE in his 1845 edition. Many, however, continue to think that the *volume* of Dionysus' third cry for some reason makes the Chorus give up its plan of singing on all day if necessary (a plan they adhere to even after the god's first and second uses of their refrain): »He begs them to stop, but the frogs croak on and on, urging each other to sing, as the Mystae also do, until the god takes up the song himself and finally *shouts them down*« (Cedric H. WHITMAN, Aristophanes and the Comic Hero, Harvard, 1964, 249, italics added). Gilbert MURRAY even translated v. 251, τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω as »I can sing it as loud as you.« That is, his Dionysus does not even have to exceed the volume of the Frogs—he silences them simply by equaling their noise.

[2] Schol. ad 211: ταῦτα δὲ καλεῖται παραχορηγήματα, ἐπειδὴ οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι οὐδὲ ὁ χορός, ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους· ὁ δὲ χορὸς ἐκ τῶν εὐσεβῶν. There is no time to get a Chorus on and off for this brief scene. The management of the boat, and 'business' connected with it, provide the visual focus for the episode. If the Chorus had appeared as Frogs, it would have to exit, change costumes, and re-enter—all between vv. 268 and 316. Thus Margarete BIEBER's description of the Frogs' 'grotesque hops' (History of the Greek and Roman Theatre², Princeton, 1961, 37) is as fanciful as H. WIRSING's drawings (Szenenbilder zum griechischen Theater, Berlin, 1950, 50). As P. ARNOTT indicates (Greek Scenic Conventions, Oxford, 1962, 103), Charon's boat probably could not 'cruise' the orchestra; it merely passes from one side of the σκηνή to the other (which makes it easier to dispose, temporarily, of Xanthias, and permanently of the donkey). With all of this going on, the Chorus clearly belongs behind the σκηνή.

the god is not sure that the scene has ended! Given this inconclusive, fumbling resolution of a short, illogical interlude, it is no wonder that ROGERS finds the Frog-Chorus episode »totally unconnected with the plot«.

2. *Basis of the Competition: Rhythm?*

Some critics have noticed—how could they not?—that it makes no sense to have one loud shout put an end to the Frogs' resolve to croak on 'all day'. Like ROGERS, they assume that it is the rapidity and persistence of the croak that bothers Dionysus; but, more logically, they conclude from this that Dionysus must retard the song, not merely take it up with a lusty *crescendo*. ZIELINSKI (Eos 37, 1936, 105—108) argued that Dionysus reduces the pace of his rowing by singing the Frogs' refrain at a slower tempo (*largo*) than their *presto furioso*. By this method Dionysus twice succeeds (after vv. 251 and 262) in slowing the Frogs' chant. But why does this slowing of their song make them break off entirely after v. 267? Dionysus says he was *bound* to silence them (ἔμελλον ἄρα παύσειν ποθ' ὑμᾶς τοῦ κοαξ, 268), though slow rhythms do not, any more than increased volume, constitute a *necessary* interdiction of their singing.

ZIELINSKI, like most commentators on this scene, seems not to have imagined the difficulties of performance. Along with ROGERS, he takes it for granted that the persistence of the Frogs' croaking keeps Dionysus at his oars: »Nimia remigandi celeritas Baccho fatigationem et fastidium movet.« But the Frogs *stop* singing at those places where Dionysus speaks. They cease, listen to him (and let the audience hear him), answer him, and take up their cry again. If any interruption of their rhythm gives Dionysus respite, then he does not have to contrive this by changing *presto* to *largo* at three points: he could slow his rowing in the intervals of their song (or stop rowing altogether—a simple expedient we must resolutely ignore or the elaborate arguments of the critics fall apart).

It might be answered that the Chorus acts as κελευστής to the stroke, whereas the τριηραύλης keeps the rhythm up with his αὐλός[1]. The musical rhythm would continue even when the Frogs are not supplying the song's words. But if that were the source of Dionysus' *fatigatio et fastidium*, then he would not attack the κελευσταί in such specific terms: it is their *koax* that bothers him (vv. 226—227). Moreover, why should his own *koax*, whether loud or slow, silence the τριηραύλης[2]? The kind of schematic sense ZIELINSKI's

[1] See Plut. Alc. 32 for the distinction between the two offices. And for the αὐλητής as time-keeper, cf. Pollux 7, 87 on the κρούπεζα and Hsch. s. v. κρούπεζα on the κρόταλον.

[2] Some—e.g. KOCK in his 1898 edition *ad* v. 207—think Charon remains the κελευστής throughout, as he is in v. 208. But if Charon is maintaining the pace, and Dionysus is objecting to the pace, his complaints should be directed to him and not to the Frogs.

idea makes on paper could not be presented on the stage—not, certainly, with any dramatic or comic impact.

W. B. STANFORD, in his 1958 edition, tries to develop ZIELINSKI's argument into a contest of *metres*, making Dionysus not merely chant the *koax* more slowly, but change the rhythmic basis of the Frogs' song: »To compensate for their invisibility Aristophanes exploits some skilful rhythmical effects in the dispute between the Frogs and D.« Dionysus is imagined as taking up the dactylic stroke of Charon at v. 208. But then »the Frogs break in with trochaic and iambic rhythms (i.e. $^3/_4$ time): this doubtless confuses D. greatly«. STANFORD's Dionysus does not, therefore, chafe at the speed of the cry (since his confusion at the timing would throw him off his stroke, instead of making him assert his own measure). He is distressed by the stroke's uncertainty; and he decides to set his own rhythm—iambs. In the climactic lines 266 and 268 he imposes his will on the Frogs, closing the scene in the metre he has chosen. If this is the basis of the contest, though, we expect the sign of Dionysus' victory to be the subduing of the Frogs' song by his aggressive iambs—that is, *they* should be made to sing to his rhythm. But Dionysus' victory arises simply from the fact that *he* sings 266 and 268 in iambs (a 'victory' he could have at any point, and indeed did have from the moment he began to sing iambs at 221 ff.). The Chorus never follows his lead in this metrical 'struggle'.

Even if the victory is not marked by the Frogs' altering of their metre, surely the man trying to impose his will should maintain his own beat, the iambs which in STANFORD's words »preserve his independence and dignity«. But by vv. 254—255 Dionysus is singing trochees, and he goes on singing them in v. 264 — that is in the very code that is supposed to proclaim a victory for his iambs. So, if the metrical battle does occur, Dionysus is clearly the loser and *he* should be silenced. He sings to the Frogs' rhythm, not they to his. STANFORD overcomes this problem with a truly breathtaking verbal manœuvre, saying that »In 250 ff. he carries the battle into the enemies' camp by using their own trochees against them«—as one might say a wrestler »carries the battle into his enemy's camp« by falling down under him and being counted out.

STANFORD cannot make up his mind. If v. 250 represents the triumphant heightening of battle he makes of it, then Dionysus should end with these conquering trochees. Instead, he goes back to iambs. And either way he wins. He is undamnable if he does, and undamnable if he don't. This is not a dramatic contest. It is a philological disaster. How it could be performed—e. g., which rhythm the αὐλός would be following at any point—is impossible to ascertain. Indeed, the whole distinction between the two rhythms that are supposed to be competing is blurred, not only by the fact that both sides use both rhythms (the Frogs sang much of their opening song in iambs, vv. 211 ff.), but by the ambiguous nature of the *koax*-cry they share: the lekythion begins with trochaic movement, but it is the established second half of an iambic trimeter.

The metres are not clearly enough distinguished for there to be a dramatic clash between them. Furthermore, the very thing that links the two systems and blurs their distinction—the *koax*—is that with which Dionysus says he will overcome the Frogs (ὑμῶν ἐπικρατήσω τῷ κοαξ, 266). Thus v. 267—the metrically indeterminate line—is the logical source of his victory, not either of the iambic verses 266 and 268. And if Dionysus wins with this *koax*-line, then he cannot be gaining his victory by the imposition of a different rhythm, since the *koax* he uses is metrically identical with that of the Frogs.

Although the concentration on metrical pace, rhythm, rapidity seems at the outset more promising than the idea of a mere shouting contest, it becomes even vaguer when one tries to chart its actual course. What precisely is the nature of the contest? ZIELINSKI makes Dionysus pose the senseless challenge: »I can sing slower than you can sing faster«—a contest to which no logical resolution is possible. STANFORD's position is even cloudier. It would be bad enough if he simply made Dionysus say »I can make you sing iambs before you can make me sing trochees«. But his interpretation does not even have that amount of sense to it; Dionysus does not bring his opponents around to 'his' rhythm, nor does he avoid using theirs. The contest reduces itself to his saying »I can sing iambs«—which, for some reason, is supposed to make the Frogs creep off in ignominious silence. The unsatisfactory nature of this 'victory' is confessed in STANFORD's attempt to cover it over with inclusive gestures at the end of his commentary on the scene: »we may surmise that the *speed* and *loudness* rose to a climax round about 242ff.« (italics added). The metrical contest, indistinct enough already, is to be further obscured by the introduction of competing norms for judging this victory—norms like sheer speed or sheer loudness. This is not done to help the drama's scene but to rescue a foundering patch of commentary, on the principle that if you include enough, one of the things loaded in at the last minute may turn out to be the right one[1].

3. *Basis of the Competition: Violence?*

One solution that has had a surprisingly long career (it was adopted by MITCHELL, FRERE, HOLDEN, HERMANN, FRITZSCHE) is simply to admit that the vocal contest (whether soft-loud or fast-slow) vaguely imagined by other scholars is insufficient for explaining the eclipse of the Frogs, who must be

[1] The hazy grasp on the nature of this contest is nowhere better demonstrated than in the fact that editors give differing accounts of it in different parts of their commentary. We have seen this in ROGERS' text. It can be observed, as well, in KOCK's. On v. 250 he says that Dionysus wins by outshouting the Frogs; but in the 'Einleitung' (p. 29) he has a different, and rather mysterious, view of the way the god establishes his superiority: »Endlich bringt er ihr Brekekekex zum Schweigen, indem er es ihnen ablernt und dadurch den Beweis führt, daß es nicht ihr Privilegium ist.«

beaten into submission by Dionysus' *oar*. The contest becomes one of aural aggression countered by even more primitive aggression.

This solution is interesting as a sign of the straits into which men are driven when they try to take this scene seriously and imagine a convincing victory for Dionysus. It also reveals the great flaw of so much philological commentary—the total concentration on words with no thought given to the staging of a scene. How does Dionysus hit the Frogs, who are behind the σκηνή? Does he hit them 'symbolically', and how is this made clear to the audience? Does such symbolism allow him to smash them all with one blow (at v. 267), or does he knock them out several at a time with three swishing blows (vv. 250, 261, 267)? Or does he just thrash about in ways not coordinated with his words? And why do the Frogs not cry out in pain, suffering their comic indignity like other whipped characters (as, for instance, Dionysus himself will cry out later, vv. 653, 659)? Merely to pose such questions should have revealed the unsatisfactory nature of this proposed 'solution'.

If Dionysus is symbolically hitting the Frogs, we should be given at least some clue to the action from his words. Yet there is nothing in the text about striking the Frogs. HERMANN solved this problem head-on by putting something into the text: he changed the ὑμῶν and λαμβάνω of v. 251 so that the line read: τουτὶ παρ' ἡμῶν λάμβανε . . »Take that, you brutes!« (FRITZSCHE changed the text too, importing four extra *koax*-lines into it).

Another objection to this approach leads to another wild guess: FRITZSCHE realized the problem posed by v. 264, where Dionysus says he will get the upper hand »by means of the *koax*«—not, then, by means of his oar. FRITZSCHE imagines that when Dionysus says τῷ κοαξ he means »I will finish you off with the cry I shout *while beating you with my oar*.« Not only is such an ellipse impossibly obscure; even if it were possible, it is silly—the cry does not give the god his victory, even if shouted while he wields the oar. In that case, the oar gives him his victory—such as it is.

4. *Basis of the Competition: 'Beauty'*

ZIELINSKI claims that one thing never questioned by those who deal with this passage is the idea that Dionysus' *fatigatio et fastidium* are caused by the rapidity of the Frogs' croak. Then perhaps we *should* question it. This is not as audacious as ZIELINSKI makes it sound, since Dionysus never explicitly objects to the pace of the Frogs' croaking; all he says is that he is discomfited by the rowing (vv. 221—222, 236—238, 254—255) and by the *koax* (226—227, 240—241). It has been assumed that this is one and the same resentment considered either as directed to the cause (the stroke set by the Frogs) or to the effect (the rapid rowing that leads to blisters and other physical commotions). But the connection between the croak and the rowing is not so intimate,

after all. Dionysus does not stop rowing because the Frogs are vanquished, but only because the boat has reached its destination (vv. 269—270). And the Frogs do not sing specifically to supply the stroke for Dionysus, but for the religious motives enumerated in vv. 211ff. We are justified, then, in considering the hypothesis that Dionysus does not object to the *koax* because it makes him row (or makes him row rapidly, or whatever), but as an *additional* grievance supplied to his rowing ordeal. All he says at the outset (vv. 221ff.) is »I am getting a pain in the arse, Messieurs Koax-Koax[1] . . . I'm sure (ἴσως ironic) that does not bother you.« And what is his precise objection to the Frogs? »Damn you, *koax* and all—since (γάρ) *koax* is all you are.« STANFORD makes this last line a taunt at the Chorus (who are invisible, *only a voice*); but the γάρ indicates, rather, that Dionysus is giving the reason for his curse. The *koax* is itself objectionable. That is what he wants them to stop. It is offensive because it is ugly.

The Frogs answer the god's complaint that they are »nothing but koax« by saying »Naturally—and that's no business of yours (εἰκότως γ', ὦ πολλὰ πράττων) because (γάρ) the lyre-accompanied Muses«—whose business their singing *is*—»have favored me . . .« (vv. 228ff.). They respond to the taunt by recognizing its real force, the attack on the beauty of their *koax*, which they defend by calling on the true experts of song. RADERMACHER saw that ὦ πολλὰ πράττων is not a simple insult to »a busybody« but a protection of their honored sphere of song, in which (they think) Dionysus has no right to meddle: »der du deine Nase in Dinge stecktest, die dich nichts angehen«[2].

Naturally, then, the Frogs go on to celebrate the beauty of their song. We have been prepared for the absurdity of this self-celebration by Charon's introduction of them as βάτραχοι κύκνοι (207) who sing μέλη κάλλιστα (205—206). They proudly feel that they can sing, despite the objections of Dionysus, because of the inspired beauty that validates their croaking (»weil sich die Sänger als Künstler gewissermaßen legitimieren«, RADERMACHER, p. 171). It is this so-called beauty that Dionysus objects to when he addresses them ironically as a φιλῳδὸν γένος (240). He is, after all, the god of poetry, who undertook this journey out of his *pothos* for a great dead poet (53ff.). He is not a meddler in the world of music but—as we shall see him at the play's end—the judge of all poets, living and dead. Thus, though there is no mention in the text of the rapidity of the Frogs' croaking (a thing on which the commentators have a great deal to say), there are many references to the *beauty* of their *koax*.

It is, of course, beauty of a rare sort; an acquired taste, as it were, which Dionysus does not mean to acquire. It is granted them because of their stewardship over the reeds (δόνακες, κάλαμοι) used by the Muses in their lyres, by Pan in his pipes, and by Apollo in his φόρμιγξ (vv. 229—234). The Frogs care for these reeds in their underwater stage of growth (v. 229, ἔνυδρον) and so, as we might expect, their song is of a gurgling sort, voiced in guttural upgurglingbubbliness, πομφολυγοπαφλάσματα. Since the Frogs base their right to sing on the divine favors manifest in their song, the way for Dionysus to silence them is to show that he is not meddling where he has no business, he is not πολλὰ πράττων. He must assert his superiority over them in the domain they think is theirs. They base their rights on the reeds they cherish ἐν λίμναις—the phrase that describes one of Dionysus' own festivals[1]. This is *his* domain, though they have called it ἐμὸν τέμενος (219).

The Frogs will not recognize him as victor, however, if Dionysus sings just any song. Nor is the Dionysus of this early scene the refined god whose taste has been restored, at the end of the play, by the impact of Aeschylus[2]. He is not capable of winning a contest by the beauty of his song in any conventional sense. The beauty he can call on must be an upgurglingbubbly frog-beauty. That specific kind of beauty was recognized in 1685 by P. J. COSIJN in his *Annotiunculae ad A. Ranas* (p. 264) and, independently, in 1889 by BLAYDES (in his commentary): Dionysus overwhelms his adversaries in their own specialty, parodying and surpassing their croaking sound with the force of his own *ventris crepitus*.

COSIJN apologized for his interpretation (»audacissima sane explicatio quae nonnullorum bilem fortasse commovebit«)—unnecessarily, since the suggestion was not picked up or made popular in the discussion that has followed. Nonetheless, there is a great deal of evidence for his view —far more than either he or BLAYDES offered. For instance:

a) Ever since BERGLER's famous gloss on vv. 237—238, it has been recognized that a *ventris crepitus* is involved in this scene: πρωκτὸς ἐρεῖ . . .[3] The breaking forth of the *proctus* into speech is dramatically heralded by the progression from blisters to shrouded discomfort long endured (πάλαι) and then on to open (ἐκκύψας) protest—from γε in 236 (»*not only* blisters«) to καὶ . . . πάλαι in 237 to κᾆτα (climactically, »at last«) αὐτίκα (»right *now*«, it can no longer be suppressed). This first explosion is opportunely covered over by the Frogs' superimposed *koax*.

b) That croak easily merges with the crepitation of Dionysus, since Aristophanes' onomatopoeic description of such an outburst is κᾆπειτ' ἐπάγει πα-

[1] The tone of this address with ὦ was perfectly captured by DROYSEN (cf. KOCK *ad loc.*): »ihr Herrn Koax«.

[2] SB Wien 198, 1921, 172.

[1] Cf. Charles P. SEGAL, The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the *Frogs*, HSCP 65, 1961, 219—223; also RADERMACHER (p. 312 n. 2 above), 171.

[2] Cf. SEGAL (n. 1 above), 207—242, and WHITMAN (p. 307 n. 1 above), 228—258.

[3] GILDERSLEEVE (AJP 36, 1915, 238) compared with these lines the πρωκτὸς λαλητικός of Eq. 1381 and the λαλεῖν in Cratinus' *Archilochoi* (KOCK 6, 3)—on which see also AJP 1, 1880, 476. Compare also O. CRUSIUS on Herondas 2, 44.

παπαππάξ (Nub. 390). Compare that with the crackle of the Frogs' song-ending (-εκεκεξ κοαξ κοαξ). The Frogs do indeed sing πομφολυγοπαφλάσματα, and Dionysus has found the perfect way to echo them in thunder.

c) The βροντὴ-πορδή in the Clouds (v. 294) makes a terrific racket—δεινὰ κέκραγεν (389). The Frogs, too, make a din and clatter (κεκραξόμεσθα, 258) and Dionysus booms back at them in kind (κεκράξομαι, 264), echoing the sound of their boast in the threat ἐπικρατήσω τῷ κοαξ[1].

d) Intestinal turmoil of Dionysus' sort is the natural result of sudden effort or strain in the comedies (here, of the god's rowing). That was the point of the πιέζομαι-θλίβομαι joking that opened the play (vv. 4—10) and of vv. 1096—1097, where a blow produces the πορδή. It is almost inevitable that rowing would make Dionysus aware that his πρωκτὸς ἐρεῖ.

e) Considered in this perspective, ἐλαύνων διαρραγήσομαι (254—255) becomes more appropriate. When, after his first outburst, Dionysus says he will deliberately take up their rhythmic croak (τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω, 251), the Chorus braces itself for a fight: δεινὰ τἄρα πεισόμεσθα, »Now we're in for it, then«. That is when Dionysus says he will be even worse off if, in rowing, he gets torn apart. Those who think he is croaking as part of an effort to stop rowing—like MURRAY, who translates 254—255 as »Would you have me row till my shoulder cracks?«—must take the participle as causal (»be torn apart *by* rowing«). But if we turn back to the *Clouds* passage on the βροντὴ-πορδή, we find that the celestial crepitation is caused when clouds are rent (ῥήγνυνται, v. 378). In fact, ῥήγνυσθαι is almost a technical term for the thunderous rending of clouds[2]. Thus, while the Frogs stretch their φάρυξ (259), Dionysus is shaken from *his* foundations in the effort of answering such blasts.

f) This interpretation makes sense of another line that embarrassed former approaches: after the Frogs' *koax* of v. 256, Dionysus tells them to »keep it up«: οἰμώζετ'· οὐ γάρ μοι μέλει. If it is the *tempo* of their croak he objects to, he should not urge them to *continue* it. If, on the other hand, he wants to compare their puny crepitations with his own, as a way of vanquishing their

[1] The words in this scene preserve an antiphonal crackle. Not only does Dionysus counter κεκραξόμεσθα (258) with his own κεκράξομαι (264). He apes their χανδάνῃ δι' ἡμέρας (260) with κἂν με δῇ δι' ἡμέρας (265). This echoing is the more remarkable since the Chorus is not visible, and strophic responsion is not choreographically important in the lines. Sound effects, worked out not only in the *koax* refrain but in the 'lyrics' of the scene, point to persistent musical virtuosity (RADERMACHER, p. 312 n. 2 above, p. 172, noted the passage's care for soundeffects in the horny-hoofed clatter of v. 230, καὶ κεροβάτας Πάν, ὁ καλαμόφθογγα παίζων).

[2] Cf. Nub. 583, βροντὴ δ' ἐρράγη. Winds ignite the lightning by rending (ῥήξας) the clouds (v. 406). The Clouds are asked to »thunder articulately« (ῥήξατε φωνήν, 357) and they ask, in character, that the Dikaios Logos thunder his refutation (ῥῆξον φωνήν, 960). See also ἐλασίβροντ' ἀναρρηγνὺς ἔπη at Eq. 626 and ἐπιδιαρρήγνυσθαι used of stomach disorders at Eq. 701. Eubulus (p. 306 n. 1 above) calls the *proctus* οἰκείων ἀνέμων ταμίας (v. 2), πνευμάτων πολλῶν φύλαξ (v. 9).

pretensions, his taunt is a natural one: »Try your best—I am confident I can better it.«

g) If COSIJN came forward a century ago with some fear that he was *commovens nonnullorum bilem*, Aristophanes in his own time would have had no such fear. His plays prove that. Strepsiades delivers his opening speech to an obbligato of his sleeping sin's πορδαί (Nub. 9). Dicaeopolis takes advantage of the deserted Pnyx to run through his daily duties, including his quota of πορδαί (Ach. 30). The Chorus trumpets its joy at Pax 335. Realistic sound effects, actors χέζοντες in mime, and 'outhouse' stage business were definitely part of Aristophanes' repertoire: cf. Ran. vv. 308, 479—490, Av. 65—68[1].

h) The presence of the Frogs and the πορδαί in this scene would make a crescendo of sound effects comically performable. COSIJN originally suggested that Dionysus imitates the *ventris crepitus* with his mouth—as Strepsiades does at Nub. 390. But Strepsiades tells us what he is doing. Dionysus does not. The scene would not be instantly clear unless some more extensive sound effects were used. These could readily be produced with αὐλοί, either by overblowing or by using special (cracked) reeds: at Ach. 863—866, Dicaeopolis elaborately puns on the song »πρωκτὸς κυνός«[2], and on the gurgle-necked vessel βομβυλιός[3], and on the whining insect βομβυλιός (whose whine is produced, we know from Nub. 160—164 as a prolonged πνοὴ-πορδή), when he calls the flatulent αὐληταί who accompany the Theban merchant βομβαύλιοι. The βόμβος was the reedy lower sound produced by the αὐλός[4]. A βομβυκίας κάλαμος was used for this (cf. Thphr. H. P. 4, 11, 3); and it seems likely that Aristophanes not only described but imitated the Pan of our passage, who is καλαμόφθογγα παίζων[5]. Given such instruments and the croaking παραχορήγημα, given the clatter of onomatopoeic 'lyrics' and a παππάξ-like refrain, Aristophanes had the resources for a musical climax worthy of Rossini in this πέρδεσθαι-joke to end all πέρδεσθαι-jokes. Eubulus said the πρωκτός speaks inarticulately even to the wise; but Aristophanes has made it speak clearly enough for us fools.

[1] Cf. W. Süss ad Ran. 308: »Ich zweifle nicht, daß der πρωκτός des Dionysos gemeint ist, dem hier etwas Menschliches, allzu Menschliches passiert, wie gewöhnlich den aristophanischen Helden im Augenblick der Gefahr« (RhM 63, 1908, 17).

[2] Schol. R: κομμάτιόν ἐστι. Cf. STARKIE ad 863. 866.

[3] For the narrow opening to a vessel as its πυγή, cf. Eubulus 107, v. 25 (KOCK), with HEADLAM's commentary at Herond. 2, 44.

[4] See the passages collected by E. K. BORTHWICK, CQ 17, 1967, 154. Eubulus (p. 306 n. 1 above) described the *proctus* as a musical instrument νόμον ἐκ νόμου ἕλκων (v. 3).

[5] For sound effects in the plays, cf. the stage direction at Av. 222, with the scholion: ὅτι μιμεῖταί τις τὴν ἀηδόνα ὡς ἔτι ἔνδον οὖσαν ἐν τῇ λοχμῇ. Like the song of the Frogs, this Hoopoe-song is nonstrophic, performed 'off', and given a refrain of sounds rather than words (ἐποποποῖ ποποῖ . . . τιοτιοτιοτιοτιοτιοτιο etc.). Other evidence for sound effects is found in Eustathius (ad Il. Λ 547, p. 862, 19).

5. *Importance of the Scene*

The climactic πορδή of Dionysus may bring low burlesque into the *Frogs*; but it also connects this scene with the more important contest coming up, that between Euripides and Aeschylus. If the early contest is taken as a mere »rowing bout« (no matter how that is understood), then its thematic connection with the play is tenuous or non-existent. Staged merely as a shouting match, the episode contributes nothing to the larger concerns of the play; nor, in this guise, is it funny enough to warrant the trouble involved in the introduction of an extra Choral identity for this one ode, along with the ambitious stage-business of Charon's boat.

But if this first ἀγών is (in its burlesque manner) an *aesthetic* contest, it is not only more broadly comic; it treats, as well, the literary subject of the play. The renewal of Dionysus, of Attic drama, is a motion not only from the present to the past (or from history to the eternal of the aesthetic 'afterlife'); it moves also from the croakings of the Frogs (and the god's own antiphonal crepitations, a form of self-defense in the degraded atmosphere of the current drama) to the great bellowings of Aeschylus. Drama must, at the outset, cope with the flatulences of pretentious »frog-swans«—just as it is watered down by the empty verses of the spermless dramatists (vv. 96—97). These poets are mere chatter (στωμύλματα, v. 92), as the Frogs are mere *koax*. The god wants to escape both of these noisy choirs (cf. χελιδόνων μουσεῖα, v. 93)— and for the same reason in both cases. Early in the play, the signs that Dionysus is still capable of artistic redemption are made very clear—his contempt for those he must silence; his poetic sensibility, tortured by the Frogs' *koax*; his πόθος for something better.

The highly *poetic* pretensions of the Frogs have been made clear in their lofty invocation of the gods, their references to their own sacred sphere (ἐμὸν τέμενος), their Doricisms (βοάν, ἐμὰν ἀοιδάν, αἰόλαν), their exalted vocabulary (εὔγηρυν, βυθῷ), their use of hymn-terminology (ἰαχήσομαι . . . ἀμφί), their pompously welded hypallactic phrases (λιμναῖα κρηνῶν τέκνα, ξύναυλον ὑμνῶν βοάν[1]). They are »nothing but *koax*«, yet they believe this *koax* is great poetry—and even the diminished Dionysus of the play's early stages knows he must flee to something better, from flatulent *koax* to genuine thunder.

The pomp of the Frogs is like that of the dithyrambic poets swollen with nebular inspiration (Nub. 331—339). Socrates calls such cloudy poets κυκλίων . . . χορῶν ἁσματοκάμπται (v. 333), as the Frogs call themselves χαίροντες

[1] RADERMACHER (p. 312 n. 2 above, pp. 171—173) is excellent on the style of the Frogs. He realizes it is meant to satirize poetic ranting, and he notes how appropriate the choice of Frogs is for this task by citing Pseudo-Arist. Physiog. 810 b 14—16 (PRANTL): ὅσοι δὲ ἐκ τῶν πλευρῶν περίογκοί εἰσιν, οἷον πεφυσήμενοι, λάλοι καὶ μωρολόγοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς βοῦς ἢ ἐπὶ τοὺς βατράχους.

ᾠδῆς πολυκολύμβοισι μέλεσι (244—245). The simple-minded Strepsiades is moved, by his awe at the nebulous Muses, to answer their thunder with his own (ἀνταποπαρδεῖν πρὸς τὰς βροντάς, 293—294). Dionysus, confronted by the little thunderers of the swamp, answers them not out of awe but from contempt.

There is a fine balance struck between the short musical clash with the Frogs and the grander contest of the dead dramatists. Euripides, the mere mouth-craftsman (στοματουργός, 826), has no more chance against the thunderous Aeschylus (ἐριβρεμέτας, 814, βρυχώμενος, 823) than the φάρυξ of the Frogs had against Dionysus' deeper rumble. Aeschylus roars with a γηγενεῖ φυσήματι (825); his language boils up from heated σπλάγχνα (844).

The taunts of the adversaries are present in both duels. Euripides invokes his rather special gods (891—894) as the Frogs had called on the patrons of their special swamp-cults (213—219, 229—234). Like Aeschylus faced with the voluble Euripides, Dionysus holds his peace for a while against the Frogs, only to smash his opponents triumphantly when he does come to the fray. Like Aeschylus (866) he has contempt for the contest (257): Dionysus thinks his foes are nothing but *koax* (227), and Aeschylus thinks Euripides' inspiration an oystershell rattler (1305—1306). When Euripides calls Aeschylus' songs mere empty boom (τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ, vv. 1286ff.), Aeschylus answers that this is better than mere whine and mewling (εἰειειειειειλίσσετε, 1314). Aeschylus' tonitruous language is bigger—more basic, cosmic, chthonic, thunderous (in the play's slaphappy terms, it *weighs* more)— than the tinny head-rattle of Euripides. Aeschylus formed warriors »breathing lance and spears and plumed head-gears« (1016), sailors who bent over their labor willingly, to προσπαρδεῖν γ' εἰς τὸ στόμα τῷ θαλάμακι (1074). But the typical Euripidean product is weak and pallid; his πορδή speaks *sotto voce*, as it were (ὑπο-περδόμενος, v. 1097)—and that only when he is τυπτόμενος (1096).

No wonder Dionysus is able to judge this contest with a fine ear for its musical contrasts (ἀγῶνα κρῖναι τόνδε μουσικώτατα, 873). The ἀγών repeats his own encounter with the Frogs, but raises it to a heroic level—just as he is himself lifted, by the progress of the play, from buffoon back up to deity.

Baltimore, Maryland GARRY WILLS

5. *Importance of the Scene*

The climactic πορδή of Dionysus may bring low burlesque into the *Frogs*; but it also connects this scene with the more important contest coming up, that between Euripides and Aeschylus. If the early contest is taken as a mere »rowing bout« (no matter how that is understood), then its thematic connection with the play is tenuous or non-existent. Staged merely as a shouting match, the episode contributes nothing to the larger concerns of the play; nor, in this guise, is it funny enough to warrant the trouble involved in the introduction of an extra Choral identity for this one ode, along with the ambitious stage-business of Charon's boat.

But if this first ἀγών is (in its burlesque manner) an *aesthetic* contest, it is not only more broadly comic; it treats, as well, the literary subject of the play. The renewal of Dionysus, of Attic drama, is a motion not only from the present to the past (or from history to the eternal of the aesthetic 'afterlife'); it moves also from the croakings of the Frogs (and the god's own antiphonal crepitations, a form of self-defense in the degraded atmosphere of the current drama) to the great bellowings of Aeschylus. Drama must, at the outset, cope with the flatulences of pretentious »frog-swans«—just as it is watered down by the empty verses of the spermless dramatists (vv. 96—97). These poets are mere chatter (στωμύλματα, v. 92), as the Frogs are mere *koax*. The god wants to escape both of these noisy choirs (cf. χελιδόνων μουσεῖα, v. 93)— and for the same reason in both cases. Early in the play, the signs that Dionysus is still capable of artistic redemption are made very clear—his contempt for those he must silence; his poetic sensibility, tortured by the Frogs' *koax*; his πόθος for something better.

The highly *poetic* pretensions of the Frogs have been made clear in their lofty invocation of the gods, their references to their own sacred sphere (ἐμὸν τέμενος), their Doricisms (βοάν, ἐμὰν ἀοιδάν, αἰόλαν), their exalted vocabulary (εὔγηρυν, βυθῷ), their use of hymn-terminology (ἰαχήσομαι . . . ἀμφί), their pompously welded hypallactic phrases (λιμναῖα κρηνῶν τέκνα, ξύναυλον ὑμνῶν βοάν[1]). They are »nothing but *koax*«, yet they believe this *koax* is great poetry—and even the diminished Dionysus of the play's early stages knows he must flee to something better, from flatulent *koax* to genuine thunder.

The pomp of the Frogs is like that of the dithyrambic poets swollen with nebular inspiration (Nub. 331—339). Socrates calls such cloudy poets κυκλίων . . . χορῶν ἀσματοκάμπται (v. 333), as the Frogs call themselves χαίροντες

[1] RADERMACHER (p. 312 n. 2 above, pp. 171—173) is excellent on the style of the Frogs. He realizes it is meant to satirize poetic ranting, and he notes how appropriate the choice of Frogs is for this task by citing Pseudo-Arist. Physiog. 810 b 14—16 (PRANTL): ὅσοι δὲ ἐκ τῶν πλευρῶν περίογκοί εἰσιν, οἷον πεφυσήμενοι, λάλοι καὶ μωρολόγοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς βοῦς ἢ ἐπὶ τοὺς βατράχους.

ᾠδῆς πολυκολύμβοισι μέλεσι (244—245). The simple-minded Strepsiades is moved, by his awe at the nebulous Muses, to answer their thunder with his own (ἀνταποπαρδεῖν πρὸς τὰς βροντάς, 293—294). Dionysus, confronted by the little thunderers of the swamp, answers them not out of awe but from contempt.

There is a fine balance struck between the short musical clash with the Frogs and the grander contest of the dead dramatists. Euripides, the mere mouth-craftsman (στοματουργός, 826), has no more chance against the thunderous Aeschylus (ἐριβρεμέτας, 814, βρυχώμενος, 823) than the φάρυξ of the Frogs had against Dionysus' deeper rumble. Aeschylus roars with a γηγενεῖ φυσήματι (825); his language boils up from heated σπλάγχνα (844).

The taunts of the adversaries are present in both duels. Euripides invokes his rather special gods (891—894) as the Frogs had called on the patrons of their special swamp-cults (213—219, 229—234). Like Aeschylus faced with the voluble Euripides, Dionysus holds his peace for a while against the Frogs, only to smash his opponents triumphantly when he does come to the fray. Like Aeschylus (866) he has contempt for the contest (257): Dionysus thinks his foes are nothing but *koax* (227), and Aeschylus thinks Euripides' inspiration an oystershell rattler (1305—1306). When Euripides calls Aeschylus' songs mere empty boom (τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ, vv. 1286ff.), Aeschylus answers that this is better than mere whine and mewling (εἰειειειειειλίσσετε, 1314). Aeschylus' tonitruous language is bigger—more basic, cosmic, chthonic, thunderous (in the play's slaphappy terms, it *weighs* more)— than the tinny head-rattle of Euripides. Aeschylus formed warriors »breathing lance and spears and plumed head-gears« (1016), sailors who bent over their labor willingly, to προσπαρδεῖν γ' εἰς τὸ στόμα τῷ θαλάμακι (1074). But the typical Euripidean product is weak and pallid; his πορδή speaks *sotto voce*, as it were (ὑπο-περδόμενος, v. 1097)—and that only when he is τυπτόμενος (1096).

No wonder Dionysus is able to judge this contest with a fine ear for its musical contrasts (ἀγῶνα κρῖναι τόνδε μουσικώτατα, 873). The ἀγών repeats his own encounter with the Frogs, but raises it to a heroic level—just as he is himself lifted, by the progress of the play, from buffoon back up to deity.

Baltimore, Maryland GARRY WILLS

παπαππάξ (Nub. 390). Compare that with the crackle of the Frogs' song-ending (-εκεκεξ κοαξ κοαξ). The Frogs do indeed sing πομφολυγοπαφλάσματα, and Dionysus has found the perfect way to echo them in thunder.

c) The βροντὴ-πορδή in the Clouds (v. 294) makes a terrific racket—δεινὰ κέκραγεν (389). The Frogs, too, make a din and clatter (κεκραξόμεσθα, 258) and Dionysus booms back at them in kind (κεκράξομαι, 264), echoing the sound of their boast in the threat ἐπικρατήσω τῷ κοαξ[1].

d) Intestinal turmoil of Dionysus' sort is the natural result of sudden effort or strain in the comedies (here, of the god's rowing). That was the point of the πιέζομαι-θλίβομαι joking that opened the play (vv. 4—10) and of vv. 1096—1097, where a blow produces the πορδή. It is almost inevitable that rowing would make Dionysus aware that his πρωκτὸς ἑρεῖ.

e) Considered in this perspective, ἐλαύνων διαρραγήσομαι (254—255) becomes more appropriate. When, after his first outburst, Dionysus says he will deliberately take up their rhythmic croak (τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω, 251), the Chorus braces itself for a fight: δεινὰ τἄρα πεισόμεσθα, »Now we're in for it, then«. That is when Dionysus says he will be even worse off if, in rowing, he gets torn apart. Those who think he is croaking as part of an effort to stop rowing—like MURRAY, who translates 254—255 as »Would you have me row till my shoulder cracks?«—must take the participle as causal (»be torn apart *by* rowing«). But if we turn back to the *Clouds* passage on the βροντὴ-πορδή, we find that the celestial crepitation is caused when clouds are rent (ῥήγνυνται, v. 378). In fact, ῥήγνυσθαι is almost a technical term for the thunderous rending of clouds[2]. Thus, while the Frogs stretch their φάρυξ (259), Dionysus is shaken from *his* foundations in the effort of answering such blasts.

f) This interpretation makes sense of another line that embarrassed former approaches: after the Frogs' *koax* of v. 256, Dionysus tells them to »keep it up«: οἰμώζετ'· οὐ γάρ μοι μέλει. If it is the *tempo* of their croak he objects to, he should not urge them to *continue* it. If, on the other hand, he wants to compare their puny crepitations with his own, as a way of vanquishing their

[1] The words in this scene preserve an antiphonal crackle. Not only does Dionysus counter κεκραξόμεσθα (258) with his own κεκράξομαι (264). He apes their χανδάνῃ δι' ἡμέρας (260) with κἂν με δῇ δι' ἡμέρας (265). This echoing is the more remarkable since the Chorus is not visible, and strophic responsion is not choreographically important in the lines. Sound effects, worked out not only in the *koax* refrain but in the 'lyrics' of the scene, point to persistent musical virtuosity (RADERMACHER, p. 312 n. 2 above, p. 172, noted the passage's care for soundeffects in the horny-hoofed clatter of v. 230, καὶ κεροβάτας Πάν, ὁ καλαμόφθογγα παίζων).

[2] Cf. Nub. 583, βροντὴ δ' ἐρράγη. Winds ignite the lightning by rending (ῥήξας) the clouds (v. 406). The Clouds are asked to »thunder articulately« (ῥήξατε φωνήν, 357) and they ask, in character, that the Dikaios Logos thunder his refutation (ῥῆξον φωνήν, 960). See also ἐλασίβροντ' ἀναρρηγνὺς ἔπη at Eq. 626 and ἐπιδιαρρήγνυσθαι used of stomach disorders at Eq. 701. Eubulus (p. 306 n. 1 above) calls the *proctus* οἰκείων ἀνέμων ταμίας (v. 2), πνευμάτων πολλῶν φύλαξ (v. 9).

pretensions, his taunt is a natural one: »Try your best—I am confident I can better it.«

g) If COSIJN came forward a century ago with some fear that he was *commovens nonnullorum bilem*, Aristophanes in his own time would have had no such fear. His plays prove that. Strepsiades delivers his opening speech to an obbligato of his sleeping sin's πορδαί (Nub. 9). Dicaeopolis takes advantage of the deserted Pnyx to run through his daily duties, including his quota of πορδαί (Ach. 30). The Chorus trumpets its joy at Pax 335. Realistic sound effects, actors χέζοντες in mime, and 'outhouse' stage business were definitely part of Aristophanes' repertoire: cf. Ran. vv. 308, 479—490, Av. 65—68[1].

h) The presence of the Frogs and the πορδαί in this scene would make a crescendo of sound effects comically performable. COSIJN originally suggested that Dionysus imitates the *ventris crepitus* with his mouth—as Strepsiades does at Nub. 390. But Strepsiades tells us what he is doing. Dionysus does not. The scene would not be instantly clear unless some more extensive sound effects were used. These could readily be produced with αὐλοί, either by overblowing or by using special (cracked) reeds: at Ach. 863—866, Dicaeopolis elaborately puns on the song »πρωκτὸς κυνός«[2], and on the gurgle-necked vessel βομβυλιός[3], and on the whining insect βομβυλιός (whose whine is produced, we know from Nub. 160—164 as a prolonged πνοὴ-πορδή), when he calls the flatulent αὐληταί who accompany the Theban merchant βομβαύλιοι. The βόμβος was the reedy lower sound produced by the αὐλός[4]. A βομβυκίας κάλαμος was used for this (cf. Thphr. H. P. 4, 11, 3); and it seems likely that Aristophanes not only described but imitated the Pan of our passage, who is καλαμόφθογγα παίζων[5]. Given such instruments and the croaking παραχορήγημα, given the clatter of onomatopoeic 'lyrics' and a παππάξ-like refrain, Aristophanes had the resources for a musical climax worthy of Rossini in this πέρδεσθαι-joke to end all πέρδεσθαι-jokes. Eubulus said the πρωκτός speaks inarticulately even to the wise; but Aristophanes has made it speak clearly enough for us fools.

[1] Cf. W. Süss ad Ran. 308: »Ich zweifle nicht, daß der πρωκτός des Dionysos gemeint ist, dem hier etwas Menschliches, allzu Menschliches passiert, wie gewöhnlich den aristophanischen Helden im Augenblick der Gefahr« (RhM 63, 1908, 17).

[2] Schol. R: κομμάτιόν ἐστι. Cf. STARKIE ad 863. 866.

[3] For the narrow opening to a vessel as its πυγή, cf. Eubulus 107, v. 25 (KOCK), with HEADLAM's commentary at Herond. 2, 44.

[4] See the passages collected by E. K. BORTHWICK, CQ 17, 1967, 154. Eubulus (p. 306 n. 1 above) described the *proctus* as a musical instrument νόμον ἐκ νόμου ἕλκων (v. 3).

[5] For sound effects in the plays, cf. the stage direction at Av. 222, with the scholion: ὅτι μιμεῖταί τις τὴν ἀηδόνα ὡς ἔτι ἔνδον οὖσαν ἐν τῇ λοχμῇ. Like the song of the Frogs, this Hoopoe-song is nonstrophic, performed 'off', and given a refrain of sounds rather than words (ἐποποποῖ ποποῖ . . . τιοτιοτιοτιοτιοτιοτιοτιο etc.). Other evidence for sound effects is found in Eustathius (ad Il. Λ 547, p. 862, 19).

after all. Dionysus does not stop rowing because the Frogs are vanquished, but only because the boat has reached its destination (vv. 269—270). And the Frogs do not sing specifically to supply the stroke for Dionysus, but for the religious motives enumerated in vv. 211ff. We are justified, then, in considering the hypothesis that Dionysus does not object to the *koax* because it makes him row (or makes him row rapidly, or whatever), but as an *additional* grievance supplied to his rowing ordeal. All he says at the outset (vv. 221ff.) is »I am getting a pain in the arse, Messieurs Koax-Koax[1] . . . I'm sure (ἴσως ironic) that does not bother you.« And what is his precise objection to the Frogs? »Damn you, *koax* and all—since (γάρ) *koax* is all you are.« STANFORD makes this last line a taunt at the Chorus (who are invisible, *only a voice*); but the γάρ indicates, rather, that Dionysus is giving the reason for his curse. The *koax* is itself objectionable. That is what he wants them to stop. It is offensive because it is ugly.

The Frogs answer the god's complaint that they are »nothing but koax« by saying »Naturally—and that's no business of yours (εἰκότως γ', ὦ πολλὰ πράττων) because (γάρ) the lyre-accompanied Muses«—whose business their singing *is*—»have favored me . . .« (vv. 228ff.). They respond to the taunt by recognizing its real force, the attack on the beauty of their *koax*, which they defend by calling on the true experts of song. RADERMACHER saw that ὦ πολλὰ πράττων is not a simple insult to »a busybody« but a protection of their honored sphere of song, in which (they think) Dionysus has no right to meddle: »der du deine Nase in Dinge stecktest, die dich nichts angehen«[2].

Naturally, then, the Frogs go on to celebrate the beauty of their song. We have been prepared for the absurdity of this self-celebration by Charon's introduction of them as βάτραχοι κύκνοι (207) who sing μέλη κάλλιστα (205—206). They proudly feel that they can sing, despite the objections of Dionysus, because of the inspired beauty that validates their croaking (»weil sich die Sänger als Künstler gewissermaßen legitimieren«, RADERMACHER, p. 171). It is this so-called beauty that Dionysus objects to when he addresses them ironically as a φιλῳδὸν γένος (240). He is, after all, the god of poetry, who undertook this journey out of his *pothos* for a great dead poet (53ff.). He is not a meddler in the world of music but—as we shall see him at the play's end—the judge of all poets, living and dead. Thus, though there is no mention in the text of the rapidity of the Frogs' croaking (a thing on which the commentators have a great deal to say), there are many references to the *beauty* of their *koax*.

It is, of course, beauty of a rare sort; an acquired taste, as it were, which Dionysus does not mean to acquire. It is granted them because of their stewardship over the reeds (δόνακες, κάλαμοι) used by the Muses in their lyres, by Pan in his pipes, and by Apollo in his φόρμιγξ (vv. 229—234). The Frogs care for these reeds in their underwater stage of growth (v. 229, ἔνυδρον) and so, as we might expect, their song is of a gurgling sort, voiced in guttural upgurglingbubbliness, πομφολυγοπαφλάσματα. Since the Frogs base their right to sing on the divine favors manifest in their song, the way for Dionysus to silence them is to show that he is not meddling where he has no business, he is not πολλὰ πράττων. He must assert his superiority over them in the domain they think is theirs. They base their rights on the reeds they cherish ἐν λίμναις—the phrase that describes one of Dionysus' own festivals[1]. This is *his* domain, though they have called it ἐμὸν τέμενος (219).

The Frogs will not recognize him as victor, however, if Dionysus sings just any song. Nor is the Dionysus of this early scene the refined god whose taste has been restored, at the end of the play, by the impact of Aeschylus[2]. He is not capable of winning a contest by the beauty of his song in any conventional sense. The beauty he can call on must be an upgurglingbubbly frog-beauty. That specific kind of beauty was recognized in 1685 by P. J. COSIJN in his *Annotiunculae ad A. Ranas* (p. 264) and, independently, in 1889 by BLAYDES (in his commentary): Dionysus overwhelms his adversaries in their own specialty, parodying and surpassing their croaking sound with the force of his own *ventris crepitus*.

COSIJN apologized for his interpretation (»audacissima sane explicatio quae nonnullorum bilem fortasse commovebit«)—unnecessarily, since the suggestion was not picked up or made popular in the discussion that has followed. Nonetheless, there is a great deal of evidence for his view —far more than either he or BLAYDES offered. For instance:

a) Ever since BERGLER's famous gloss on vv. 237—238, it has been recognized that a *ventris crepitus* is involved in this scene: πρωκτὸς ἐρεῖ . . .[3] The breaking forth of the *proctus* into speech is dramatically heralded by the progression from blisters to shrouded discomfort long endured (πάλαι) and then on to open (ἐκκύψας) protest—from γε in 236 (»*not only* blisters«) to καὶ . . . πάλαι in 237 to κᾆτα (climactically, »at last«) αὐτίκα (»right *now*«, it can no longer be suppressed). This first explosion is opportunely covered over by the Frogs' superimposed *koax*.

b) That croak easily merges with the crepitation of Dionysus, since Aristophanes' onomatopoeic description of such an outburst is κἄπειτ' ἐπάγει πα-

[1] The tone of this address with ὦ was perfectly captured by DROYSEN (cf. KOCK *ad loc.*): »ihr Herrn Koax«.

[2] SB Wien 198, 1921, 172.

[1] Cf. Charles P. SEGAL, The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the *Frogs*, HSCP 65, 1961, 219—223; also RADERMACHER (p. 312 n. 2 above), 171.

[2] Cf. SEGAL (n. 1 above), 207—242, and WHITMAN (p. 307 n. 1 above), 228—258.

[3] GILDERSLEEVE (AJP 36, 1915, 238) compared with these lines the πρωκτὸς λαλητικός of Eq. 1381 and the λαλεῖν in Cratinus' *Archilochoi* (KOCK 6, 3)—on which see also AJP 1, 1880, 476. Compare also O. CRUSIUS on Herondas 2, 44.

The metres are not clearly enough distinguished for there to be a dramatic clash between them. Furthermore, the very thing that links the two systems and blurs their distinction—the *koax*—is that with which Dionysus says he will overcome the Frogs (ὑμῶν ἐπικρατήσω τῷ κοαξ, 266). Thus v. 267—the metrically indeterminate line—is the logical source of his victory, not either of the iambic verses 266 and 268. And if Dionysus wins with this *koax*-line, then he cannot be gaining his victory by the imposition of a different rhythm, since the *koax* he uses is metrically identical with that of the Frogs.

Although the concentration on metrical pace, rhythm, rapidity seems at the outset more promising than the idea of a mere shouting contest, it becomes even vaguer when one tries to chart its actual course. What precisely is the nature of the contest? ZIELINSKI makes Dionysus pose the senseless challenge: »I can sing slower than you can sing faster«—a contest to which no logical resolution is possible. STANFORD's position is even cloudier. It would be bad enough if he simply made Dionysus say »I can make you sing iambs before you can make me sing trochees«. But his interpretation does not even have that amount of sense to it; Dionysus does not bring his opponents around to 'his' rhythm, nor does he avoid using theirs. The contest reduces itself to his saying »I can sing iambs«—which, for some reason, is supposed to make the Frogs creep off in ignominious silence. The unsatisfactory nature of this 'victory' is confessed in STANFORD's attempt to cover it over with inclusive gestures at the end of his commentary on the scene: »we may surmise that the *speed* and *loudness* rose to a climax round about 242ff.« (italics added). The metrical contest, indistinct enough already, is to be further obscured by the introduction of competing norms for judging this victory—norms like sheer speed or sheer loudness. This is not done to help the drama's scene but to rescue a foundering patch of commentary, on the principle that if you include enough, one of the things loaded in at the last minute may turn out to be the right one[1].

3. *Basis of the Competition: Violence?*

One solution that has had a surprisingly long career (it was adopted by MITCHELL, FRERE, HOLDEN, HERMANN, FRITZSCHE) is simply to admit that the vocal contest (whether soft-loud or fast-slow) vaguely imagined by other scholars is insufficient for explaining the eclipse of the Frogs, who must be

[1] The hazy grasp on the nature of this contest is nowhere better demonstrated than in the fact that editors give differing accounts of it in different parts of their commentary. We have seen this in ROGERS' text. It can be observed, as well, in KOCK's. On v. 250 he says that Dionysus wins by outshouting the Frogs; but in the 'Einleitung' (p. 29) he has a different, and rather mysterious, view of the way the god establishes his superiority: »Endlich bringt er ihr Brekekekex zum Schweigen, indem er es ihnen ablernt und dadurch den Beweis führt, daß es nicht ihr Privilegium ist.«

beaten into submission by Dionysus' *oar*. The contest becomes one of aural aggression countered by even more primitive aggression.

This solution is interesting as a sign of the straits into which men are driven when they try to take this scene seriously and imagine a convincing victory for Dionysus. It also reveals the great flaw of so much philological commentary—the total concentration on words with no thought given to the staging of a scene. How does Dionysus hit the Frogs, who are behind the σκηνή? Does he hit them 'symbolically', and how is this made clear to the audience? Does such symbolism allow him to smash them all with one blow (at v. 267), or does he knock them out several at a time with three swishing blows (vv. 250, 261, 267)? Or does he just thrash about in ways not coordinated with his words? And why do the Frogs not cry out in pain, suffering their comic indignity like other whipped characters (as, for instance, Dionysus himself will cry out later, vv. 653, 659)? Merely to pose such questions should have revealed the unsatisfactory nature of this proposed 'solution'.

If Dionysus is symbolically hitting the Frogs, we should be given at least some clue to the action from his words. Yet there is nothing in the text about striking the Frogs. HERMANN solved this problem head-on by putting something into the text: he changed the ὑμῶν and λαμβάνω of v. 251 so that the line read: τουτὶ παρ' ἡμῶν λάμβανε . . »Take that, you brutes!« (FRITZSCHE changed the text too, importing four extra *koax*-lines into it).

Another objection to this approach leads to another wild guess: FRITZSCHE realized the problem posed by v. 264, where Dionysus says he will get the upper hand »by means of the *koax*«—not, then, by means of his oar. FRITZSCHE imagines that when Dionysus says τῷ κοαξ he means »I will finish you off with the cry I shout *while beating you with my oar*.« Not only is such an ellipse impossibly obscure; even if it were possible, it is silly—the cry does not give the god his victory, even if shouted while he wields the oar. In that case, the oar gives him his victory—such as it is.

4. *Basis of the Competition: 'Beauty'*

ZIELINSKI claims that one thing never questioned by those who deal with this passage is the idea that Dionysus' *fatigatio et fastidium* are caused by the rapidity of the Frogs' croak. Then perhaps we *should* question it. This is not as audacious as ZIELINSKI makes it sound, since Dionysus never explicitly objects to the pace of the Frogs' croaking; all he says is that he is discomfited by the rowing (vv. 221—222, 236—238, 254—255) and by the *koax* (226—227, 240—241). It has been assumed that this is one and the same resentment considered either as directed to the cause (the stroke set by the Frogs) or to the effect (the rapid rowing that leads to blisters and other physical commotions). But the connection between the croak and the rowing is not so intimate,

the god is not sure that the scene has ended! Given this inconclusive, fumbling resolution of a short, illogical interlude, it is no wonder that ROGERS finds the Frog-Chorus episode »totally unconnected with the plot«.

2. *Basis of the Competition: Rhythm?*

Some critics have noticed—how could they not?—that it makes no sense to have one loud shout put an end to the Frogs' resolve to croak on 'all day'. Like ROGERS, they assume that it is the rapidity and persistence of the croak that bothers Dionysus; but, more logically, they conclude from this that Dionysus must retard the song, not merely take it up with a lusty *crescendo*. ZIELINSKI (Eos 37, 1936, 105—108) argued that Dionysus reduces the pace of his rowing by singing the Frogs' refrain at a slower tempo (*largo*) than their *presto furioso*. By this method Dionysus twice succeeds (after vv. 251 and 262) in slowing the Frogs' chant. But why does this slowing of their song make them break off entirely after v. 267? Dionysus says he was *bound* to silence them (ἔμελλον ἄρα παύσειν ποθ' ὑμᾶς τοῦ κοαξ, 268), though slow rhythms do not, any more than increased volume, constitute a *necessary* interdiction of their singing.

ZIELINSKI, like most commentators on this scene, seems not to have imagined the difficulties of performance. Along with ROGERS, he takes it for granted that the persistence of the Frogs' croaking keeps Dionysus at his oars: »Nimia remigandi celeritas Baccho fatigationem et fastidium movet.« But the Frogs *stop* singing at those places where Dionysus speaks. They cease, listen to him (and let the audience hear him), answer him, and take up their cry again. If any interruption of their rhythm gives Dionysus respite, then he does not have to contrive this by changing *presto* to *largo* at three points: he could slow his rowing in the intervals of their song (or stop rowing altogether—a simple expedient we must resolutely ignore or the elaborate arguments of the critics fall apart).

It might be answered that the Chorus acts as κελευστής to the stroke, whereas the τριηραύλης keeps the rhythm up with his αὐλός[1]. The musical rhythm would continue even when the Frogs are not supplying the song's words. But if that were the source of Dionysus' *fatigatio et fastidium*, then he would not attack the κελευσταί in such specific terms: it is their *koax* that bothers him (vv. 226—227). Moreover, why should his own *koax*, whether loud or slow, silence the τριηραύλης[2]? The kind of schematic sense ZIELINSKI's

[1] See Plut. Alc. 32 for the distinction between the two offices. And for the αὐλητής as time-keeper, cf. Pollux 7, 87 on the κρούπεζα and Hsch. s. v. κρούπεζα on the κρόταλον.

[2] Some—e.g. KOCK in his 1898 edition *ad* v. 207—think Charon remains the κελευστής throughout, as he is in v. 208. But if Charon is maintaining the pace, and Dionysus is objecting to the pace, his complaints should be directed to him and not to the Frogs.

idea makes on paper could not be presented on the stage—not, certainly, with any dramatic or comic impact.

W. B. STANFORD, in his 1958 edition, tries to develop ZIELINSKI's argument into a contest of *metres*, making Dionysus not merely chant the *koax* more slowly, but change the rhythmic basis of the Frogs' song: »To compensate for their invisibility Aristophanes exploits some skilful rhythmical effects in the dispute between the Frogs and D.« Dionysus is imagined as taking up the dactylic stroke of Charon at v. 208. But then »the Frogs break in with trochaic and iambic rhythms (i.e. $^3/_4$ time): this doubtless confuses D. greatly«. STANFORD's Dionysus does not, therefore, chafe at the speed of the cry (since his confusion at the timing would throw him off his stroke, instead of making him assert his own measure). He is distressed by the stroke's uncertainty; and he decides to set his own rhythm—iambs. In the climactic lines 266 and 268 he imposes his will on the Frogs, closing the scene in the metre he has chosen. If this is the basis of the contest, though, we expect the sign of Dionysus' victory to be the subduing of the Frogs' song by his aggressive iambs—that is, *they* should be made to sing to his rhythm. But Dionysus' victory arises simply from the fact that *he* sings 266 and 268 in iambs (a 'victory' he could have at any point, and indeed did have from the moment he began to sing iambs at 221 ff.). The Chorus never follows his lead in this metrical 'struggle'.

Even if the victory is not marked by the Frogs' altering of their metre, surely the man trying to impose his will should maintain his own beat, the iambs which in STANFORD's words »preserve his independence and dignity«. But by vv. 254—255 Dionysus is singing trochees, and he goes on singing them in v. 264 — that is in the very code that is supposed to proclaim a victory for his iambs. So, if the metrical battle does occur, Dionysus is clearly the loser and *he* should be silenced. He sings to the Frogs' rhythm, not they to his. STANFORD overcomes this problem with a truly breathtaking verbal manœuvre, saying that »In 250 ff. he carries the battle into the enemies' camp by using their own trochees against them«—as one might say a wrestler »carries the battle into his enemy's camp« by falling down under him and being counted out.

STANFORD cannot make up his mind. If v. 250 represents the triumphant heightening of battle he makes of it, then Dionysus should end with these conquering trochees. Instead, he goes back to iambs. And either way he wins. He is undamnable if he does, and undamnable if he don't. This is not a dramatic contest. It is a philological disaster. How it could be performed—e. g., which rhythm the αὐλός would be following at any point—is impossible to ascertain. Indeed, the whole distinction between the two rhythms that are supposed to be competing is blurred, not only by the fact that both sides use both rhythms (the Frogs sang much of their opening song in iambs, vv. 211 ff.), but by the ambiguous nature of the *koax*-cry they share: the lekythion begins with trochaic movement, but it is the established second half of an iambic trimeter.

"Hermes", 97. Jg. 1969 - Franz Steiner Verlag, Wiesbaden

WHY ARE THE FROGS IN THE FROGS?

ἔστι λαλῶν ἄγλωσσος . . .
ἀξύνετα ξυνετοῖσι λέγων,
Eubulos[1]

1. *Basis of the Competition: Volume?*

The famous frog-scene in Aristophanes presents a contest of some sort, in which Dionysus and the Chorus struggle for νίκη (vv. 262—264). But commentators have been strangely vague about the nature and basis of this competition. It cannot be a rowing contest: how can the Frogs *outrow* Dionysus when they are not rowing at all? There seems to be no *tertium comparationis* for the efforts of the Chorus and of Dionysus. The difficulty the passage poses can be traced through the veering course of three notes in ROGER'S 1902 edition:

On verse 209 he writes: »Dionysus, having to row in time with their notes, is well-nigh done to death by the rapidity and persistence of their utterances«. Why *having* to keep time? He has only to refuse—an arbitrary way of overcoming the Frogs, but no more so than the 'victory' he is given a few lines later by ROGERS.

On verse 255 ROGERS continues: »The time which their song gives requires a quicker stroke than he can keep up. Therefore he must stop their song, and this he hopes to do by out-shouting them in their own refrain.« A brave 'therefore'. If he cannot keep up, one would expect that he 'therefore' *will* not. But instead, he adds to the supposedly impossible labor of fast rowing an extra labor of loud shouting, which 'he hopes' will silence the Frogs. Brave hope. We have just been told that it is the 'rapidity and persistence' of the Frogs' cry that tortures Dionysus. His job is to slow them down, or stop them altogether, if that is the case. And why should he expect that mere *volume* will affect the pace of their singing? His singing one line louder than they do does not make it impossible for them to sing the next line faster than he does. And it certainly does not make it impossible for them to sing the next line at all. If anything, it should stimulate them to keep at it. It is no wonder that, after Dionysus has sung the refrain at v. 250, the Chorus boasts that it can outlast him (κεκραξόμεσθα . . . δι' ἡμέρας, 258—260). He sings the refrain again (261), and once more they say he cannot overcome them by this tactic (263). Then, inexplicably, one more shout (267) reduces them to silence; all their proclaimed determination to keep singing has collapsed. Why? What kind of contest is this, in which rapidity is pitted against volume as if they were efforts exerted on a single standard? As HERMANN put it, »nihil magis absurde fieri posse

[1] Sphinggocarion (KOCK 107, 1, 3).

quam ut Dionysus clamoribus ranas vincat victasque cogat silere«[1]. ROGERS himself must have been aware of this problem, because:

On verse 262 he says, »The contest between them is which can most effectively sing the words βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ . . . The contest is a purely vocal one.« The formulation looks satisfying—but only because it departs from the details of his earlier explanation. This last note gives the impression of a struggle in which the contestants are trying to excel each other in a single arena. But the precise way they are to excel each other is kept vague (they must sing 'most effectively') because, by ROGERS' earlier account, the two sides are *not* engaged in something mensurable along a single scale. The Frogs are rapid and persistent, Dionysus is—at least on his third try—loud. (Apparently he was not very loud the first and second times he lifted the refrain, since—on the basis of this explanation—sufficient volume would have broken the Frogs' rapidity and persistence at the first cry as readily as at the third).

In terms of performance, the one abrupt shout that ends the Frogs' efforts is not very effective. The Chorus must remain rather subdued (making Dionysus' victory not much of an achievement) if one actor is, at the climax, able to outshout their joint cry, a cry supported by the αὐλός (v. 212). The Frogs are determined to sing on as late as v. 263, when we last heard from them. Unseen throughout[2], they depart without explaining their sudden change of heart—without our even being sure that they *have* finished. Some editors try to smooth over this abrupt conclusion of the scene as STANFORD does in his 1958 edition: »After D.'s shout of Brekekekex in 267, he probably pauses for a reply.« Even

[1] Correspondence quoted by FRITZSCHE in his 1845 edition. Many, however, continue to think that the *volume* of Dionysus' third cry for some reason makes the Chorus give up its plan of singing on all day if necessary (a plan they adhere to even after the god's first and second uses of their refrain): »He begs them to stop, but the frogs croak on and on, urging each other to sing, as the Mystae also do, until the god takes up the song himself and finally *shouts them down*« (Cedric H. WHITMAN, Aristophanes and the Comic Hero, Harvard, 1964, 249, italics added). Gilbert MURRAY even translated v. 251, τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω as »I can sing it as loud as you.« That is, his Dionysus does not even have to exceed the volume of the Frogs—he silences them simply by equaling their noise.

[2] Schol. ad 211: ταῦτα δὲ καλεῖται παραχορηγήματα, ἐπειδὴ οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι οὐδὲ ὁ χορός, ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους· ὁ δὲ χορὸς ἐκ τῶν εὐσεβῶν. There is no time to get a Chorus on and off for this brief scene. The management of the boat, and 'business' connected with it, provide the visual focus for the episode. If the Chorus had appeared as Frogs, it would have to exit, change costumes, and re-enter—all between vv. 268 and 316. Thus Margarete BIEBER's description of the Frogs' 'grotesque hops' (History of the Greek and Roman Theatre², Princeton, 1961, 37) is as fanciful as H. WIRSING's drawings (Szenenbilder zum griechischen Theater, Berlin, 1950, 50). As P. ARNOTT indicates (Greek Scenic Conventions, Oxford, 1962, 103), Charon's boat probably could not 'cruise' the orchestra; it merely passes from one side of the σκηνή to the other (which makes it easier to dispose, temporarily, of Xanthias, and permanently of the donkey). With all of this going on, the Chorus clearly belongs behind the σκηνή.

Pettazzoni, 67
Philippart, 71
Pohlenz, 50, 79, 87
Radermacher, 87, 89
Rizzo, 6
Roemer, 24
Romagnoli, 7
Rostagni, 95
Roussell, 56
Russo, 8, 13, 107
Rutherford, 101
Schirlitz, 36
Schlesinger, 99
Schmidt - Stählin, 32
Schwarz, 69
Séchan, 46
Snell, 68
Süss, 8
Tietze, 36
Treves, 9
Ugolini, 24, 70, 75, 87, 88
Van de Sande Bakhuyzen, 105
Van Leeuwen, 62, 69
Van Lennep, 83
Verral, 84
Vitelli, 61
Wagner, 47
Weber, 13, 101
Weil, 78
Westermann, 35
Wilamowitz, 10, 25, 87
Winkelmann, 76
Zeller, 67

INDICE

Prefazione . . . . . pag. 5
Introduzione . . . . . » 7
Aristofane ed Euripide . . . . . » 19
Gli Acarnesi . . . . . » 43
Le Tesmoforiazuse . . . . . » 51
Le Rane . . . . . » 73
Appendice . . . . . » 97
Indice degli autori moderni . . . . . » 125

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE
241782
BIBL. FAC. LETT. FILOS.

caro in modo particolare ad Eurip.
39: paratragico (scol.). Per ἔλαχεν cfr. Ach. 410.
202: cfr. Eur. *Phoen.* 597 (scol.).
601: cfr. *Equ.* 813.
660-1: parodia euripidea? καθοσιόω (qui solo in Arist.) è voce euripidea (cfr. *Iphig. T.* 1320)
771-3 = *adesp.* fr. 62.
1127 = *adesp.* fr. 63.
1151 = *adesp.* fr. 318.

2951060 P 8.8.

INDICE DEGLI AUTORI MODERNI

Anagnostopoulos, 35
Bachmann, 112
Bjorck, 102
Breitenbach, 36, 91
Bruns, 62
Buonaiuti, 69
Burckhardt, 35, 36
Cantarella, 12, 35
Cataudella, 9
Cavaignac, 13
Comparetti, 77
Couat, 9, 14, 21
Coulon, 78, 99
Croce, 6, 7, 85
Croiset, 9
Delebecque, 22, 27, 28
Del Grande, 91
De Propris, 37
De Sanctis, 86
Deschanel, 21
Descharme, 84
Descroix, 40
Dobree, 108
Dübner, 21
Egger, 75
Ehremberg, 11
Elmsley, 101
Elsperger, 28, 84
Fraccaroli, 35
Fränkel, 87
Frey, 26, 28
Garitte, 5
Gentili, 38
Gercke, 15
Goethe, 76, 84
Gomme, 10
Gomperz, 29
Grene, 92
Hense, 92
Hugill, 28
Jäger, 8, 9, 65, 85
Jungius, 36
Kaibel, 21
Keller, 33
Kock, 8, 9, 85, 99, 108
Mazon, 31
Meder, 9, 10, 28
Méridier, 81
Mondolfo, 67
Müller-Strübing, 13
Murphy, 29
Murray, 9, 13, 15, 17, 75, 99
Nauck, 99
Navarre, 31, 88
Nestle, 26, 63, 84
Nicosia, 9
Nillson, 35
Oeconomos, 103
Pascal, 34, 35
Perrotta, 6, 8, 10, 25, 57, 58, 64, 65, 84, 89
Petersen, 72

Poliido (fr. 638); cfr., più innanzi, v. 1478.
1182: dall' *Antigone* fr. 157.
1184-5: cfr. *Phoen.* 19.
1187: dall' *Antigone* fr. 158.
1206-8: da Eur. *fr.* 846 (scol.).
1211-3: dall' *Ipsipile* fr. 752 (scol.).
1217-9: dalla *Stenebea* fr. 661 (scol.). Il verso era famoso nell' antichità. Per lo stesso concetto cfr. *Alessandro* fr. 45, *Med.* 1228.
1225-9: dal *Frisso* δεύτερος fr. 819 (scol.), ma vedi Nauck.
1232-3: dall' *Ifigenia Taurica* vv. 1-2 (scol.).
1238, 1240-1: dal *Meleagro* fr. 516 (scol.).
1244: dalla *Melanippe la Saggia* fr. 481 (scol.).
1305 sgg.: allusione parodica all' *Ipsipile* (scol.); cfr. *Supplem. Eur.* (Arnim) p. 49.
1309-12 = fr. 856. Lo scoliasta, in nota al 1310, fa esplicito riferimento all' *Ifigenia* in *Aulide*, dove però non c'è traccia di questi versi. Qualcuno ha pensato all' *Ifigenia Taurica* (vv. 1089-91), altri all' *Ipsipile*, altri alla prima redazione della tragedia.
1315: dal *Meleagro* fr. 523 (scol.).
1317-8 = *El.* 435.
1319: parodia euripidea?
1320-1: adattato dall' *Ipsipile* fr. 765 (scol.).
1322: dall' *Ipsipile* fr. 756 (scol.).
1327: adattato dall' *Ipsipile* fr. 755.
1331 sgg.: parodia di *Hec.* 68-97 (scol.).
1338: adattato dai *Temenidai* fr. 741.
1340: parodia euripidea? cfr. scol.
1344: pare senz' altro da attribuire alle *Xantriai* di Eschilo fr. 168, come risulta dal ritrovamento di un nuovo papiro (*P. Ox.* 1264). Ma per la discussione del passo vedi il chiaro commento del Cantarella [1].

1356: dai *Cretesi* fr. 471 (scol.)
1382 = *Med.* 1.
1391: dall' *Antigone* fr. 170 (scol.).
1400 = Eur. *fr.* 888.
1402-4: dal *Meleagro* fr. 531 (scol.).
1427-9 = Eur. *fr.* 886.
1443-4 = Eur. *fr.* 887.
1471: ἡ γλῶττ' ὀμώμοκ' da *Hipp.* 612 (scol.); cfr. sopra, v. 101.
1475: adattato dall' *Eolo* fr. 19 (scol.).
1477-8: dal *Poliido* fr. 638 (scol.); cfr. v. 1082.

Ecclesiazuse vv.:

1-16 = *adesp.* fr. 50.
110-1 = *adesp.* fr. 51 (scol.).
338: cfr. *Med.* 37.
1102-3: βαρυδαίμων... καὶ δυστυχής: linguaggio tragico, anzi euripideo, chè δυστυχής è particolarmente caro al nostro tragediografo e βαρυδαίμων è sua creazione (in Arist. solo qui).

Pluto vv.:

9 = *adesp.* fr. 61 (scol.). Χρυσίλλατος è composto

[1] Le *Rane* di Arist., Como 1944 pag. 261 sgg.

aggio alto (invece del comune πόθος).

64: Ἀρ' ἐκδιδάσκω τὸ σαφές: dall'*Ipsipile* fr. 763. Lo scoliasta erroneamente riferisce la parodia alla seconda parte del verso, ἢ Πέρρᾳ (seguo il Coulon, che non accetta τέρρᾳ dei mss.) φράσω, che non ha nulla in sè di così strano che potesse offrire ad Arist. uno spunto di parodia (il Nauck segue lo scoliasta).

72: dall'*Eneo* fr. 565 (scol.).

93: adattato dall'*Alcmena* fr. 88 (scol.).

100: αἰθέρα Διὸς δωμάτιον: adattato dalla *Melanippe la Saggia* fr. 487 (scol.): cfr., per la stessa parodia, *Thesm.* 272. Tutto il verso ritorna invariato, più innanzi, al v. 311.

101-2: parodica allusione al noto verso di *Hipp.* 612 (cfr. anche al v. 1471 e *Thesm.* 275).

105: μὴ τὸν ἐμὸν οἴχει νοῦν: dall'*Andromeda* fr. 144 (secondo lo scoliasta, erroneamente, *Andromaca*).

282: οὐδὲν γὰρ οὕτω γαῦρον: dal *Filottete* fr. 788 (scol.).

304: dall'*Oreste* v. 279 (scol.): in Eurip. però v'è γαλήν'[1].

311: cfr. sopra v. 100.

467-8: secondo lo scoliasta i due versi sarebbero derivati dal *Teseo*, ma la notizia è fortemente sospetta. Alcuni (cfr. Nauck *fr.* 382) pensano che lo scoliasta intenda riferirsi al 465, ma la cosa sarebbe ancora meno pro-

[1] Per il famoso errore di pronuncia dell'attore euripideo cfr. CANTARELLA, *Rane ad l.*

babile, dato il colore tipicamente comico del verso (cfr. *Pax* 182).

470-8: anche questi versi sono dallo scoliasta riportati in gran parte al *Teseo* (cfr. *fr.* 383-4 Nauck). Certo il colore è tragico ed euripideo: cfr. già τοία del 470 (*hapax* in Arist.), invece del solito τοιαύτη; l'altisonante μελανοχάρδιος (v. 470), al v. 471 l'euripideo Ἀχερόντιος (cfr. *Alc.* 443, un passo ben noto ad Arist.: cfr. *Av.* 539), invece di Ἀχερούσιος; l'alto αἱματοσταγής (v. 471), l'euripideo σκύπελος del v. 471 (per il quale cfr. *Nub.* 273), il ricercato περίδρομοι al v. 472 (solo qui, in Arist.), il sofocleo πλευμόνων τ' ἀνθάψεται del v. 474 (cfr. *Trach.* 780; ma il costrutto è ancora più caro ad Eurip.: cfr. *Med.* 55, 1182, 1360 ecc.); αἱματοῦν, verbo raro in Arist. e frequente in Eurip.; per δρομαῖον cfr. sopra, *Pax* 160; per la costruzione di ὁρμάω cfr. *Alc.* 1153.

536: cfr. *Alcmena* fr. 89 (scol.).

759: allusione parodica alle ripetizioni euripidee (cfr. p. 91)

838: ἔχοντ' ἀχάλινον... στόμα: da Eur. *fr.* 495 (cfr. anche *Bacch.* 386).

840: adattato da Eur. *fr.* 885 (scol.).

844: paratragedia: cfr. *Cycl.* 424, *El.* 402.

931: parodia di *Hipp.* 375 (scol.); cfr. anche *Equ.* 1290-1, *Nub.* 75, *Lys.* 26.

1085: allusione a versi del *Frisso*, secondo lo scoliasta (fr. 833?), ma le parole che egli cita sono da altre fonti sicuramente riferite al

414 sgg.: allusione alla *Danae* euripidea.

466: ὀξυθυμοῦμαι (invece del comune ὀργίζομαι) è probabilmente allusivo ad Eurip. che l'aveva introdotto per primo in *Andr.* 689.

518-9: dal *Telefo* fr. 711 (scol.).

582: cfr. *Vesp.* 1297.

694-5: parodia dal *Telefo*? Cfr. *Scol. Ach.* 332.

715-6: cfr. *Hipp.* 675 sgg.

776-84: parodia dal *Palamede*? cfr. *Schol.* 771. Πλάτη (per κώπη e ναῦς) è tipicamente euripideo. In Arist. ricorre ancora in parodia in *Ran.* 1207.

855-7 = *Hel.* 1-3 (ma il terzo verso è completamente cambiato).

859-60= *Hel.* 16-17 (soltanto ἐμοί invece di ἡμῖν).

862: Ἑλένη δ' ἐκλήθην = *Hel.* 22.

864= *Hel.* 52.

865: ῥοαῖσιν ἔθανον = *Hel.* 53.

866= *Hel.* 49.

868: τί οὖν ἔτι ζῶ; = *Hel.* 56 (οὖν al posto di δῆτ').

871= *Hel.* 68.

874: Πρωτέως τάδ' ἐστὶ μέλαθρα = *Hel.* 460.

878= *Hel.* 461.

881= *Hel.* 467.

884: «Ἔνδον ἔστ' ἢ ξόπτιος;»: cfr. v. precedente.

886= *Hel.* 466.

889= *Hel.* 64.

890= *Hel.* 62.

895= *adesp.* 45.

896: parodia euripidea? Per κακορροθέω cfr. *Ach.* 557.

900-902: parodia euripidea? Κώμη (per ὀφθαλμός) è particolarmente caro al nostro tragediografo.

904: cfr. *Hel.* 549.

905: cfr. *Hel.* 557.

906= *Hel.* 558.

907= *Hel.* 561 (γυνή al posto di γένος).

908-9 = *Hel.* 562-3.

910= *Hel.* 564 (eguale solo la prima parte).

911-12= *Hel.* 565-6.

913: cfr. *Hel.* 627-8.

1015: dall' *Andromeda* fr. 117 (scol.).

1019: dall' *Andromeda* fr. 118 (scol.).

1022-3: dall' *Andromeda* fr. 120 (scol.).

1029-41, 1047-55: dall' *Andromeda* fr. 122 (scol. 1030, 1034, 1040).

1065-9: dall' *Andromeda* fr. 114 (scol.).

1070-2: dall' *Andromeda* fr. 115 (scol.).

1098-100: dall' *Andromeda* fr. 124 (scol.).

1101-2: dall' *Andromeda* fr. 123 (congettura moderna)

1105: dall' *Andromeda* fr. 125 (scol.).

1107-8: dall' *Andromeda* fr. 128 (scol.).

1110: dall' *Andromeda* fr. 127.

1122 = Eur. *fr.* 881.

1128: dall' *Andromeda* fr. 139.

1130 = *Med.* 299.

Rane vv.:

59: parodia tragica, forse euripidea: il forte διαλυμαίνομαι appare soltanto nel nostro tragediografo (cfr. *Hipp.* 1344,1350; *Or.* 1515;) ἵμερος ricorre un'altra volta, in Arist., in un passo parodico (*Lys.* 552) ed è del lingu-

l'identificazione di una parodia. Ma spesso si tratta soltanto di allusioni più o meno vaghe, di echi lontani, di combinazioni di diversi passi, il cui modello ci sfugge, o perchè perduto o perchè inesistente. In tal caso s'è preferito rinunziare a qualsiasi indicazione; lo stesso s'è fatto per quei luoghi in cui la reminiscenza poteva essere di origine eschilea o sofoclea o comune ad altri poeti.

S'è invece insistito, diversamente dagli altri critici, nella segnalazione di ἅπαξ λεγόμενα aristofanei, ricavati quasi sicuramente da neoformazioni euripidee, anche se qualche volta ci è sorto il dubbio che la presenza di quel vocabolo o quel modo di dire non fosse dovuta a intenti parodici, ma a simpatica accettazione di una felice *neubildung* del grande rivale.

Acarnesi vv.:

4: ἄξιον χαιρηδόνος: probabile parodia euripidea, come fa pensare la comica formazione di χαιρηδών (su analogia di ἀλγηδών, parola cara al nostro tragico (cfr. *Med.* 24, 56, 1031, *Andr.* 259), assente in Eschilo e usata una volta sola nel tardo Sofocle).[1]

5: τὸ κέαρ ηὐφράνθην ἰδών: paratragedia (κέαρ è un *hapax* in Arist.).

8: ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι: dal *Telefo* fr. 720 Nauck² (scoliasta e Suda v. παρωδούμενος).

33: στυγῶν μὲν ἄστυ: *adesp.* fr. 41: stile tragico (scol.). Στυγέω è parola alta, viva nella commedia solo in paratragedia (cfr. *Ach.* 472 e *Thesm.* 1144).

119: ὦ θερμόβουλον πρωκτὸν= fr. 858. Lo scoliasta leggeva l'aggettivo nella *Medea* come attributo di σπλάγχνον, ma nel testo che ci è pervenuto questo non risulta. Elmsley ha pensato alle *Peliadi*, Rutherford ai *Temenidai*. Cfr. *Schol. Vesp.* 1035 θερμόπρωκτος.

125: ταῦτα δῆτ' οὐκ ἀγχόνη; l'espressione è tipicamente euripidea (cfr. *Heraclid.* 246, *Bacch.* 246, *fr.* 1070). Ἀγχόνη è *hapax* in Arist.

164: πορθούμενος: solo qui in Arist. che lo usa scherzosamente per ἀφαιρεθείς: l'allusione può ben esssere diretta ad Eurip. in cui πορθέω è frequentissimo.

171: ῥανίς: è neoformazione euripidea (cf. *Andr.*

[1] Sulla parola discute a lungo *H. Weber, op. cit.* pag. 1 sgg.

PARODIE E ALLUSIONI EURIPIDEE NEL TESTO DI ARISTOFANE[1]

La parodia aristofanea, così satura di mirabili effetti artistici, si esplica in modi vari. A volte essa investe interi episodi, in cui lo spirito di certe forme poetiche euripidee viene travisato e messo abilmente in ridicolo, altre volte si limita a citazioni di parole o versi tragici, che nel contesto aristofaneo acquistano una luce grottesca, altre volte, infine, si traduce in pezzi di alto valore artistico, nei quali si imita lo stile, la lingua, le metrica, la musica del grande tragediografo.

Ripercorrere il cammino fatto da Aristofane in questa - mi si perdoni l'ossimoro - demolizione costruttiva, non è sempre facile. Ci sono, è vero, gli scolî, particolarmente preziosi là dove è venuto a mancare il testo parodiato (ma anche questi, come si vedrà, non sono esenti da errori), ci sono i lessicografi e gli antologisti che ci tramandano utili notizie, c'è l'opera di Euripide, che fornisce gli elementi necessari per

[1] Il testo di Arist. è quello curato da V. Coulon per «Les Belles Lettres»; il testo di Euripide è quello oxoniense di G. Murray. Per i frammenti del tragediografo ci siamo serviti della 2ª edizione di A. Nauck, per quelli di Arist. del 1° vol. di T. Kock. Un elenco di parodie, limitato ai casi assolutamente certi, ha dato in questi ultimi tempi A. C. Schlesinger in «Trans. Proc. Amer. Philol. Assoc.» 67 (1936) pp. 296 - 314 e in «Amer. Journ. of Phil.» 58 (1937) pp. 294 - 305 (più completo il 1° articolo, più ragionato il 2°).

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
BIBLIOTECA DI LETTERE

che molti Ateniesi rimpiangevano per le sue indubbie qualità militari e che ritenevano forse l'unico uomo capace di risollevare le incerte sorti della guerra.

Euripide si pronuncia negativamente: egli non può amare un cittadino lesto a far danno ai suoi concittadini e lento a venir loro in aiuto.

Eschilo invece è del parere che, o non si debba allevare un leoncello, o, una volta allevato, che si debba sottostare ai suoi modi (vv. 1431 sgg.).

Giudizi, che rispondevano probabilmente agli umori di due opposte tendenze nella città, imbarazzanti per qualsiasi giudice, tanto più per l'indeciso Dioniso, per il quale l'uno ha parlato σοφῶς, l'altro σαφῶς.

Si passa alla seconda questione, che si riferisce al modo di salvare la patria dalla difficile situazione in cui si trova. Euripide spiega che Atene si salverà solo se non darà più la sua fiducia ai cittadini di cui finora s'è fidata, e si servirà di quelli da lei lasciati da parte (vv. 1443 - 53).

Eschilo espone il suo punto di vista, espressione della vecchia politica di Pericle, doversi, la terra nemica, considerare come propria e quella propria come del nemico, fare, insomma, unico e completo assegnamento sulla flotta.

Dioniso perde tempo, ma, sollecitato ancora una volta da Plutone, decide di affidarsi al . . . cuore. E, con un vero ἀπροσδόκητον[1], sceglie Eschilo.

Così Euripide, secondo la buffa sentenza di quel giudice burlone, rimarrà nell'Ade; ma noi rimaniamo

[1] Cfr. *Ran. hypoth.* 33 - 34.

incerti, perchè i difetti denunciati da Aristofane — se di difetti si può parlare o non piuttosto del carattere di due poesie — gravano sull'uno non meno che sull'altro tragediografo.

Certo, nessuno vorrà credere, alla fine della commedia, che Aristofane abbia espressa nelle *Rane* la condanna della poesia euripidea, tanto meno che questa poesia ritenesse morta col suo autore, come, con frase brillante, fa dire da Eschilo[1]: un bravo commediografo non si sarebbe tanto compiaciuto della parodia di uno scrittore morto nella coscienza delle folle. Ed Aristofane, che quella poesia rievocava, a suo modo, sulla scena, rendeva certamente un omaggio alla memoria del grande tragico, la cui scomparsa «lo faceva d'improvviso pensare alle buie sorti della letteratura avvenire»[2].

[1] Cfr. *Ran.* 869. Vedi, in proposito, la fine osservazione dello scoliasta.

[2] A. ROSTAGNI, *I Poeti Alessandrini*, Torino 1916 pag. 13.

senso della musica. A quelle novità, non rimase insensibile, come sappiamo [1], il nostro commediografo.

Con la elevatezza della metrica e dello stile [2], contrasta, nella parodia aristofanea, il contenuto banale dei fatti in essa raccontati.

Si tratta, com'è noto, di una povera filatrice [3], colta nel sonno da una spaventosa visione, che a un certo momento si accorge di essere stata derubata di un gallo da una vicina: nel corso del racconto, ella si abbandona a ripetute invocazioni e a sconnesse grida di soccorso che nelle intenzioni di Aristofane, volevano essere un'allusione al grottesco *a solo* dello schiavo frigio nell'*Oreste*; ma, a parte l'insuperabile bravura di colui che è stato giustamente definito il «più grande parodista del mondo» [4], occorre ricordare, a giustificazione del grande tragediografo, che la mono-

[1] Cfr. pag. 38

[2] Lo stile è, naturalmente, di colore euripideo: la notte, per es., data la predilezione del grande tragico per i composti con φάος (cfr. O. HENSE in «Philol.» LX, 389) è detta κελαινοφαής, e l'oscurità è indicata, non con il più comune σκότος, ma con ὄρφνη (cfr. *Iphig. T.* 151; *Ion.* 955 ecc.). Si abbonda, dal v. 1309 in poi, nell'uso dei sigma, per canzonare il cosiddetto *sigmatismo* euripideo (celebre, a questo proposito il v. 476 della *Medea*: ἔσωσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι, che divenne quasi un luogo comune per la parodia comica: cfr. PLAT. *fragm.* 26 Kock ed EUB. *fragm.* 26 Kock. Per la critica agli ossimori (*Ran.* 1334 ψυχὰν ἄψυχον e, per Euripide, *Hec.* 612; *Hel.* 690; *Iphig. T.* 566; *Suppl.* 32 ecc.) cfr. BREITENBACH, *op. cit.*, pag. 236 sgg.

[3] Anche Elena, nel racconto dello schiavo frigio, fila una veste purpurea (vv. 1431 sgg.).

[4] D. GRENE, *The comic technique of Arist.*, Hermathena 1937 pag. 101.

dia euripidea, era soprattutto un pezzo di bravura musicale, in cui le parole, come nel melodramma moderno, avevano un'importanza del tutto secondaria.

Alla fine delle scene postagoniche Dioniso non sa ancora prendere una decisione. Egli evidentemente non crede di avere in mano elementi decisamente favorevoli all'uno o all'altro dei contendenti.

Si passa ad una prova satura di comicità (parodia epica?): il peso dei versi sulla bilancia [1].

Il piatto pende sempre dalla parte di Eschilo, perchè i suoi versi sono pieni di . . . fiumi, di carri, di morti, mentre quelli di Euripide sono . . . alati [2] e, quindi, più leggeri.

La vittoria si riduce, a riflettere bene, ad un'amara canzonatura: il poeta vorrebbe dire che Eschilo è superiore ad Euripide per via del suo stile gonfio e pesante [3].

Ma lo scherzoso contenutismo di Dioniso non pone fine alla gara, chè l'Eleusino, senza dubbio, è, per l'ameno giudice, σοφός, ma Euripide gli piace. Di fronte alla sua perplessità interviene Plutone che lo invita a compiere il suo dovere.

Allora decide di assegnare la vittoria a chi darà un più utile consiglio riguardo a due questioni di attualità.

Il primo concerne la figura di Alcibiade, l'esiliato

[1] Vv. 1378 sgg.

[2] Per colpa del διαπτάσθαι e dell'incorporea Πειθώ.

[3] A vittorie come queste ci ha abituato Aristofane: vedi, ad es., quella del Salcicciaio sul Paflagone, nei *Cavalieri*.

gari e sconnessi.

L'accusa di avere imbastardito il tono sobrio della musica ellenica con imprestiti popolari o stranieri non può essere presa sul serio. Ritmi e melodie funebri erano d'origine asiatica e il fare appello ad essi in determinate circostanze non sembra affatto biasimevole.

Il funebre rito delle libagioni di Ifigenia è opportunamente accompagnato da un *threnos* orientale, come dice esplicitamente lo stesso Coro:

ἀντιψάλμους ᾠδὰς ὕμνον τ'
Ἀσιήταν σοι βάρβαρον ἀχὰν
δεσποίνᾳ γ' ἐξανδάσω κτλ. [1]

Così il canto dell'atterrito schiavo frigio non può che ispirarsi a barbariche melodie:

αἴλινον αἴλινον ἀρχὰν θανάτου
βάρβαροι λέγουσιν, αἰαῖ,
Ἀσιάδι φωνᾷ κτλ. [2]

Non altrimenti s'era comportato Eschilo quando, nel lugubre commo dei *Persiani*, si era rifatto ai lamentosi canti dei Mariandini:

πρόσφθογγόν σοι νόστου τὰν
κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν
Μαριανδινοῦ θρηνητῆρος
πέμψω, πολύδακρυν ἰαχάν. [3]

o, nella rievocazione del funerale di Agamennone,

[1] *Iphig. T.* 179 sgg. [2] *Orest.* 1395 sgg. [3] *Pers.* 935-9.

aveva attinto ad arie esotiche:

ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας
νόμοις ἰηλεμιστρίας. [1]

Circa le ripetizioni di parole [2], dovute certamente a ragioni musicali, di cui ora ci sfugge l'importanza, è lecito pensare che esse non dovevano dispiacere all'antico spettatore, perchè il prolungamento della nota, secondo un espediente non ignoto alla musica vocale di tutti i tempi [3], consentiva di gustare maggiormente la melodia.

Quanto alle questioni metriche, la parodia di Aristofane sembra alludere alle ardite associazioni euripidee, ignote ai suoi due illustri predecessori.

La monodia del grande commediografo è un meraviglioso *potpourri*, che riecheggia l'aria dello schiavo frigio nell'*Oreste;* si può dire che tutti i metri trovano qui la loro più o meno logica inserzione: dai coriambi agli ionici, agli alcmani, ai bacchei, ai lecizi, ai cretici, agli enopli, ai prosodiaci, ai reiziani, non con accostamenti opportuni, ma con bruschi e sorprendenti passaggi.

Pur nella sua esagerazione, la parodia aristofanea corrisponde a una reale caratteristica dell'arte di Euripide, che, superando la severa regolarità degli schemi tradizionali, cercò vie rispondenti al nuovo

[1] *Choeph.* 422 - 3.
[2] Cfr. BREITEMBACH, *op. cit.* pagg. 215 - 21.
[3] Cfr. C. DEL GRANDE, *Espressione musicale dei poeti greci*, Napoli 1932 pag. 113.

mancano tracce nelle stesse *Rane*, sì che il passo del Coro, indirizzato ai due rivali sembrerebbe ironicamente suonare: «Non abbiate timore di fare sfoggio della vostra bravura, perchè gli spettatori, già così intelligenti per natura, hanno ora il manualetto su cui imparano a essere bravi» [1].

Dopo comici, cavillosi appunti ai prologhi e allo stile di Eschilo, questi passa al contrattacco ed invita Euripide a recitare qualche suo prologo, impegnandosi a distruggerlo con .... una fialetta [2].

Euripide si fa avanti e recita passi di 7 prologhi, dell' *Archelao*, dell' *Ipsipile*, della *Stenebea*, del *Meleagro*, della *Melanippe* la *Saggia*, del *Frisso*, dell' *Ifigenia Taurica*, a sei dei quali Eschilo inserisce la fortunata [3] frase λῃκύθιον ἀπώλεσεν, volendo probabilmente criticare il presunto uso, da parte del suo avversario, di *chevilles*, di frasi riempitive del verso.

Questo mi sembra voglia dire Eschilo quando afferma:

> Ποεῖς γὰρ οὕτως ὥστ' ἐναρμόζειν ἅπαν,
> καὶ καφδάριον καὶ λῃκύθιον καὶ θυλάκιον,
> ἐν τοῖς ἰαμβείοισι. [4]

Il Navarre, invece, intende lo scherzo come rivolto all' esposizione particolareggiata dei prologhi, in cui il poeta non avrebbe sdegnato di metterci, per

[1] Cfr. UGOLINI *art. cit.* pag. 217 nota 1. [2] V. 1200.
[3] Da essa si è ricavato il nome del dim. troc. cat.: «lecizio».
[4] Vv. 1202-4; cfr. anche 1178-9:
Κἄν που δὶς εἴπω ταὐτόν, ἢ στοιβὴν ἴδῃς
ἐνοῦσαν ἔξω τοῦ λόγου, κατάπτυσον.

esempio, che questo o quell' eroe perdeva la boccetta, il sacchetto e così via di seguito [1].

Questa spiegazione tra l' altro ha il difetto di prendere troppo sul serio una battuta spiritosa, che non aveva forse nessun significato preciso [2].

Su invito di Dioniso si passa alla critica dei μέλη.

Eschilo è canzonato, per l' abuso dei ritmi dattilici nei passi lirici, per l' oscura solennità dei suoi canti, per la monotona inserzione dei ritornelli [3].

La parodia di Euripide si esplica dapprima con un centone formato di versi presi da opere euripidee, poi con una monodia celebre che allude ad un' altra famosa monodia, quella dello schiavo frigio nell' *Oreste* [4], «un capolavoro unico nel suo genere» [5] per la perfetta aderenza del testo alla situazione psicologica del personaggio.

Dall' esame di questi due canti è facile dedurre quali siano i rilievi mossi alla lirica del grande tragico.

Ad Euripide si rinfaccia di avere attinto a fonti popolari e forestiere e di imbastardire così la purezza del μέλος ellenico [6], di ripetere le parole [7], di non rispettare la metrica tradizionale [8], di contaminare la purezza del canto lirico con l' esposizione di fatti vol-

[1] «Rev. Ét. Anc.» 1933 pagg. 278 - 80.
[2] Per tutto il passo cfr. RADERMACHER, *op. cit.*, pag. 310 sgg.
[3] Vv. 1264 - 95. [4] Vv. 1309 - 22.
[5] G. PERROTTA, *Studi euripidei* in «Stud. Ital. Fil. Class.» N. S. VI (1928) pag. 12.
[6] Vv. 1301 - 3.
[7] V. 1314, 1336, 1348, 1353, 1354 - 5; cfr. anche *Equ.* 19; *Av.* 539; *Thesm.* 914 - 5 (parodico di *Iphig. T.* 138 ed *Hel.* 650).
[8] V. 1353 sgg.

consapevolezza da parte dei poeti, che tendevano alla rappresentazione normativa di una superiore forma di vita, alla esaltazione dell' ἀρετή e della καλοκἀγαθία.

Quanto poco questo ideale possa attribuirsi ad Aristofane è stato già detto da altri[1]. Qui si può aggiungere che se mai la discussione, così come si svolge tra Euripide ed Eschilo, si riferirebbe all' influenza morale dei poeti della tragedia, mai di quelli comici, che il vizio, τὸ πονηρόν, portavano sulla scena non solo per condannarlo ma anche per riderne[2].

D' altra parte tutta la discussione sembra di provenienza sofistica e chissà che in essa non debba scorgersi una lieve sottile parodia: certo, la forma sillogistica delle domande di Eschilo[3], la definizione gorgiana dei *Sette contro Tebe* come «dramma pieno di Ares»[4], il significato ambiguo di ἐξαπατάω, che pare risalire a una bella intuizione di Gorgia[5], le sottigliezze etimologiche di Euripide, attinte quasi certamente a Prodico[6], l' allusione all' ὀρτότης τῶν

[1] G. DE SANTIS, *Storia del Greci*, Firenze 1939 vol. II pag. 347, e G. PERROTTA, *Aristofane* cit. «spesso rendere migliori gli uomini sembra proprio l' ultimo dei suoi pensieri» (pag. 2).

[2] Cfr. ARIST. *Poet.* 1448 a 16 sgg.: ἐν αὐτῇ δὲ τ ἠδιαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

[3] Vv. 1007 - 11.

[4] V. 1021; cfr. PLUT. *Quaest. Conviv.* 715e (= GORG. *fragm.* 24 Diehl).

[5] V. 1068: l' ἀπάτη, cioè, in senso artistico per cui ὃ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος (= *fragm.* 23 Diehl.).

[6] Vv. 1156 sgg. 1174 sgg.

ἐπῶν, di origine retorica[1], ci portano in piena critica sofistica, e, se pure è azzardato postulare, come ha fatto il Pohlenz, una σύγκρισις Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου di Gorgia[2], non si può negare che la discussione ha origine in quel clima e in quell' ambiente[3].

Terminato l' agone e, quindi, la trattazione dei νεῦρα τῆς τραγῳδίας, i due poeti si accingono a «beccarsi» per quanto riguarda gli ἔπη e i μέλη.

Il Coro, rivolgendosi ai due contendenti, assicura che gli spettatori sono in grado di seguirli nella loro discussione perchè sono in possesso del βιβλίον.

Il Wilamowitz[4] pensava che con βιβλίον si volesse alludere alle opere di Euripide, che gli spettatori avrebbero avuto sotto gli occhi per riscontrare i passi durante la rappresentazione.

Ma, a parte la difficoltà del singolare, c' è da obiettare, com' è stato fatto[5], che gli spettatori, nonostante l' ἀδίδακτον τῆς φύσεως δῶρον, non avrebbero potuto rintracciare facilmente i passi in cui presumevano ci fossero allusioni ad Euripide.

Più verosimilmente, l' Ugolini[6] crede ad una canzonatura del volgarizzamento della scienza operata dai sofisti e di quei ποιητικὰ σοφίσματα[7], di cui non

[1] V. 1181 e PLAT. *Phaedr.* 267c.

[2] Vedi la confutazione della tesi del Pohlenz in UGOLINI, *art. cit.* pag. 283 sgg.

[3] POHLENZ, *art. cit.* pag. 142.

[4] *Einl. in d. Griech. Trag.*, pagg. 123 - 4.

[5] E. FRÄNKEL in «Sokrates» IV, 158. Per la discussione di altre tesi cfr. L. RADERMACHER, *Aristophanes' Frösche*, Wien 1921 pagg. 302 sgg.

[6] *Art. cit.*, pag. 260 sgg.

[7] Cfr. *Schol. Ran.* 1112.

καὶ σκέψιν, ὥστ' ἤδη νοεῖν
ἅπαντα καὶ διειδέναι [1].

Chè, i dubbi del credente, le ansie del patriota, i tormenti dell'artista sono vivificati da un profondo senso della vita e da un'umanità calda e pensosa.

E quella definizione, ripresa a distanza di secoli da W. Nestle [2], s'è rivelata insufficiente, se non contraddittoria, a contenere i fremiti di un poeta, che nei misteri dell'uomo e dell'universo trovò l'alimento più adatto alla sua anima inquieta.

Così al di là del «testimone» [3] e del «soldato del razionalismo» [4], la critica moderna, ispirandosi all'intuizione di Goethe, si è creato il suo Euripide, «poeta sempre, o quasi sempre, nelle sue tragedie» [5], per il quale la vita spirituale del suo tempo non resta il grigio sfondo di un quadro inanimato, ma si colora e vivifica nel dramma dell'artista.

Conclusa l'autodifesa di Euripide, Eschilo torna al contrattacco, portando il suo avversario su un terreno insidioso, quello dei compiti morali del poeta:

ἀπόκριναί μοι, τίνος οὕνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν;
(v. 1008)

[1] Vv. 971 sgg. Per l'appellativo cfr. già *Ath.* IV p. 158 e XIII 561a ed ELSPERGER, *art. cit.* pag. 45 sgg.

[2] *Euripides, der Dichter der Griech. Aufklärung*, Stuttgart 1901.

[3] P. DESCHARME, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris 1893 pag. II.

[4] A. W. VERRALL, *Euripides the Rationalist*, Cambridge 1895 p. 260.

[5] G. PERROTTA, *I tragici greci*, già cit., pag. 234.

domanda a bruciapelo Eschilo e, alla risposta:

δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν
τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν
(1009 - 10)

ricorda la nobiltà dei temi da lui trattati, gli insegnamenti profondi contenuti nelle sue tragedie, la regolarità dei suoi personaggi, mentre all'avversario rimprovera di aver pervertito dei cittadini onesti e generosi [1] facendone dei trafficanti, dei ciarlatani, degl'intriganti [2] e di aver portato sulla scena solo delle Fedre e delle Stenebee [3].

Alla replica di Euripide che quelle donne le ha prese dal vero, Eschilo ribatte:

μὰ Δί' ἀλλ' ὄντ'· ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν
τόν γε ποιητήν,
καὶ μὴ παριέναι μηδὲ διδάσκειν. Τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν
ἐστὶ διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἥβῶσι ποηταί.
πάνυ δὴ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμᾶς.
(vv. 1053 - 6)

È questo il passo famoso su cui principalmente si fondano i sostenitori della teoria pedagogica applicata al testo di Aristofane, il Kock, il Croce, il Jäger. Quest'ultimo in un classico libro, che ha dato luogo a molte discussioni, ha voluto dimostrare, com'è noto, che il fine educativo ha permeato tutta l'attività letteraria dei Greci e che la formazione dell'uomo greco, nel suo sviluppo storico, è debitrice a questa chiara

[1] V. 1011. [2] V. 1015. [3] V. 1044.

sembra realmente compiacersi di certi pezzi di bravura, che anche al lettore moderno dànno fastidio.

Nelle *Supplici*, un araldo è mandato da Creonte per comunicare a Teseo il divieto di accogliere Adrasto in Atene, ma questo messaggio non è dichiarato prima di almeno 50 versi, durante i quali è somministrata al lettore una vera e propria lezione di democrazia [1].

La disputa tra Ecuba ed Elena [2], con la regolare *enumeratio* degli argomenti [3], le frequenti προλήψεις [4], le domande retoriche [5] ecc. dà tutta l'impressione di una esercitazione oratoria [6], e, addirittura, di un'arringa in tribunale, conclusa con la richiesta di condanna per l'imputata:

> .... νόμον δὲ τόνδε ταῖς ἄλλαισι θὲς
> γυναιξί, θνήσκειν ἥτις ἂν προδῷ πόσιν [7].

Lo stesso può dirsi dello spudorato discorso tenuto dalla nutrice a Fedra [8], in cui sono facilmente riconoscibili gli elementi dell'arte retorica con la perorazione, l'interrogazione, la risposta e l'inquisizione, che erano appunto, secondo Protagora, i cardini del discorso.

Senza dubbio inopportune sono le sentenziose considerazioni di Teseo alla presenza del cadavere di Fedra [9] o le abili argomentazioni di Oreste perseguitato ancora dal rimorso del matricidio [10], o le fredde

[1] Vv. 399 - 468. [2] *Troad.* 914 – 1032.
[3] V. 919 sgg. [4] V. 938 sgg.; 951 sgg.
[5] Vv. 945 sgg.; 976 sgg.; 985 sgg.
[6] Cfr. PLUT., *De aud. poet.* 8 p. 28.
[7] Vv. 1031 - 2. [8] *Hipp.* 433 – 81.
[9] *Hipp.* 916 sgg. [10] *Orest.* 544 sgg.

divagazioni di Ecuba di fronte alla notizia del sacrificio della figlia [1].

Euripide, è vero, non manca spesso di mettere in guardia contro l'ingannevole oratoria dei malvagi, come, ad es., nel caso delle artificiose giustificazioni di Giasone che Medea respinge con sdegno [2] o delle belle parole di Elena, contro le quali il coro mette in guardia Ecuba [3] o dell'abile discorso di Eteocle, che il coro disapprova vivacemente per la sua immoralità:

> οὐκ εὖ λέγειν χρὴ μὴ 'πὶ τοῖς ἔργοις καλοῖς,
> οὐ γὰρ καλὸν τοῦτ', ἀλλὰ τῇ δίκῃ πικρόν. [4]

Ma ciò non impedisce al critico moderno di condannare queste impoetiche tenzoni dialettiche, che un'educazione retorica e una troppo facile concessione ai gusti del tempo impose al suo autore.

Diverso è il discorso per la canzonatura al «philosophus scaenicus», che segue, poco dopo, nell'agone delle *Rane:*

> Τοιαῦτα μέντοὐγὼ φρονεῖν
> τούτοισιν εἰσηγησάμην,
> λογισμὸν ἐνθεὶς τῇ τέχνῃ

[1] *Hec.* vv. 585 sgg.: cfr. inoltre *Med.* 214 – 66. *El.* 1011 – 99 e D. F. W. VAN LENNEP, *Euripides* ποιητὴς σοφός, Amsterdam 1935 pag. 142 nota 2.
[2] *Med.* 580 sgg. [3] *Troad.* 966 sgg.
[4] *Phoen.* 526 - 7. Cfr. inoltre *Hipp.* 486 sgg.; *Phoen.* 471 sgg., *fragm.* 1035 ecc.

Quindi Euripide inizia l'attacco contro Eschilo, interrotto di tanto in tanto dalle battute scherzose del giudice burlone.

Eschilo è un ἀλαζών e un φέναξ, che portava un personaggio sulla scena senza mostrarne il volto e senza farlo parlare, mentre il coro tirava giù quattro serie di canti l'uno dietro l'altro.

Poi, verso la metà del dramma, diceva una dozzina di parole grosse come buoi, per impressionare gli spettatori e così via di seguito (vv. 921 sgg.).

Dopo di ciò, Euripide passa a definire la sua arte, che egli ha liberato dalla gonfiezza eschilea con versetti[1], digressioni filosofiche[2], e... bietole bianche[3].

Dopo un accenno maligno alla presunta collaborazione di Cefisofonte alla composizione dei canti corali[4], viene definito il carattere dei prologhi euripidei:

ἀλλ' οἰκιῶν πρώτιστα μέν μοι τὸ γένος εἶτ' ἂν εὐθὺς
τοῦ δράματος.

(vv. 946 – 47)

È noto che il grande tragico è solito, all'inizio dei suoi drammi, far recitare a un personaggio un monologo, col quale questi illustra la sua genealogia e i fatti salienti contenuti nel dramma[5]: si pensi all'*Eracle*, all'*Ione*, all'*Elettra*.

La tecnica genealogica è già oggetto di parodia

[1] V. 940 cfr. *Ach.* 398, *Pax* 532, *Ran.* 92.
[2] Ma la parola è equivoca: cfr. comunque, più innanzi, pag. 83.
[3] Un'allusione ancora alle origini di Euripide: cfr. v. 840.
[4] V. 944 [5] Cfr. anche v. 1200 sgg.

negli *Acarnesi*, quando Anfiteo, invitato dall'araldo a dichiarare le sue generalità, fa la storia della sua razza, risalendo fino ai suoi mitici rappresentanti (vv. 47 sgg.). Prologhi di questo tipo abbondano nel teatro euripideo. Si pensi all'*Eracle*, all'*Ione*, all'*Elettra*, all'*Ifigenia Taurica*, alle *Fenicie*, all'*Oreste*, alle *Baccanti*.

Le ragioni di un procedimento tecnico così poco suscettibile di risonanze artistiche sembrerebbero da cercarsi nella tendenza del drammaturgo a collegare lo svolgersi di determinati avvenimenti con il passato del personaggio e dei suoi antenati (vedi *Oreste* e *Fenicie*)[1], ma esse non sono poi valide per tutte le tragedie (come, per es., per lo *Ione* e l'*Ifigenia Taurica*). Aristofane, comunque, ha avuto buon gioco, questa volta.

Proseguendo nella descrizione della propria arte, Euripide esclama:

Ἔπειτα τουτουσὶ λαλεῖν ἐδίδαξα[2].

È una delle critiche mòsse più frequentemente al grande tragico[3], questa del «chiacchierare» inopportuno dei personaggi, dell'abuso di antitesi, di ossimori, di tutti gli espedienti retorici di gorgiana memoria[4].

É, anche questo, un rilievo fondato. Euripide

[1] Cfr. L. MÉRIDIER, *Les Prologues dans la tragédie d'Eur.*, Bordeaux – Paris 1911 pag. 58.
[2] V. 954. [3] Cfr. pag. 28.
[4] Per questa ragione *Quintiliano* (X, 1, 68) consigliava la lettura delle tragedie come il migliore tirocinio per la preparazione forense.

città[1], che tuttavia non aggiungono nulla di nuovo alla critica euripidea.

Passiamo, perciò, direttamente all'esame dell'agone.

Prima di questo, il commediografo presenta, per bocca del coro, i due contendenti: in pochi versi scultorei, con frasi iperboliche e immagini ardite, che arieggiano lo stile dei due poeti, eccoli davanti a noi:

ἦ που δεινὸν ἐμβρεμεται χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
ἡνίκ' ἂν ὀξύλαλον πὲρ ἴδῃ θήγοντος ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.
ἔστιν δ' ἱππολόφων τε λόγων κορυθαίολα νείκη,
σκινδαλάμων τε παραξόνια, σμιλευματοεργοῦ,
φωτὸς ἀμυνομένου φρενοτέκτονος ἀνδρὸς
ῥήμαθ' ἱπποβάμονα.[2]

Sono espressioni comiche, imprecise, sfumate, che riproducono in sintesi mirabile il carattere divergente di due forme di poesie: da una parte il linguaggio

[1] Esse tuttavia non mi sembrano tali da giustificare l'opinione di chi attribuì il successo dell'opera alla semplice catabasi (cfr. WEIL, *Le succès des Grenouilles* in «Ann. de l'Assoc. pour l'encour. des Ét. Grecqu.», 1881 pag. 98 sgg.), che con i suoi scherzi e le sue battute, ereditate per lo più dall'antica farsa, non si scostava molto dalla solita maniera di Aristofane. Perciò non accetterei, come fa il Coulon nella sua edizione, la correzione, dovuta al Weil, di παράβασιν in κατάβασιν (*Hypoth.* I, 39), perchè sarà stato il contenuto patriottico della parabasi, più che le buffonate della catabasi, a suggerire, nelle drammatiche giornate del 405, la replica delle *Rane*.

[2] Vv. 814 sgg.

maestoso, ardito, «pieno di Ares», dall'altra, la forbita, sottile, snodata lingua di un fine artefice di parole.

E cominciano subito le solite osservazioni maligne: Euripide è un figlio d'erbivendola[1], è uno στωμυλλιοσυλλεκτάδης[2], un πτωχοποιός e un ῥακιοσυρραπτάδης[3], un χωλοποιός[4], un corruttore[5]:

Ὦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονῳδίας,
γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων ἐς τὴν τέχνην[6].

Dopo un invito alla moderazione da parte di Dioniso, Euripide si dichiara disposto all'attacco dei versi, dei canti, dei νεῦρα τῆς τραγῳδίας.

La trattazione degli ἔπη va dal v. 1119 al 1250, quella dei μέλη dal 1261 al 1363, quella dei νεῦρα, cioè dell'organismo della tragedia nel suo complesso[7], occupa l'intero agone.

Ma, prima, si pronunciano le preghiere di rito; gli dei dell'empio Euripide, naturalmente, non sono le solite divinità; esse sono Étere, ξύνεσις[8] e ... μυκτῆρες ὀσφραντήριοι (v. 893).

[1] V. 840. [2] V. 841.
[3] V. 842: cfr. pag. 48. [4] V. 846.
[5] Sul valore di questa accusa cfr. pag. 62.
[6] Vv. 849 – 50. Per le monodie cfr. più innanzi, pag. 91. Le monodie «Cretesi» sono, evidentemente, le monodie della terra di Fedra e di Pasifae, le donne incestuose per eccellenza.
[7] Quella che ARISTOTELE (*Poet.* VII, 1) chiama σύστασις τῶν πραγμάτων. È merito del POHLENZ (*Die Anfänge der griech. Poetik* in «Nachr. v. d. Konigl. d. Wiss. zu Gött. Phil. Kl.» 1920, pp. 142 – 78) avere stabilito il significato preciso della parola, soggetta prima a molte discussioni.
[8] Cfr. *Suppl.* 203; *Troad.* 672 ecc.

Rane, accade molto raramente.

Perchè quegli apprezzamenti sullo stile, sulla struttura, sulla musica dei due contendenti non sono apoditticamente o astrattamente formulati, ma sono presentati per lo più mediante una rielaborazione dei passi parodiati, assurgendo sempre a schiettezza e novità di poesia.

Aristofane, per es., quando vuol criticare certa sconnessione dei canti euripidei o la loro aerea leggerezza, scrive egli stesso, contaminando analoghe composizioni del poeta tragico, una monodia meravigliosa, che, senza tediare, dà la misura della sua posizione *critica* nei confronti dei μέλη euripidei.

Solo eccezionalmente Aristofane imposta una questione con un certo tono dottrinale, come quando, per bocca di Eschilo, definisce la funzione pedagogica dell' arte Ma questo accade per influsso della scienza dei sofisti, di cui, come si vedrà, egli riportava il pensiero.

Per il resto si può dire che, nel comporre le *Rane*, il grande commediografo null' altro si propose che mettere di fronte in una contesa entusiasmante due poeti rappresentanti due epoche e due gusti differenti[1], per i quali parteggiavano vivacemente gli

[1] Sofocle, come era, da un punto di vista strettamente teatrale, figura meno interessante, per quella sua olimpica serenità, che a torto o a ragione scoprirono in lui i Winkelmann e i Goethe (e lo ammette implicitamente Aristofane quando nel prologo delle *Rane* dice di lui: ὁ δ' εὔκολος μὲν ἐνθάδ', εὔκολος δ' ἐκεῖ [v. 82]), così era meno lontano da Euripide per tecnica e idee e, quindi, meno adatto ad essere a questi contrapposto. Non mi sembra, perciò, che la scelta possa essere stata indifferente, come riteneva D. COMPARETTI, *Poesia e pensiero del mondo antico*, Napoli 1944 pag. 71.

spettatori della vecchia e della nuova generazione, quasi divisi in due irriducibili frazioni.

E lo fece con la sua ben nota abilità di artista consumato, dando ora un colpo all' uno, ora un colpo all' altro, esagerando di proposito piccole mende di entrambi, travisando completamente le loro idee, sì da farne due maschere immortali.

Se le sue inimitabili parodie poterono resistere come giudizio critico fino all' 800, è tutto merito della sua chiara intelligenza e del suo gusto finissimo, non della maturità del suo magistero estetico.

A. W. Schlegel vedeva in Euripide gli stessi difetti che più o meno scherzosamente criticava Aristofane, cioè il realismo, il razionalismo e l' immoralismo. Lo stesso pensava F. Nietzsche, tranne che intendeva come moralismo l' immoralismo degli altri. Ma il grande filosofo era ben lontano dalla posizione aristofanea, in quanto non aveva nè simpatia nè stima per Euripide, che, a suo giudizio, aveva avuto il torto di uccidere il primitivo elemento dionisiaco della tragedia greca.

Le *Rane* furono rappresentate alle Lenee del 405.

La commedia riportò il primo premio e ottenne l' onore di una replica eccezionale.

Le trovate spiritose, a cui la discesa nell' Ade offre, nel corso della prima parte della commedia, materia abbondante, hanno un sapore di schietta comi-

Una critica puntuale, svolta per lo più col solito metodo della parodia, ci ha dato Aristofane nella seconda parte delle *Rane*. Si è molto discusso sul valore di essa, e chi, come l'Ugolini, l'ha definita «puerile, esteriore e primitiva» [1], chi, come l'Egger, di «un gusto meravigliosamente fine» [2], chi, come il Murray, «la più briosa e profonda opera che ci sia pervenuta dall'antichità» [3].

Occorre dire subito che, per un'opera d'arte come le *Rane*, non sarebbe del tutto giustificato nè opportuno insistere sul significato «critico» dei giudizi espressi da Aristofane sull'opera dei due grandi tragediografi.

È ovvio, infatti, che se questi si facessero scaturire da una determinata posizione speculativa e non, com'è, da un impressionismo di gusto e da una vivacissima *verve*, ci si dovrebbe trovare di fronte a un affievolimento, se non ad un assopimento delle capacità creative del poeta. Il che, nell'agone delle

[1] *Art. cit.* pag. 217. Ma dalla lettura dell'intero articolo si capisce che l'Ugolini vuol riferirsi alla critica contenuta nelle commedie precedenti alle *Rane*, mentre in queste egli trova giudizi molto evoluti ed espressi in un linguaggio più tecnico.

[2] E. EGGER, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, Paris 1882 pag. 92.

[3] *Op. cit.* pag. 109.

Viste sotto questa luce le commedie di Aristofane assumono un valore diverso, ed Euripide Socrate Lamaco Agatone, sotto l'impulso della ricreazione poetica, perdono la loro fisionomia per assumerne un'altra, altrettanto valida ed importante, dal punto di vista drammatico, quanto quella di Diceopoli, Euelpide, Trigeo.

A far la loro parodia il grande commediografo non era guidato da intenti di natura diversa da quella artistica.

E lo sapevano bene gli Ateniesi, che dopo la comica rappresentazione di Lamaco, trattato negli *Acarnesi*[1] al pari di un qualsiasi *miles gloriosus*, non esitarono a eleggerlo stratego ed egualmente si comportarono con Cleone, pur dopo il violento attacco dei *Cavalieri*, e Platone non temette di presentare nel suo *Simposio* il commediografo ospite di quell'Agatone che nelle *Tesmoforiazuse* era stato da lui ferocemente canzonato.

Ma, veramente, chi si sognerebbe di ricostruire la storia del regno di Francesco I con quanto ne dice Rabelais, o la vita di Catilina con quel che ci è tramandato dalle Orazioni di Cicerone, e chi vorrebbe prendere alla lettera quanto scrive Molière contro i medici del suo tempo?

Cicerone faceva il suo mestiere, come lo facevano Rabelais e Molière, come lo faceva a meravi-

[1] Cfr. *Ach.* 566, 575, 578, ed anche *Pax* 304, 473 ecc. Ma dopo morto, Aristofane lo elogiò e lo chiamò ἥρως (cfr. *Thesm.* 841 e *Ran.* 1039).

glia Aristofane.

Per obbedire al suo genio, cui Talia dispensò i suoi doni più belli, egli non risparmia nessuno, e non è meraviglia se qualche volta i colpi cadono su qualche filosofo o sui santi omeri di un autentico figlio delle Muse.

Ma egli giura di non averlo fatto apposta e noi gli crediamo, senza riserve, senza i *distinguo* dei critici e diciamo che non è Aristofane a fraintendere, come vorrebbe il Murray, ma che siamo noi che fraintendiamo Aristofane.

...mento nel clima del 399.

Ma qui non ci troviamo di fronte né all'uno né all'altro caso.

Socrate, nella commedia di Aristofane, dispensa la sua scienza, sospeso in aria, ἀπὸ ταρροῦ[1], mentre sappiamo da Platone che egli non teneva una scuola fissa, ma insegnava, o meglio conversava con chiunque incontrasse andando in giro per la città[2]; dà lezioni a pagamento[3], mentre è tramandato che egli «era più invulnerabile in ogni parte dal denaro che non Aiace dal ferro[4]»; non è più d'un vuoto chiacchierone, pieno di orgoglio, superbo, mentre egli sosteneva in ogni occasione di essere un ignorante e di sapere una sola cosa, cioè di non sapere niente[5].

Il Cavaignac suppone che le *Nuvole* rispecchino uno stadio del pensiero socratico, che, in conseguenza della caricatura aristofanea, sarebbe andato soggetto ad una vera e propria conversione[6]. Ma se una evoluzione nella filosofia di Socrate dovesse esserci stata, perchè pensare che lo scetticismo nei riguardi della vecchia scienza fosse dovuto a una esperienza personale del grande filosofo e non piuttosto alla considerazione degli scarsi risultati dei pensatori che l'avevano preceduto?

cfr. anche A. COUAT, *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, Paris 1902 pag. 311.

[1] *Nub.* 226. [2] PLAT. *Apol.* 33 B.
[3] *Nub.* 246.
[4] PLAT. *Symp.* 219 E; *Apol.* 31 B-C ecc.
[5] PLAT. *Apol.* 21 D ecc.
[6] *Art. cit.* pag. 161.

Non si può dire neppure che Aristofane volesse colpire in Socrate la sofistica, non perchè, come generalmente si crede, Socrate non fosse un sofista, chè anzi egli è il primo dei sofisti, come ha mostrato il Gercke[1], ma perchè la sofistica era, come movimento culturale, a lui ignota, e nella critica egli si riferiva soltanto alle singole figure di filosofi.

Quanto poi al fraintendimento supposto da G. Murray, esso è tanto lungi dall'essere inevitabile e fatale che non esiste affatto.

Aristofane aveva abbastanza acume e penetrazione per non cadere in questo grossolano errore. E glielo riconosce il principe dei filosofi, Platone, che di Aristofane faceva la sua lettura preferita, e che, nel *Simposio*, rappresenta lui e Socrate mentre bevono a turno da una grande coppa e amichevolmente conversano.

Il mondo di Aristofane, come il mondo di ogni grande poeta, è il mondo di ogni popolo e d'ogni tempo, mondo in cui si agitano i grotteschi fantasmi, su cui Aristofane, con riso malizioso e gioioso abbandono, riversa la luce burlesca o rasserenatrice del suo spirito, librandosi, nel suo lirismo cosmico, sulle ali della più alta poesia, che, nella gamma delle sue svariate coloriture, dalla cruda animalità della *Lisistrata* al canto di sogno degli *Uccelli*, dal frizzo salace degli *Acarnesi* al quadretto idillico della *Pace*, tocca le corde più riposte dell'anima umana, ne suscita la gaia ilarità, ne sopisce la torbida passione.

[1] In *Einleit. in d. Altert.*[3] (1923) II B pag. 378.

zazione, ed ogni riferimento politico letterario sociale finisce per acquistare, nella creazione poetica, una luce, un timbro, una vita autonoma, che nulla ha a che fare con la corrispondente realtà storica[1].

Si pensi, per intenderci, a tutti gli avvenimenti storici di cui si coglie l'eco nella commedia aristofanea, a tutti i personaggi reali, trasfigurati dalla possente capacità inventiva del nostro poeta, di cui è ben difficile cogliere i punti di contatto con quello che altre fonti hanno a noi tramandato, o che è addirittura impossibile puntualizzare o specificare, per la radicale trasformazione avvenuta nel crogiolo della fantasia creatrice di Aristofane.

Nel prologo degli *Acarnesi*, per fare un esempio, ci sono diversi episodi che sembrano alludere a fatti svoltisi realmente al tempo di Aristofane. Tra questi è la scena che descrive una ambasceria inviata dagli Ateniesi al Re di Persia[2]. Il racconto del lungo viaggio, gli interminabili banchetti, la partenza del Re e del suo esercito, l'apparizione dell'*Occhio del Re*, Pseudartabano, le sue buffe esotiche dichiarazioni, i commenti salaci di Diceopoli formano dei quadretti indimenticabili, su cui l'estro di Aristofane ha impresso una nota di inconfondibile prepotente comicità.

Agli storici che si sono avvicinati al nostro testo

[1] Cfr. CANTARELLA, *Aristofane, Le Commedie*, vol. II Milano 1953 «Ma ad Aristofane, come a tutti gli altri poeti, non si vorrà negare il diritto di essersi liberato, in sede critica, di tutti gli elementi extra-poetici, pur nobili, che egli attinge dal tempo suo e dalla destinazione dell'opera» (pag. 25).

[2] *Ach.* 61 sgg.

collo scopo di trarne gli elementi essenziali per l'identificazione dell'avvenimento, tutta questa scena, così ricca di notazioni umoristiche, ha detto poco o nulla, sí che i risultati della loro indagine non sono andati al di là della pura ipotesi[1].

Ma, ammesso che, coll'aiuto di altre fonti, si fosse potuto accertare che l'ambasceria al gran Re è un fatto storico, quale contributo alla ricostruzione di esso avrebbe potuto dare il passo aristofaneo? Forse, che a quel tempo gli ambasciatori percepivano in missione due dramme al giorno[2] o che impiegavano 3 anni per compiere il viaggio da Atene a Susa?[3]

Il grande commediografo non aveva certo in mente di fornire utili indicazioni agli storici venturi, bensì di offrire, immaginosamente ricreati, motivi e aspetti delle superflue costose ambascerie, che dovessero drammaticamente contrastare, per economia e celerità, con la tregua privatissima effettuata da Diceopoli, a mezzo di Anfiteo, con i nemici Spartani[4].

È noto quante discussioni ha sollevato in ogni tempo la rappresentazione di Socrate nelle *Nuvole* e chi, come il Cavaignac[5], ha voluto dimostrarne la fedeltà storica, chi, come il Murray[6], ne ha creduto ricono-

[1] Cfr. MÜLLER-STRÜBING, *Aristophanes und historische Kritik*, Leipzig 1873, pagg. 6,697 sgg. e H. WEBER, *Aristophanische Studien*, Leipzig 1908, pag. 11 sgg.

[2] *Ach.* 66. [3] *Ach.* 80.

[4] Cfr. RUSSO, *op. cit.* pag. 151.

[5] E. CAVAIGNAC, *Témoignages de non-philosophes sur Socrate* in «Musée Belge», XXVIII (1923) pagg. 157-67.

[6] G. MURRAY, *Aristophanes*, Oxford 1933 pag. 99 sgg.;

tere stesso della commedia antica, che, nata nella polis e per la polis, si nutriva di tutto quel che riguardasse la città, di essa portava sulla scena gli aspetti più interessanti, i problemi più scottanti, le figure più note e discusse.

Dire per questo che Aristofane fosse un teorico di problemi sociali, un *pamphlétaire*, un uomo che fece della politica lo scopo della sua vita[1] è, quanto meno, avventato.

Aristofane nonchè interessarsi poco di politica[2] — dopo i *Cavalieri* i suoi interventi in tal senso sono sporadici e non impegnativi[3] — non se ne intendeva.

Ed egli non pretendeva di essere preso sul serio quando nel corso della guerra del Peloponneso prospettava ai suoi concittadini l'allegra soluzione di Diceopoli e di Lisistrata, o si scagliava ferocemente contro Cleone, che egli rappresenta come un corrotto e un adulatore, quando invece noi sappiamo che non lo era affatto[4].

Chi voglia credere seriamente alle parole pronunciate da Aristofane nelle diverse contingenze politiche del suo paese, non può fare a meno di attribuirgli una serie di contraddizioni inammissibili in un militante della politica[5].

[1] Cfr. MEDER, op. cit., pag. 3.

[2] Cfr. WILAMOWITZ, *Aristoteles u. Athen*, vol. II, pag. 351.

[3] Né la ragione deve ricercarsi in espliciti divieti all'ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν, ché, se mai, questi furono limitati agli anni 439-37 e a un breve periodo attorno al 414.

[4] Cfr. G. PERROTTA, *art. cit.* pag. 5

[5] Cfr. A. W. GOMME, *Aristophanes and Politic* in «Class. Rev.», 1938 pag. 100

Si dice ancora: Aristofane aveva una sua teoria artistica, in base alla quale componeva le sue commedie e non possiamo, noi moderni, costringere quell'opera a un esame che prescinda da quei principi e da quella posizione dottrinale, ignorando che quella era la forma d'arte vigente e gradita al pubblico e ai giudici del tempo.

Ma chi sarebbe disposto a giudicare le artificiose acrobazie di G. B. Marini alla stregua delle ammirate lodi dei suoi contemporanei e dei canoni estetici imperanti nel '600 o a valutare le romanzate storie dell'età ellenistica sulla base delle esigenze e delle possibilità critiche di quel tempo?

Un'opera d'arte va giudicata alla luce delle nostre riflessioni, del nostro gusto, della nostra sensibilità, quale un'esperienza di secoli ha affinato e maturato.

La critica idealistica non presume, s'intende, di analizzare un fenomeno poetico del tempo passato, tanto meno una manifestazione particolarissima come la commedia, sulla scorta di astratte categorie, trascurando di proposito l'ambiente, l'*humus* sulla quale essa crebbe e si attuò[1], ma è giustamente convinta che, in definitiva, una simile indagine appartiene più alla *Kulturgeschichte* che alla *Kunstgeschichte*, perchè qualsiasi elemento della poesia stessa non può scindersi dalla attuale espressione artistica, in cui ha subito il suo processo di scarnificazione o di idealiz-

[1] In questo senso una ricerca esemplare ha compiuto lo EHREMBERG, *The people of Aristophanes*, 2 ediz. 1951, Oxford.

significato di più larga risonanza e di eterna validità[1], l'altra, vieppiù affermata e consolidata dal neoumanesimo iägeriano[2], tiene a considerare la commedia antica come una manifestazione complessa della cultura ateniese del V secolo, in cui sarebbero confluiti i più significativi ideali formativi dell'uomo greco.

L'una corrente si appella, evidentemente, alla *attualità* dell'opera aristofanea, che pur legata in origine a particolari condizioni ambientali, assurge, nella sua realizzazione a forma d'arte universale; l'altra si fonda sulle esplicite dichiarazioni dell'autore circa la sua missione, sui suoi manifesti interessi sociali politici morali, sui canoni estetici imperanti nell'antichità cui si sarebbe attenuto il poeta e a cui sarebbe arbitrario e antistorico, si dice, sovrapporre il nostro gusto e la nostra moderna sensibilità.

In realtà, Aristofane non manca di intervenire più volte, specialmente nelle parabasi, per chiarire, difendere, esaltare la sua opera di commediografo, per ammonire i suoi concittadini, per orientarli nelle situazioni più critiche della loro vita politica.

[1] Il maggiore rappresentante di questa corrente è G. PERROTTA col saggio recentemente pubblicato in «Maia», N. S. fasc. I - II anno V (1952) pagg. 1-31, ma già preannunciato nella *Storia della Letteratura Greca*, Milano 1941 vol. II pagg. 180-201 e nella prolusione romana del 1938. Ad essa sostanzialmente aderisce C. F. RUSSO, *Aristofane, Gli Acarnesi*, Bari 1953 pag. 113 sgg. Per le stesse idee s'era battuto già W. SÜSS, *Aristophanes und die Nachwelt*, Leipzig 1911, particolarmente a pag. 195 sgg.

[2] Cfr. W. IÄGER, *Paideia*, (trad. ital.), Firenze 1936, pagg. 526-58, ma già, prima di tutti, TH. KOCK, *Aristophanes als Dichter und Politiker* in «Rh. Mus.» 39 (1884) pagg. 118-40.

Lo vediamo, per es., arrogarsi spesso il merito di aver reso loro innumerevoli servigi[1], di battersi per la causa comune[2], di consigliare loro cose giuste[3], di essere ἀλεξίκακος καὶ καθάρτης τῆς χώρας[4], di essere degno in tutto della loro riconoscenza[5].

Nella parabasi delle *Rane* il commediografo, prendendo lo spunto dalle discordie interne, seguite alla vittoria delle Arginuse, rivolge il suo appello ai concittadini perchè depongano l'ira e si uniscano per il bene della patria (vv. 700 sgg.).

Dichiarazioni di questo genere hanno indotto studiosi egregi ad attribuire alla commedia di Aristofane intenti morali, politici e sociali, e chi vi ha visto rispecchiato il travaglio dei tempi[6], chi la testimonianza migliore della crisi latente[7], chi l'immagine storica più completa di quell'età[8].

E Aristofane è diventato di volta in volta un aristocratico (Kock), un oligarchico (Couat), un nemico della democrazia (Croiset e Murray) e così via di seguito.

Ma la difesa della propria opera o l'intervento a proposito di avvenimenti politici rientrano nel carat-

[1] *Ach.* 633, 641; *Vesp.* 1017. [2] *Pax* 759; *Vesp.* 1037.
[3] *Ach.* 645; *Equ.* 510. [4] *Vesp.* 1043. [5] *Pax* 738.
[6] Q. CATAUDELLA, *La poesia di Aristofane*, Bari 1934 pag. 36.
[7] P. TREVES, *Introduzione alla storia della guerra corinzia*, in «Athenaeum» fasc. III-IV, 1938 pag. 169.
[8] IÄGER, op. cit., pag. 526. Cfr. anche A. MEDER, *Der athen. Demos zur Zeit der peloponn. Krieges im Lichte zeitgenossischer Quellen* (Diss. München, 1938) pag. 19 e G. NICOSIA, *La Vita di Atene attraverso le commedie di Aristofane*, Roma s. d.

Ma l'impostazione del lavoro, maturata nei lontani anni dell' Università, dove G. Perrotta mi svelò, al di là della maschera il vero volto di Aristofane, è rimasta intatta, e le «ubbie», come volle chiamare le mie idee un benevolo recensore italiano[1], *non mi sono ancora passate.*

L'opera di Aristofane non può ridursi a triviali buffonate e a bizzarre fantasie, ma non può essere presa neppure per un documento storico o per un trattato di estetica o per dei volgari pamphlets.

È un insegnamento di B. Croce che la critica più sottile non riuscirà a demolire.

Carlo Prato

[1] A. RIZZO in «Rass. di Cult. e Vita Scol.», 1947 n. 7-8 pag. 6.

Non sarò mai abbastanza grato agli amici Proff. Amleto Pallara e Ottorino Specchia, che con affettuoso impegno hanno atteso alla correzione delle bozze e mi sono stati prodighi di utili consigli.

INTRODUZIONE

La valutazione dell'opera aristofanea poggia attualmente su due correnti, di cui l'una, in adesione sempre più stretta allo spirito dell'estetica crociana[1], tende a limitare l'importanza dell'elemento politico pedagogico critico per attribuire a quella poesia un

[1] Esatta era l'interpretazione che dava lo stesso B. Croce nel lontano 1907, quando, recensendo il lavoro di E. ROMAGNOLI, *Origine ed elementi della commedia di Aristofane* (uscito in «Stud. Ital. Fil. Class.», XIII (1905), pagg. 83-268) mostrava che non era certo, quella cercata o trovata dall'illustre ellenista, l'origine della commedia, «perchè quell'origine non è in altro che nell'animo stesso del poeta nel modo come nel suo animo, nei vari periodi del suo svolgimento si vennero formando pensieri e commozioni e fantasmi con questa e quella determinata tonalità» («La Critica», 1907 pag. 207), ora in *Problemi di estetica*, V ediz. Bari 1949, pag. 94. E coglieva veramente nel giusto quando affermava che «tutta la commedia di Aristofane è poesia fin nella sua più nascosta radice» (pag. 102). Se non che il grande filosofo napoletano ha successivamente modificato la sua prima bella interpretazione e, dopo aver classificato il comico come letteratura nel senso peggiore, ha relegato «le commedie celianti e satiriche e ammonitrici di Aristofane» tra le opere «non poetiche o solo a lor modo poetiche». (*La Poesia*, V ediz. 1953 pag. 61), tra le «cose assai belle, ma che pure non si potrebbero chiamare propriamente poesie» (*ibid.* pag. 62).

PREFAZIONE

Di questo studio fu data alle stampe, nell'immediato dopoguerra (1946) un' edizione provvisoria, in pochi esemplari.

Dopo varie insistenze dell' Editore, che non aveva dimenticato le proteste di un recensore belga per la «présentation typographique très pauvre»[1]*, e dopo il cortese invito dell' amico A. Vallone, direttore della collana, che tanti meriti si è acquistati con la sua ammirevole iniziativa, mi sono indotto a ripubblicare quel lavoro in più decorosa veste tipografica.*

Ma, nel rivederlo, come accade, mi sono accorto che alcune parti, alla luce degli studi nel frattempo apparsi e della mia approfondita esperienza aristofanea, andavano completamente rifatte, altre semplificate, altre ampliate. Così il confronto tra Euripide ed Aristofane è stato arricchito di altre osservazioni importanti (come quella sulla metrica che, per quel ch' io sappia, non è stato ancora trattato da alcuno); l' agone delle Rane *è stato sottoposto a un' analisi ancora più puntuale; le parodie contenute nelle commedie sono state raccolte, per comodità degli studiosi, in un elenco a parte.*

[1] G. GARITTE in «Les Études Classiques», XVII(1949) p. 301.

CARLO PRATO

EURIPIDE

NELLA CRITICA DI

ARISTOFANE

UNIVERSITA' DEGLI STUDI
BIBLIOTECA DI LETTERE
PRESTITO

GALATINA 1955

suo padrone Euripide «οὐκ ἔνδον, ἔνδον ἐστίν», è in casa e non lo è, con chiara allusione ad *Alc.* 521 («è e non è più») e ad altre espressioni simili ricorrenti nelle tragedie euripidee[13].

2. *L'altare della Persuasione*. Sulla polivalenza del testo aristofanco, sulle allusioni letterarie e la loro decifrabilità da parte del pubblico, un quadro rapido ed efficace ha tracciato G. Mastromarco. Il pubblico di Aristofane è così articolato: «da una parte la maggioranza degli spettatori, gli 'ingenui' che partecipano all'evento teatrale 'con gli occhi e con gli orecchi', i fruitori della battuta triviale, della metafora banale, dell'allusione facile; dall'altra, la minoranza del pubblico, l'*élite* culturale, esperta del complesso codice del teatro comico, pronta a cogliere le sottili trame allusive, a decodificare metafore di privilegiata tradizione letteraria, ad individuare i diversi livelli stilistici dell'opera aristofanea...»[14].

A sostegno di tale visione 'articolata' del pubblico della commedia vorrei citare un altro caso di culta allusione letteraria che, ancora nelle *Rane* (vv. 1390-98), chiama in causa un frammento dell'*Antigone* euripidea. È il secondo *round* della scena della pesatura dei versi. Sconfitto una prima volta, Euripide chiede e ottiene la rivincita, e stavolta compete (v. 1391) col fr. 170, 1 (*Antigone*): «la persuasione non ha altro santuario che la parola». Ma il suo rivale Eschilo prevale (v. 1392) col fr. 161, 1 (*Niobe*): «la morte, unica fra le divinità non ama i doni»: la morte è la cosa certamente più 'pesante'.

Tra i due versi, estrapolati dal contesto, non parrebbe sussistere alcun nesso, se per un caso fortunato non conoscessimo da altre fonti il seguito dei passi dell'*Antigone* e della *Niobe*:

Eur. fr. 170 N²: οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος,
καὶ βωμὸς αὐτῆς ἔστ' ἐν ἀνθρώπου φύσει.

Aesch. fr. 161 R: μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δώρων ἐρᾷ,
οὐδ' ἄν τι θύων οὐδ' ἐπισπένδων ἄνοις,
οὐδ' ἔστι βωμὸς οὐδὲ παιωνίζεται·
μόνου δὲ Πειθὼ δαιμόνων ἀποστατεῖ

Si rivela così tra le due citazioni, *implicita* nel testo di Aristofane, una stretta relazione (Πειθώ, βωμός) che sarà stata afferrata solo da chi rammentava anche i versi successivi. Il pubblico più ingenuo si sarà accontentato della battuta sulla morte che 'pesa' più della persuasione;

l'allusione letteraria sarà stata a diletto di spettatori più selezionati e colti. Che poi il rapporto tra le due citazioni presupponga, già alla fine del V secolo, «l'efficacia del testo scritto»[15], è ipotesi da precisare all'interno della suddetta articolazione: è verosimile che il pubblico degli specialisti coincidesse con la ristretta cerchia dei lettori[16].

Roma

LIONELLO INGLESE

commentatori: per usare le parole di Van Leeuwen, «quoniam et Aeschylus (*sept.* 772-777) et Sophocles (*Oed. rex* 1196 sq.) beatissimum vocarant Oedipum, Euripides serio vituperari non potuit quod eodem eum designasset epitheto. Non minus tamen recte ab ipsis inde natalibus deos iratos habuisse dici poterat, et sic loquitur ipse *Phoen.* 1595 sqq.; quem locum *per parodiam* (corsivo nostro) hic exprimi monuit Porson»[5]. In effetti, la replica di Eschilo (*ran.* 1183-86: «No davvero, per Zeus! Era uno sventurato di natura, tanto che prima della sua nascita Apollo ha predetto che avrebbe ucciso suo padre: anzi, ancora prima che fosse generato» trad. Del Corno)[6] riprende quasi alla lettera i vv. 1595-99 delle *Fenicie*. Ecco i passi in parallelo:

ran. 1183: ...κακοδαίμων φύσει.
Phoen. 1595: ὦ μοῖρ', ἀπ' ἀρχῆς ὥς μ' ἔφυσας ἄθλιον.

ran. 1184: ... πρὶν φῦναι μέν...
Phoen. 1597: ...πρὶν εἰς φῶς μητρὸς ἐκ γονῆς μολεῖν,

ran. 1184: ...'Απόλλων ἔφη
Phoen. 1598: ...'Απόλλων ... ἐθέσπισε

ran. 1185: ἀποκτενεῖν τὸν πατέρα...
Phoen. 1599: φονέα γενέσθαι πατρός·

ran. 1185: ...πρίν καὶ γεγονέναι,
Phoen. 1598: ἄγονον...[7].

La seconda replica di Eschilo (vv. 1188-95: «No davvero, per Zeus! Al contrario, non ha mai smesso di esserlo. E come, se no? Forse quando, appena nato, in pieno inverno lo esposero in una giara perché non diventasse l'assassino del padre, una volta cresciuto? poi se ne andò da Polibo con i suoi piedi gonfi; quindi, giovane come era lui, sposò una vecchia che per di più era sua madre; e poi si cavò gli occhi» trad. cit.) è costruita con materiale 'tematico', che è *anche* in *Phoen.* 1602-14, ma le corrispondenze tra i due passi non sono altrettanto significative. Sorge allora il sospetto che eventuali riprese dirette o storpiature parodiche in *ran.* 1188-95 avessero come oggetto proprio l'*Antigone* e il seguito del dramma euripideo. Rileva giustamente Del Corno che al v. 1193

γραῦν è una deformazione comica: Giocasta è qui la 'vecchia', e «tono comico ha pure il modo drastico con cui è sbrigata la storia dell'accecamento di Edipo»[8]. Mi pare che anche l'espressione ἐξέθεσαν ἐν ὀστράκῳ (v. 1190), che allude certamente alle pentole di coccio in cui venivano esposti i neonati, abbia un'ambivalenza comica, quasi che il neonato Edipo fosse subito incappato in un ... ostracismo, incubo della vita politica ateniese, strumento ideale per eliminare rivali pericolosi (come Edipo per Laio). Aristofane scherza sui *tópoi* della sventura di Edipo: l'esposizione, l'incesto, l'accecamento. È verosimile che a tali fatti, proprio in quanto topici, si accennase nel prologo dell'*Antigone*, ed è attraente congettura che Aristofane in *ran.* 1188-95 abbia giocato su quei *tópoi* parodiando o riecheggiando la soluzione formale che di essi era data nella tragedia di Euripide.

Per tornare alla nota di Van Leeuwen, non è corretto definire 'parodia' di *Phoen.* 1595-99 il passo delle *Rane* con la prima replica di Eschilo (semmai, come si è accennato, qualche elemento di 'distorsione' è nella seconda replica). Di per sé esso non possiede alcuna delle caratteristiche di rivisitazione della parodia, così come Rau le ha sapientemente classificate[9]. D'altronde, non tutto quello che è attinto dalla tragedia genera in commedia una parodia. Nella scena della pesatura dei versi (*ran.* 1365 ss.) così come nell'agone sui prologhi (v. 1198) i versi sono citati e discussi in quanto tali. Ciò che suscita il riso sono gli strumenti adoperati dal critico, ovverosia il cavillo e la bilancia[10]. E dunque, la ripresa delle *Fenicie* non è di per sé ridicola, ma suscita il riso in quanto offre ad Eschilo gli argomenti di una critica cavillosa.

È così svelato il livello 'farsesco', ancora superficiale del *ghélos*. Con il quale, tuttavia, coesiste un grado più sottile di allusività, in cui la farsa si muta in gioco letterario. Ecco, allora, il senso della frontale collisione di un detto euripideo (*Antigone*) con una opposta argomentazione pure di Euripide (*Fenicie*). Quasi che Eschilo (Aristofane) obiettasse: «Ma non fosti proprio tu a chiamare Edipo 'infelice sin dal principio', ἀπ' ἀρχῆς ... ἄθλιον?». È evidente che Euripide «serio vituperari non potuit» sulla questione specifica della felicità di Edipo, ma questo non significa che «la critica di Eschilo è giusta se si intende rivolta alla leggenda»[11]. Euripide, invece, è 'scherzosamente' rimproverato per la sua incoerenza, per i suoi *dissoì lógoi*[12]. In modo analogo, ma più schiettamente parodico, già negli *Acarnesi* Aristofane aveva preso di mira i 'sofismi' di Euripide: al v. 396 il servo informa Diceopoli che il

"Quaderni di storia", 37, 1993 – ed. Dedalo

L'«ANTIGONE» DI EURIPIDE NELLE «RANE»

1. *Il prologo nella critica aristofanea.* Nella celebre scena delle *Rane* (vv. 1119-1248) il personaggio Euripide, dopo aver demolito verso a verso l'esordio delle *Coefore* di Eschilo contestandone prolissità e scorrettezze, accetta di sottoporsi a sua volta alle critiche del rivale ed incomincia a recitare i prologhi di sue famose tragedie[1]. Il primo *incipit* riproposto da Euripide è quello dell'*Antigone* (vv. 1182 + 1187): «ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνήρ» «εἶτ' ἐγένετ' αὖθις ἀθλιώτατος βροτῶν.»[2], ed Eschilo ha facile gioco nel ribattere in due riprese (vv. 1183 ss.; 1188 ss.): «μὰ τὸν Δί' οὐ δῆτ', ἀλλὰ κακοδαίμων φύσει κτλ.», «μὰ τὸν Δί' οὐ δῆτ', οὐ μὲν οὖν ἐπαύσατο κτλ.».

Anche queste parrebbero essere obiezioni in materia di esattezza lessicale: quella *orthótes tôn epôn* appena invocata dal giudice Dioniso (v. 1181); ma da parte di alcuni interpreti si è voluta esagerare in tal senso la pregnanza del rimprovero eschileo[3]. In realtà, la citazione dell'*Antigone* e le rispettive repliche di Eschilo svolgono una funzione di collegamento tra la prima e la seconda parte del duello sui prologhi, all'interno della seguente struttura agonale: *a*) nella prima parte (vv. 1119-1176) Euripide utilizza contro il contendente l'efficace argomento della *orthoépeia*, qualità che a buon diritto rivendica come sua (vv. 1178-1179); *b*) Eschilo, a sua volta, con il solo scopo di prendere l'iniziativa (v. 1177), raccoglie l'argomento e lo rovescia contro Euripide; *c*) una volta presa l'iniziativa, lo abbandona dichiaratamente (vv. 1198-99) per applicare ai successivi sette *incipit* recitati da Euripide l'infernale *gag* metrica del *lekýthion* e metterne così in rilievo il vero difetto: l'artificiosità tecnica e la struttura di frase stereotipa[4].

Che le battute di Eschilo su Edipo non investano in profondità una questione di *orthoépeia*, lo prova altresì un parallelo già rilevato dai

above), 95. For a different interpretation of Mr Aeschylus' reference to Lamachus see Radermacher (n.6 above), 293.

25. Cf. J. Henderson, '*Lysistrata*: the Play and its Themes', *YCS* 26 (1980), 180, 185-86.

26. Walsh (n.1 above), 92, 94-95, 156 n.42.

27. The traditional moral and aesthetic notions of Mr Aeschylus should not be taken as signs that he is opposed to the demagogues. On the contrary: the demagogues, like those who prosecuted Socrates for not believing in the gods of the state (cf. W.R. Connor, *The New Politicians of Fifth-Century Athens* [Princeton 1971], 164-68), appealed to the traditional notions of the common people as against the novel ideas of intellectuals like the sophists. The speech of Cleon at Thuc. 3.37ff. bristles with patriotic concern for the welfare of the *polis*, resistance to changes in its laws, and disdain for the Athenians' forensic mode of decision making. All of these characterize him as a rhetorical brother of Mr Aeschylus. D. Kagan, *The Fall of the Athenian Empire* (Ithaca 1987), 255-62 points out that by the late fifth century democracy was the *traditional* form of government in Athens, and shows that the restoration of democracy in 411 was followed by an official program of patriotic-religious propaganda.

The chorus' comparison of the demagogues who are misleading the city to copper coinage plated with silver (*tois ponērois khalkiois* 725) should also deter us from regarding Mr Aeschlyus as a spokesman for Aristophanes' own patriotism, since the metaphor implies that the leaders who are base do not *appear* to be so. Therefore the appearance of civic virtue presented by Mr Aeschylus is consistent with demagoguery, and the fact that Mr Aeschylus is quite unlike the playwright Aeschylus in critical ways suggests precisely the misleading appearance of quality that the parabasis attacks in both the Athenian coinage and leadership. On the differences between Mr Aeschylus and the Athenian playwright see Higgins (n.3 above), 71-72.

28. Segal (n.1 above), 214, 230.

29. Taplin (n.18 above), 166-67. See also Reckford (n.1 above), 430, who does not draw the conclusion that I do.

30. On the problems of lines 1424-67 see Radermacher (n.6 above), 343-47; Wycherley (n.3 above), 34-38; H. Dörrie, 'Aristophanes' *Frösche* 1433-67', *Hermes* 84 (1956), 296-319; Stanford (n.7 above), 194-96; D.M. McDowell, 'Aristophanes, *Frogs* 1407-67', *CQ* 9 (1959), 261-68; Wills (n.10 above), 48-57; J.L. Marr, 'Who Said What About Alcibiades? *Frogs* 1422-34', *CQ* 20 (1970), 53-55.

31. F. Dübner (ed.), *Scholia Graeca in Aristophanem* (Paris 1883), 312-13. For different interpretations of the lines see T.G. Tucker, *The Frogs of Aristophanes* (London 1906), 258, and A.H. Sommerstein, 'Aristophanes, *Frogs* 1463-65', *CQ* 24 (1974), 24-27. Tucker bases his reading on the assumption that Aeschylus must express the view of Aristophanes, Sommerstein his on the assumption that 'in order to make sense of the result of the contest, the advice given by Aeschylus must . . . not be less relevant and reasonable than that of Euripides' (25). Neither assumption is justified. For a defense of Tucker's interpretation see Hugill (n.16 above), 211-17.

32. The text is not so explicit about the means of Cleophon's death. For this interpretation, cf. Stanford (n.7 above), 199.

33. Indeed, far from being the solution to the Athenians' situation, tragedy is to some degree the cause of it. In the parabasis the chorus suggests that the Athenians have aggravated their situation precisely *by acting in a tragic manner* when they describe the Athenians' refusal to forgive those who had been disenfranchised as 'puffing ourselves up and giving ourselves airs' (*ogkōsomestha kaposemnunoumetha*, 703). Both of these words point to a style of speech and behavior typical of tragedy. Within the *Frogs* we find *aposemnuneitai* used of the silences in Mr Aeschylus' tragedies (833), *semna* of his diction (1004), *semnunomenos* of his demeanor in the *agōn* (1020), *semnoteroisin* of the costuming of real demigods and implicitly of those in Mr Aeschylus' tragedies (1061), and *semnoisi* of the arguments of Socrates and implicitly of Mr Euripides (1496). Aristotle uses *apesemnunthē* to describe the development of tragedy's characteristic grand diction (*Po.* 1449a.20). And according to Plutarch, Sophocles described the style of Aeschylus as *ogkos* (*ton Aiskhulou . . . ogkon* [*Moralia* 2.79b]).

34. Whitman (n.10 above), 255-58.

35. Cf. the exchange between Strepsiades and the Cloud-chorus at the climax of Aristophanes' *Clouds* (*Clouds* 1452-61):

> ST. I suffered this on account of you, O Clouds, since I put all my affairs in your hands.
> CH. Nay, but *you* brought this on yourself, by turning yourself to bad business.
> ST. Then why didn't you tell me that at the time, instead of urging me on, an unsophisticated old man?
> CH. We do this whenever we identify anyone as passionately desirous of wrongdoing, until we cast him into misfortune, so that he may know to fear the gods.

I am suggesting, therefore, that the audience of *Frogs* holds the same position *vis-à-vis* the play *Frogs* that Strepsiades holds *vis-à-vis* the Cloud-chorus. For interpretation of the Cloud-chorus as 'comic spirits', 'much like the comic playwright himself', see K.J. Reckford, 'Aristophanes' Ever-flowing Clouds', *Emory University Quarterly* (1967), 222-35.

36. The accuracy of this passage has sometimes been doubted, but without justification. For a recent defense, see Kagan (n.27 above), 377 n.3.

37. Cf. Reckford (n.1 above), 295, and the ethos of carnival as described by M.M. Bakhtin, *Rabelais and his World*, tr. H. Iswolsky (Bloomington 1984), e.g. 18-22.

38. To my knowledge, the only reading to lay any emphasis upon Xanthias' suffering is that of Strauss (n.3 above, 236).

39. Cf. *Lys.* 512, *eit' algousai tandothen humas epanērometh' an gelasasai* ('then, although aching inside, we would laugh and ask you . . . ').

40. Thanks to Professors Anthony T. Edwards, David Konstan, Ra'anana Meridor and Gregory Nagy for their helpful comments.

(New York 1966), 254-55, 261; J.F. Killeen, 'Aristophanes, *Ranae* 1467-68', *LCM* 3 (1978), 73; T.A. Tarkow, 'Achilles and the Ghost of Aeschylus in Aristophanes' *Frogs*', *Traditio* 38 (1982), 13-16; Walsh (n.1 above), 92-97.

4. See especially C. Pascal, *Dioniso. Saggio sulla Religione e la Parodia Religiosa in Aristofane* (Catania 1911), 29-33; E. Lapalus, 'Le Dionysos et l'Héraclès des *Grenouilles* d'Aristophane', *REG* 47 (1934), 1-20; Segal (n.1 above); and Reckford (n.1 above), 403-32.

5. The idea that Dionysos undergoes an *initiation* in *Frogs* has now been embraced by D. Konstan, 'Poésie, politique et rituel dans les *Grenouilles* d'Aristophane', *Métis* 1 (1987), 291-308, and P. Thiercy, *Aristophane: fiction et dramaturgie* (Paris 1986), 314-19. Lapalus (n.4 above, 10) had spoken, perhaps more credibly, of 'une initiation caricaturale'.

6. On Dionysos as *alazōn* cf. L. Radermacher, *Aristophanes' Frösche: Einleitung, Text, und Kommentar* (Vienna 1922), 149; F. Sartori, 'Riflessi di vita politica Ateniese nelle *Rane* di Aristofane', in *Scritti in onore di Caterina Vassalini*, ed. L. Barbesi (Verona 1974), 425; Thiecy (n.5 above), 230, 235. J. Henderson, *The Maculate Muse* (New Haven 1975), 91, states that Dionysos plays the *bōmolokhos* throughout *Frogs*. Higgins (n.3 above, 64 *et passim)* treats Dionysos as an *eirōn*.

7. For different treatments of these lines see Radermacher (n.6 above), 144-46; W.B. Stanford, *Aristophanes: The Frogs* (London 1958), 70-73; Strauss (n.3 above), 236; J. Werner, 'Aristophanische Sprachkunst in den *Fröschen* (v.1-30)', *Philologus* 113 (1969), 10-23; Henderson (n.6 above), 92; Higgins (n.3 above), 62.

8. Cf. Henderson (n.6 above), 92.

9. This is not to say that Dionysos has no sense of humor at all, but only that his humor is opposed to Aristophanes'. In lines 20-31 Dionysos tells an utterly un-Aristophanic joke: because Xanthias is being carried by the donkey, he can't also be carrying anything himself and therefore he shouldn't complain (*pōs gar phereis, hos g' autos huph' heterou pherei,* 29). For Dionysos the humor in these lines lies in their (putative) display of superior intelligence; Thiercy (n.5 above, 235) speaks of his 'utilisation des methodes sophistiques'. Unlike the obscenity of Aristophanes, which deflates all pretensions of superiority to 'the material bodily lower stratum' (to borrow the terminology of M. Bakhtin), the would-be cleverness of Dionysos distinguishes between mind and body (or upper and lower body) and privileges the former; in fact, Dionysos' joke is made *at the expense* of Xanthias' lower body. We see the same quality in Dionysos when, in response to Heracles' denigration of Euripides' rhetoric (104), he defends the integrity of his *mind* (*mē ton emon oikei noun,* 105) and restricts the expertise of Heracles to *eating* (*deipnein me didaske,* 107). Dionysos' pseudo-intellectualism is connected to his enthusiasm for Euripides and separates him from Aristophanes and Old Comedy. For Aristophanes the humor in Dionysos' sophistic joke lies not in its wit (which is nonexistent), but rather in its transparent pretentiousness. For a reading that accepts Dionysos' intelligence as superior, see Higgins (n.3 above), 64.

10. On the frogs' chorus see Radermacher (n.6 above), 172; Segal (n.1 above), 222; C. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero* (Cambridge MA 1964), 247-49; Strauss (n.3 above), 239-41; J. Defradas, 'Le chant des grenouilles: Aristophane critique musicale', *REA* 71 (1969), 23-37; G. Wills, 'Why are the Frogs in the *Frogs*?', *Hermes* 97 (1969), 306-17; N. Demand, 'The Identity of the Frogs', *CP* 65 (1970), 83-87; Henderson (n.6 above), 93; Higgins (n.3 above), 75-76; Konstan (n. 5 above), 307; Reckford (n.1 above), 408-13. D.A. Campbell, 'The Frogs in the *Frogs*', *JHS* 104 (1984), 165-69, opposes the view that the frogs parody bad poetry and offers critical discussion of much of the earlier literature. (His summaries, however, must be used with caution.)

11. Reckford (n.1 above), 412. I would add that in connecting their song with the '*kraipalokōmos*' crowd at the Anthesteria (218) they strongly suggest *kōmōidia*.

12. As Wills (n.10 above, 313-15) has shown.

13. E.g. (1) After rejoining Xanthias on the far side of the Stygian lake, and not finding the monsters of which Heracles had warned him, Dionysos proclaims that Heracles had exaggerated in order to frighten Dionysos, for he envied Dionysos' belligerence (*eidōs me makhimon onta, philotimoumenos,* 281). Dionysos prays to encounter some adventure. Xanthias deflates his master's boastfulness by describing the Empousa and reducing him to terror (285-311). (2) Dionysos again demonstrates his hostility or indifference to comedy when he and Xanthias meet the chorus of initiates. There is no doubt that the chorus of initiates, whatever their connection to Eleusis, is both an old comic chorus and one that is especially devoted to Dionysos. They signal their identity as a comic chorus unmistakeably when they ask Demeter to help them win a wreath for jesting and ridiculing (393-95), when they sing lyrics mocking

well-known contemporary Athenians, Archedemus, Cleisthenes and Callias (420-34), when they warn off anyone not initiated into 'the Bacchic tongue-rites of bull-eating Cratinus' (357), and elsewhere throughout the parodos. Their special devotion to Dionysos is shown by the prayers they repeatedly address to him under the Eleusinian cult name Iakkhos. Yet the character Dionysos shows no recognition that it is he whom the initiates are addressing, and he gives little indication that their song has any charm for him. He does find himself drawn into the dance, where he wants to play around with an attractive young female initiate, and he does take up the chorus' iambs for three lines (435-37). He does this, however, not to join the chorus' jesting, but to interrupt it, so that he can ask directions to the palace of Pluto (*ekhoit' an oun phrasai nōin/Ploutōn' hopou' nthad' oikei,* 435f.). After the chorus gives them directions, Dionysos orders Xanthias to lift up his burden again, and they continue on their way, while the chorus resumes singing (444-59). Again, the Dionysos of *Frogs* demonstrates that comic poetry is something that, at best, he can take or leave. If he has learned anything from the chorus, he does not seem to have learned very much. Cf. Radermacher (n.6 above), 206. For a different view, see Segal (n.1 above), 222, and Reckford (n.1 above), 414. (3) When Dionysos defecates in his clothes in fear of Aiakos' threats (465-79) he demands a sponge to wipe his *heart*, an upper rather than lower organ (482-85). This reflects the same tendency to privilege the upper body as against the lower that we have observed previously (n.9 above). In reply to Xanthias' exclamation 'O most cowardly of gods and men' (486), Dionysos defends himself by saying that a cowardly man would not wipe himself, but would 'lie on the ground smelling his stool' (487-90). (4) The entire whipping scene (605-72) calls for Dionysos and Xanthias to pretend that they are immune to pain. (5) At the beginning of the *agōn* Dionysos attempts to restrain Aeschylus, explaining that it is inappropriate (*ou prepei* 857) for men who are poets to quarrel like women selling bread in the marketplace (857f.). Before the weighing of verses Dionysos is reluctant to treat the art of poets like cheese (1368f.). Both statements display a sense of propriety that is deflated by the *agōn* as a whole.

14. Especially in the *agōn*, where his silly comments repeatedly deflate the *alazoneia* of the tragedians. On Dionysos in the *agōn* see Henderson (n.6 above), 91-92, and Higgins (n.3 above), 70-71. I cannot agree, however, with Higgins' view that Dionysos sarcastically disdains the tragedians. Higgins himself qualifies this position (71). For the view that Dionysos becomes more dignified, see Segal (n.1 above), 214-15.

15. As Segal (n.1 above, 229-30), Higgins (n.3 above, 77), and Reckford (n.1 above, 408) suppose.

16. For other approaches to the agōn see G. Murray, *Aristophanes: A Study* (New York 1933), 118-34; W.M. Hugill, 'The Last Appeal of Aristophanes', in *Manitoba Essays*, ed. R.E. Lodge (Toronto 1937), 203-19; Segal (n.1 above), 214-17, 226-27, 230; J. Redfield, 'Die *Frösche* des Aristophanes: Komödie und Tragödie als Spiegel der Politik', *Antaios* 4 (1963), 434-39; Whitman (n.10 above), 241-47, 250-58; G.M.A. Grube, *The Greek and Roman Critics* (Toronto 1965), 25-30; Strauss (n.3 above), 247-61; R. Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato* (London 1969), 148-57; Sartori (n.6 above), 420, 437-39; Higgins (n.3 above), 70-75, 77; Tarkow (n.3 above), 1-16; Walsh (n.1 above), 85-98; Thiercy (n.5 above), 232-35; Konstan (n.5 above), 304-08; Reckford (n.1 above), 424-32.

17. On the differences between these characters and the Athenian playwrights cf. Higgins (n.3 above), 71-72.

18. On the play with dramatic illusion in Aristophanes see K.J. Dover, *Aristophanic Comedy* (Berkeley 1972), 55-65; F. Muecke, 'Playing with the Play: Theatrical Self-Consciousness in Aristophanes', *Antichthon* 11 (1977), 52-67; D. Bain, *Actors and Audience* (Oxford 1977), 3-7; G.A.H. Chapman, 'Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes', *AJP* 104 (1983), 1-23; C.J. Russo, *Aristofane autore di teatro* 2nd ed. (Florence 1984), 85; O. Taplin, 'Fifth-Century Tragedy and Comedy: A *Synkrisis*', *JHS* 106 (1986), 163-74; Thiercy (n.5 above), 139-49.

19. Dionysos agrees with Mr Aeschylus that death is an appropriate punishment for a poet who has made bad citizens out of good (1010-12).

20. On the idea of 'stamping' in Mr Aeschylus' poetics and its relationship to the theories of Gorgias see Walsh (n.1 above), 83-84 and 90.

21. Segal (n.1 above) *passim*.

22. Segal (n.1 above), 218.

23. Cf. Strauss (n.3 above), 252.

24. On Lamachus cf. Wycherley (n.3 above), 38 n.1; Strauss (n.3 above), 252; Walsh (n.1

however, must recognize this possibility of salvation itself.[35] In a democracy it could be no other way. And it is probably true that the salvation of the city did lie entirely within the hands of the Athenians at that moment. Remember that the objective Dionysos announces at the last stage of the *agon* is to get a poet so that the city can be saved and stage its choruses (*hin' hē polis sōtheisa tous khorous agei*, 1419). He does not say, 'so that the empire can be saved', or 'so that men in the future will say that we regained the possessions that were bequeathed to us by our ancestors'. There is good reason to believe that in the aftermath of the victory at Arginusae, which is when *Frogs* was performed, the Athenians could have made a peace that left them in possession of a substantial part of their empire, and left the city safe and able to stage its choruses. According to the Aristotelian *Constitution of Athens*, after Arginusae the Spartans offered to withdraw from Decelea and make a peace that would have left the Athenians with all the allies they then possessed. Some in Athens supported this proposal, but, the *Ath. Pol.* tells us, the many rejected it, deceived (*exapatēthentes*) by Cleophon, who blocked the peace by entering the *ekklēsia* clad in a breastplate (*thoraka endedukōs*) and insisting that he wouldn't allow the peace unless the Spartans surrendered all of the former Athenian allies (*Ath. Pol.* 34.1).[36] The Athenians permitted Cleophon to prevail at this moment, they chose not to make this peace, preferring instead to continue the war and win back the glory and wealth they had lost. The result was Aegospotami. And while Aristophanes probably did not think this choice was inevitable, he probably also recognized it as a fact, for what else could he have meant by making Dionysos choose Mr Aeschylus to advise the city, Mr Aeschylus who boasted that he taught men to desire always to conquer their opponents (1025f.), and by having Dionysos explain to Mr Euripides that his choice was not shameful, because the spectators approved of it (1475)?

In the silence about comedy in the *agōn* therefore, we can read the neglect of comedy and the concerns it considers its special province, concerns that could still have saved the city if the people had only realized that comedy's concerns were in fact their own. For the fundamental concerns of Aristophanic comedy are after all the bodily pleasures and pains of the living Athenians, citizens, women, metics, and even slaves.[37] In this respect Aristophanes really does see the comic festivals as analogous to the Eleusinian mysteries, and we can understand why he merges them in the parodos of *Frogs*. Comedy's special concern with the physical suffering of individuals is also evoked in the opening scene of the play, and I'd like to look at those lines again before concluding.

This of course is the scene where Dionysos strolls on stage with his slave Xanthias beside him astride a donkey, bent beneath his master's baggage. Xanthias requests permission to make the joke 'I'm hard pressed', and Dionysos repeatedly refuses permission. Almost all interpreters of these lines have seen in them only a conflict of taste between Xanthias and Dionysos;[38] most have felt that Dionysos' good taste is set in contrast with Xanthias'

crudity and lack of imagination; earlier in this paper I suggested that Dionysos was the one whose taste was faulty. But the dialogue between Xanthias and Dionysos concerns more than just taste. Xanthias does not wish to make the *piezomai* joke simply because it is the kind of joke he finds funny, as if he could have made a different joke had he been a wittier person. Xanthias demonstrates throughout the first half of *Frogs* that he is capable of making all sorts of jokes, but in this scene he insists on making only one. That's because the 'I'm hard pressed' joke is linked to Xanthias' actual situation in this scene, to the load he has pressing on his back. So for Xanthias, *piezomai, thlibomai*, 'I've got to let go', isn't just a joke. It's an appeal for help. It's a way of saying, 'Master, please get this load off my back before it kills me.' But Dionysos does not understand this. He only hears Xanthias trying to be funny and not doing a good job of it. He prohibits Xanthias from telling the joke and reveals no awareness of the suffering that produced it.

Thus *Frogs* begins with physical suffering that seeks expression and relief in comedy.[39] It finds expression, but it does not find an audience that can understand or appreciate it. At the conclusion of *Frogs* the chorus faces the audience and sings the following prayer, a prayer that could never have been uttered in an Athenian tragedy: 'Gods of this soil, grant first to the departing poet as he sets forth to the light a favorable journey; and grant to the city good plans for good things. For in this way we might altogether cease from great sufferings [*megalōn akheōn*] and painful conflicts in arms [*argaleōn t' en hoplois xunodōn*]. And let Cleophon, and anyone else who desires to fight, make war in their own ancestral ploughlands.' (1528-33) The Athenians gave Aristophanes the first prize at the Lenaea for this play, and even granted it the unprecedented honor of a repeat performance. Nevertheless their political choices, and the disaster that followed them, proved that most of them had not really been listening.[40]

Ohio State University

NOTES

1. C.P. Segal, 'The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the *Frogs*', *HSCP* 65 (1961), 208-42; G. Walsh, *The Varieties of Enchantment* (Chapel Hill 1984), 85-97; K.J. Reckford, *Aristophanes' Old-and-New Comedy, Volume 1: Six Essays in Perspective* (Chapel Hill 1987), 403-32.

2. On *trugōidia* see O. Taplin, 'Tragedy and Trugedy', *CQ* 33 (1983), 332-33. On paratragedy in Aristophanes see P. Pucci, *Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche* (Rome 1961); P. Rau, *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* (Munich 1967); and F. Zeitlin, 'Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*', in *Reflections of Women in Antiquity*, ed. H.P. Foley (New York 1981), 169-217. On Aristophanic parody in general see A.M. Komornicka, 'Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d'Aristophane', *QUCC* 3 (1967), 51-74.

3. For another ironic reading of the *agōn* see W.E. Higgins, 'A Passage to Hades: The *Frogs* of Aristophanes', *Ramus* 6 (1977), 69-75, 77. Cf. also the suggestions of R.E. Wycherley, 'Aristophanes, *Frogs* 1435-53', *CR* 59 (1945), 38 n.1; L. Strauss, *Socrates and Aristophanes*

could also be recalled, but this one depicts succinctly enough the reaction an Aristophanes fan might have to the militant ravings of Mr Aeschylus.

How far Mr Aeschylus' communal values stand from those usually implied by the plays of Aristophanes is made even more clear when Mr Aeschylus proceeds to specify what he excluded from his theater: no Phaedras, no Stheneboeas, not one woman in love (*erōsan . . . gunaika,* 1044). And when Mr Euripides replies that there was no Aphrodite to Mr Aeschylus at all, Mr Aeschylus says, 'And may there never be' (*mēde g' epeiē,* 1045). Here we may think back to the performance of *Lysistrata*, staged six years before *Frogs* in 411. There was a play full of communal spirit. It began with the announcement of a plan to save the city, to save all of Greece in fact. But the savior of Greece is not a general; she's a woman, a woman who uses Aphrodite to save Greece *from* the generals, from the soldiers, and from the ancient Marathon fighters. *Lysistrata* illustrates as well as any Aristophanic comedy the fact that for Aristophanes communal values are not separable from the spiritual and physical needs of the private home and the individual body, and that when the home and the body are sacrificed to the presumed good of the polis, the polis is in danger as well as the home.[25] And while the communal values of Aristophanes will have made him laugh, perhaps bitterly, at the domestic lessons of Mr Euripides, they will have made him laugh just as bitterly, or more bitterly, at the pompous warmongering of Mr Aeschylus.

In short, Mr Aeschylus offers the Athenians a drama that they will passively imitate, a drama whose only professed benefit is that of making them into better soldiers, and a declaration, from a man of deeds and not empty chatter, that poets whose plays he perceives to be socially harmful should be torn to pieces. We may be permitted to doubt that Aristophanes seriously recommends this as a program of moral reform for the Athenians. On the contrary, the voice of Mr Aeschylus again and again sounds the tones of Athenian demagoguery, the social malady that Aristophanes had sought to rob of its persuasive force through his parody. According to Aeschines, at a time when the Spartans offered to negotiate an end to the war with the Athenians, Cleophon threatened to chop off the head of anyone who so much as mentioned peace (Aeschin. 2.76; see also 3.150). In these words we can hear the voice of Mr Aeschylus clearly, and it is not a voice for which Aristophanes has any fondness. George Walsh has recently suggested that Aristophanes associates the violence and terror which are so characteristic of Mr Aeschylus' oratory with both Pericles and Cleon.[26] And here in *Frogs* the chorus' condensed description of the demagogue Cleophon uses words that elsewhere characterize both Mr Aeschylus and Mr Euripides, suggesting that Cleophon combines the features of both. At 679-81 the chorus says of Cleophon that 'on his double-chattering lips a Thracian swallow screams terribly', *eph' hou de kheilesin amphilalois deinon epibremetai Thrēikia khelidōn.* Later in introducing the contestants in the *agōn* the chorus will describe Mr Aeschylus as *deinon eribremetas* (814) and, in the next line, Mr Euripides

as possessing a 'sharp-chattering tooth', *oxulalon . . . odonta* (815).[27]

The ultimate irony of the *agōn*, however, lies in Dionysos' very establishment of civic advice as its decisive criterion. Dionysos' use of this criterion was the prime exhibit in Segal's argument that, by the climax of *Frogs*, Dionysos has recognized himself as the god of the unified community and thus of comedy, and that his choice of Aeschylus harmonizes tragedy and comedy.[28] But as we have pointed out, comedy is never mentioned in this passage, or anywhere else in the *agōn*. Indeed, the silence about comedy in the *agōn* should become the most strained, the most tense, at precisely this moment, because the questions that Dionysos addresses to the tragedians—what is the city to do about Alcibiades, what is your plan for saving the city—are questions that could not be answered in a tragic play. As Oliver Taplin has recently pointed out, in no surviving Athenian tragedy, not even the *Persians* of Aeschylus, is any Greek named who was alive at the time of the performance.[29] An established convention of genre prohibited tragedy from explicit reference to Alcibiades, Cleon, Cleophon, or any other Athenian politician. And if tragedy did concern itself with particular political questions that were before the Athenians, it had to do so cryptically and obscurely. The answers of Mr Aeschylus and Mr Euripides have caused much disturbance among scholars for reasons that I cannot review here in detail.[30] I will only mention that the advice of Mr Aeschylus for saving the city—that the Athenians will be safe 'when they reckon the enemy's land their own, their own land the enemy's, wealth the ships, poverty wealth'—has been recognized since the ancient scholiasts as a recycled version of Pericles' strategy at the beginning of the Archidamian war, a policy of no practical use to the Athenians in 405.[31] But we should not be surprised that Mr Aeschylus and Mr Euripides give unsatisfactory answers to Dionysos' questions. They are not in their proper element. The theatrical genre that made proposals to the Athenians about Alcibiades and public policies was comedy, the genre of Aristophanes. Dionysos, in his blindness to comedy, has asked the right questions, but he has asked them of the wrong poets. He did not need to go to Hades to find a poet who could give advice that would save the city, because that poet wasn't dead. And so the injunction that Pluto gives to Mr Aeschylus as he prepares to return to the living, to give a noose to Cleophon and tell him to hurry down (1504-09),[32] is both absurd and unnecessary, absurd because Mr Aeschylus could never make such a statement in a tragedy, unnecessary because the statement has already been made, by Aristophanes, in this passage.[33]

The salvation for Athens which Dionysos proposes is therefore doubly impossible, because a dead poet cannot be returned to life, and because even if Mr Aeschylus could be brought back he could not provide the teaching that Athens needs. Yet despite this *Frogs* need not appear the vision of a doom that Athens could not avoid, as Cedric Whitman suggested.[34] On the contrary, *Frogs* itself, produced by the living poet Aristophanes, actually lays the potential salvation of Athens before the audience. The audience,

represented in Mr Euripides' drama, he thinks that Mr Euripides should have been killed to prevent the staging of his plays (*ouk apothanein se taut' ekhrēn tolmōnta*, 951). Not only does he disapprove of the instruction in independent speech and thinking that Mr Euripides has offered, he thinks that Mr Euripides should have burst in half before he could offer such instruction (*hōs prin didaxai g' ōpheles mesos diarragēnai*, 955).[19] This truly is prior restraint! Rather than teach the Athenians to talk and think independently, Mr Aeschylus taught them to obey commands, like the sound of the trumpet (1042). Mr Aeschylus culminates his list of the evils caused by Mr Euripides by saying that he persuaded the rowers to talk back to their commanders (*antagoreuein tois arkhousin*, 1072), but he states that when he was alive they didn't know how to do anything but call for bread and shout *hruppapai*. For Mr Aeschylus the good old days were days when the right of speech was restricted to very few people, and for him the relationship between poet and audience is as unequal and as unidirectional as that between an adult and a child, as he states in one of the play's most famous lines. And in fact even the poet has no intellectual independence: Mr Aeschylus describes his own mind as an impression taken from Homer (*hothen hēmē phrēn apomaxamenē*, 1040).[20]

As we listen to this, the only association we can detect between Aristophanes and Mr Aeschylus is the resemblance between Mr Aeschylus and such determined repressors of free speech as the chorus of *Acharnians* and the Proboulos in *Lysistrata*. The Old Attic Comedy itself was perhaps the greatest exploiter of Athenian free speech, and Aristophanes had staged his plays, had dared to proclaim *ta dikaia* in the face of legal efforts by Cleon to inhibit him. Mr Aeschylus is not merely someone with whom Aristophanes might have had a disagreement about freedom of speech: he is Aristophanes' mortal enemy. If Mr Aeschylus could say that Mr Euripides should have been killed for giving speech to the slave no less than to the women, and to the master, and the maiden, and the old lady, what would he have said about Aristophanes' *Frogs*, which features a slave making jokes at the expense of a god?

In many respects the drama of Aristophanes stands closer to that of Mr Euripides than to that of Mr Aeschylus. It endeavors to fortify its audience against deception and engages it in a dialogue, recognizing its presence, appealing for its approval, permitting its laughter, and even replying to the audience's response, as it does in the parabases of *Clouds* and *Wasps*. It is, if anything, much more dialogic than the drama described by Mr Euripides. But there is one critical difference between Aristophanes' dialogue with the audience and Mr Euripides', a difference that brings me to the last of the issues I shall discuss. That difference concerns the subject matter of the dialogue. For while Mr Euripides declares that he instructs his audience especially about domestic affairs, Aristophanes' dialogue with the Athenians largely concerns the affairs of the city.

Aristophanes, in other words, has communal values, and for many

interpreters of *Frogs* this has been enough to place him on the side of Mr Aeschylus, and in fact to identify this as the only really important issue in the *agōn*. But even though both Mr Aeschylus and Aristophanes have communal values, it is far from clear that they both have the same communal values, that their communal values are not in fact in serious conflict. Charles Segal's influential essay on *Frogs* drew attention to the ritual basis of Aristophanes' communal values, as suggested by the chorus of initiates, the role of the chorus of frogs as singers at the Anthesteria, and the production of Aristophanes' comedies at the Lenaea and City Dionysia.[21] Mr Aeschylus has been connected to these values through his prayer to Demeter at the beginning of the *agōn*.[22] As important as these lines are in differentiating Mr Aeschylus from Mr Euripides, they are hardly a sound basis for supposing that Mr Aeschylus and Aristophanes have the same communal values, for in the entire 700 lines of the *agōn* this is the only passage in which the gods and their worship are at issue. Mr Aeschylus does not even trot out the charge, made by the wreath-seller in *Thesmophoriazusae*, that Mr Euripides caused people to disbelieve in the gods. Mr Aeschylus does not define his communal values in terms of ritual. Nor for that matter does he define them in terms of active citizenship in an even moderately democratic polis. Nowhere in the *agōn* does Mr Aeschylus state, or even imply, that his teaching made people 'better in the city' by teaching them how better to make decisions in the *ekklēsia*, or while serving on juries. And both of these, of course, were very important concerns of Aristophanes, very much part of his communal values.

The communal values of Mr Aeschylus are strictly those of an army or navy.[23] He describes the men he left to Athens as 'breathing spears and lances and white-crested helmets, and casques, and greaves and spirits of seven layers of oxhide' (1016f.). Asked how he made men noble, he replies that he did it by making a drama that was 'full of Ares' (*Areos meston*, 1021), citing *Seven Against Thebes* as a play that made every spectator want to be fierce, and adding that in *Persians* he taught men always to want to conquer their enemies. He lists the beneficial teachings of earlier poets, the rites and laws of Orpheus, the cures and oracles of Musaeus, the agricultural works taught by Hesiod. But he concludes by asking, 'How did Homer win honor and glory, but by teaching useful things, deployments, valor, armings of men?' And as an example of the kind of man who learned the lessons of Homer well, Mr Aeschylus cites the general Lamachus.

It should come as no surprise to a spectator or reader familiar with Aristophanes' plays that Mr Aeschylus mentions the name of Lamachus with approval. Such a spectator might have begun thinking of Lamachus as soon as Mr Aeschylus described the Athenians of his generation as 'breathing white-crested helmets', and 'spirits seven oxhides thick'. These words might have evoked the scene in *Acharnians* where Dikaiopolis tickles his throat with the crest of General Lamachus' helmet, so that he can throw up into General Lamachus' shield.[24] Many similar Aristophanic episodes

The first issue raised in the *agōn* that I will examine is the role of imitation in the theater. While Mr Aeschylus and Mr Euripides differ sharply on the kind of imitation that is appropriate to the theater, their dramatic theories have in common a commitment to some kind of imitation that distinguishes both of them from the poetry of Aristophanes. Mr Euripides proclaims that his drama represents things as they are, things that are familiar to the spectators (959). When accused of embarrassing decent Athenian women by putting adulterous Phaedras and Stheneboeas in his plays, Mr Euripides defends himself by asking whether such women don't really exist (*ouk onta logon,* 1052). Mr Aeschylus acknowledges that they do indeed, but that the poet is obliged to hide bad behavior (*apokruptein khrē to ponēron,* 1053). Yet while Mr Aeschylus' objection proscribes the poetic imitation of everyday reality, it commits Mr Aeschylus to another kind of imitation. According to Mr Aeschylus it is the spectators who imitate what they see in the theater. Thus, absurdly, noble women imitate Stheneboea and drink hemlock and rich men imitate the beggarly kings of Mr Euripides by dressing in rags to avoid paying liturgies. It follows that the poet must present only models worthy of imitation. Mr Aeschylus says that he made the Athenians noble by showing them iron-hearted men like Patroclus and Teucer, so that the citizens would strive to equal them (1041f.). Moreover, the models provided by Mr Aeschylus are also imitations, drawn not from observation like the characters of Mr Euripides but rather from legendary figures. For example, according to Mr Aeschylus, demigods should be represented in garments more august than those of fifth century Athenians because, he says, that is the way they actually dressed (*kai gar tois himatiois hēmōn khrōntai polu semnoteroisin*, 1061).

Now from our ironic perspective we can recognize that with respect to imitation the theater of Aristophanes differs radically from the standards set by either Mr Euripides or Mr Aeschylus. Aristophanes' plays certainly flout Mr Aeschylus' sense of decorum in staging the distinguished generals Demosthenes and Nicias as slaves (in *Knights*), or the demigod Heracles as a hungry buffoon (in *Birds*) or the tragic poets Aeschylus and Euripides as wrangling breadmongers and cheesemongers, in the words of Dionysos (858, 1369). Nor does Aristophanes provide sound models for imitation in showing the women of Athens taking over the Acropolis (in *Lysistrata*) or the relative of Euripides invading the Thesmophoria in the disguise of a woman (in *Thesmophoriazusae*). But of course nobody imitated these acts, or flew to Olympus on a dung-beetle, or made a journey down to Hades. The Aristophanic mode of teaching does not depend upon either the poet's imitation of noble types or upon the audience's imitation of models that the poet provides. On the issue of imitation the disagreement between the poetics outlined by Mr Aeschylus and that practised by Aristophanes in every surviving play, including this one, is total.

Nor does Aristophanes stand close to the position of Mr Euripides on this issue. Like Aristophanes, Mr Euripides violated Mr Aeschylus' norms

by presenting pitiable kings in rags and setting a bad example, but Mr Euripides did this in the service of another kind of mimesis, the imitation of reality. The incongruities of Aristophanes, however, do not arise from imitation. Athenian jurors did not have stingers in their rear ends, Socrates did not talk to cloud-goddesses, Euripides did not debate Aeschylus. Moreover, Aristophanes discourages his spectators from even fantasizing about these things by having his actors frequently recognize the audience and refer to props and costumes, thus continually reminding the spectators (as if they could have forgotten) that they were in a theater watching actors.[18] This ongoing critique of theatrical mimesis sets Aristophanes at odds with both Mr Euripides and Mr Aeschylus, and it is in fact an important element of Aristophanes' mode of teaching, as the parabasis of *Acharnians* implies when it states that Aristophanes taught the Athenians not to be deceived (*mē lian exapatasthai,* 634).

The next topic I'll examine will be the right to speak. Mr Euripides and Mr Aeschylus have diametrically opposed views on this issue of great civic importance. Mr Euripides claims that in his dramas he granted the right of speech to all sorts of characters, mentioning the woman, the slave, the master, the maiden and the old lady. Within the drama of Mr Euripides the right of speech is not restricted according to class, gender, or age group, and this, he says, is democratic (*dēmokratikon gar edrōn,* 952). But the drama of Mr Euripides is democratic not only in what it represents, but also in its relationship to its audience. Mr Euripides charges Mr Aeschylus with taking the audience for fools (*mōrous,* 910) and deceiving them (*exēpata,* 910) by beginning his plays with long silences, using incomprehensible compound words, and supplying insufficient information about the plot. But in his own drama, Mr Euripides claims, he eliminated the difficult compound words and provided a prologue that immediately informed the audience of the kind of play they would see. In other words, Mr Euripides felt that the Athenians had a right to be addressed in a language they could understand. But his respect for the audience goes beyond his *own* use of language; he claims to have taught the Athenians how to speak *themselves* (*toutoisi lalein edidaxa*, 954). The drama of Mr Euripides is a lesson in intellectual independence for the audience, which learns to think (*noein,* 957), to observe (*horan,* 957), to understand (*xunienai*, 957), *and* to be suspicious of everything (*perinoein hapanta,* 958), *and* to love to twist and use devices (*strephein, eran tekhnazein,* 957). Moreover, by bringing before the audience domestic affairs (*oikeia pragmata,* 959) of which they had their own intimate experience, independent of the dramas of Mr Euripides, Mr Euripides put them in a position where they could respond to his art critically (*xuneidotes gar houtoi/ ēlegkhon an mou tēn tekhnēn,* 960f.). The drama of Mr Euripides therefore encourages the audience to speak back to it and can be described as somewhat dialogic.

For Mr Aeschylus, on the other hand, the restriction of freedom of speech is a principle. Not only does he disapprove of the freedom of speech

only dialogue in the entire play that mentions the genre of comedy. Dionysos and his slave Xanthias come into the orchestra, Xanthias riding on a donkey but carrying Dionysos' baggage on his shoulders. The suffering slave asks his master if he can tell a joke, one of the customary ones at which the spectators always laugh. Dionysos tells Xanthias that he can say anything he wants, except *piezomai*, 'I'm hard-pressed', a scatological *double-entendre*. Dionysos explains that this joke is forbidden because it makes him sick. We therefore almost automatically regard Dionysos from an ironic perspective, since he unwittingly has made exactly the joke he sought to forbid.[8] When Xanthias asks permission to tell another joke, Dionysos again answers affirmatively, but again he prohibits the very joke that Xanthias had in mind, *hōs thlibomai*, which is essentially the same wisecrack. And Xanthias again asks permission, and Dionysos again prohibits the very joke that Xanthias wants to tell. Finally Xanthias exclaims, 'Can't I say that if someone doesn't get this load off me, I'm going to explode in farts [*apopardēsomai*]?' And Dionysos replies, 'Oh please don't, except that is when I want to throw up.' And when Xanthias protests again, Dionysos explains that when he is a spectator at the theater, he leaves older by a year whenever he sees any of those gags. Xanthias understandably concludes that he can't tell any jokes at all.

Thus *Frogs* begins by presenting us with Dionysos talking about Old Attic Comedy for the first and last time in the play. What he says does much to explain why he remains so silent. He says that the customary jokes of Old Attic Comedy, the jokes that the ordinary spectators always laugh at, the jokes not only of Aristophanes' competitors, as some would have it, but of Aristophanes himself, who uses them in this very scene and elsewhere in *Frogs*—Dionysos says that these jokes make him sick, make him vomit, make him old. The Dionysos of *Frogs* is introduced to us as a Dionysos with a powerful aversion to the poetic medium of Aristophanes.[9]

In fact Dionysos' aversion to comedy underlies the very expedition to the Underworld that is the springboard of the play. When Heracles asks Dionysos why he is determined to seek Euripides in Hades, and even lower if there is such a place, Dionysos explains, 'I need a clever poet' (*deomai poiētou dexiou*, 71). He does not say 'tragic poet', but simply 'poet', and he adds, 'For some are no longer living, and those alive are bad' (*hoi men gar ouket' eisin, hoi d' ontes kakoi*, 72). The word *poiētēs* of course denoted any poet, including the author of comedies, and in fact the chorus of *Acharnians* had proclaimed Aristophanes *ho aristos poiētēs* in a passage I quoted a moment ago. Aristophanes is therefore implicitly included among the living *kakoi* whom Euripides in dying left behind. And when Heracles inquires about some of the tragedians still living, Iophon, Agathon, Xenocles, Pythangelus, and Xanthias exclaims, *peri emou d' oudeis logos*, 'and not a word about me' (87), we may hear not only the voice of a slave groaning beneath his burden, but also the voice of a comic poet calling attention to his absence from a discussion in which he should have a part.

Dionysos' antipathy to comedy also underlies, I believe, his confrontation with the chorus of invisible frogs that gives the play its title. Something is certainly wrong when Dionysos, serenaded by a chorus that identifies itself as the celebrator of Dionysos during the Anthesteria, replies by telling them they should 'drop dead with their damned *koax*' (226). There have been many interpretations of the precise significance of the chorus of frogs, most of them claiming that it represents decadent poetry that Dionysos would be right to disdain.[10] But the most plausible suggestion, at least to me, is that recently made by Kenneth Reckford, namely that the frogs are a typical animal chorus of Old Comedy and that they evoke and represent the grotesque beauty of Aristophanes' own poetic genre.[11] Charon tells Dionysos that his rowing across the lake will be made easy by the sound of 'the most beautiful songs' (*melē kallista*, 205f.), and the frogs themselves proclaim to Dionysos that they are beloved by the Muses, Pan and Apollo. But Dionysos is proof to their strange charm, and he does not find the rowing easy. To be sure Dionysos does eventually produce his own *brekekekex* and even betters the instruction when the strain of rowing forces from his rear end a barrage of flatulence that apparently sends the amphibian chorus diving for cover.[12] Dionysos has in essence come to occupy the position occupied by Xanthias at the beginning of the play, and he has made the joke that Xanthias wanted to make. To this degree those who interpret Dionysos' journey as an education have a valid point. But there is no sign that Dionysos intends or finds any humor in what has happened, or that he has learned to appreciate the frogs' song. On the contrary, his final words to them are, 'You see, I was bound to stop your *koax*-ing eventually' (268). As before, Dionysos is comic in spite of himself.

Many other examples of Dionysos' pomposity throughout *Frogs* could be cited, but this is not the place for a complete catalogue.[13] Nor do I wish to deny that Dionysos undergoes a change in *Frogs*, for he certainly becomes more buffoonish as the play proceeds.[14] But this change does not convert him from the hater of comedy he was at the play's beginning into a lover or admirer of comedy. He says nothing about comedy, and when he judges the *agōn* there is no reason to suppose that he does so as the god of comedy.[15] Indeed, his repeated rejection of comedy in the first part of the play should caution us against this assumption. It suggests, on the contrary, that the universal silence about comedy in the *agōn* should be read as the exclusion of comedy.

Let us turn then to the *agōn* and examine some of the views expressed there, the evaluation of Old Comedy which they imply, and the way they might be evaluated from the perspective of Old Comedy.[16] In this analysis I will be discussing only the Aristophanic characters Aeschylus and Euripides, and the statements they make in the *agōn*, not the great Athenian dramatists whose names Aristophanes appropriated for these characters. In order to limit the confusion, which of course Aristophanes has invited, I will refer to the Aristophanic tragedians as Mr Aeschylus and Mr Euripides.[17]

poet's role; for the comedies of Aristophanes consistently maintain a playful disrespect toward tragedy, as toward almost everything else. The chorus of *Birds*, for example, cites as first among the advantages of wings their benefit to a spectator whose hunger makes him uncomfortable during the tragic choruses: he can fly home, eat lunch, and get back in time for the comedies (*Birds* 785-89)! In three of the extant plays, and a couple of fragments, Aristophanic comedy names itself *trugōidia*, 'trugedy', by this gesture virtually defining itself in contrast with tragedy, not merely as similar to tragedy and different from it, but as an outright appropriation of tragedy that transforms what it has appropriated but leaves both the appropriation and the transformation open to view—a travesty of tragedy. And of course the passages where Aristophanic comedy designates itself as trugedy are hardly the only ones where this playfully disrespectful relationship to tragedy is evident. In line after line Aristophanic comedy parodies some preexisting text, and more often than not the text is that of tragedy.[2] And while the passages parodied are predominantly derived from Euripides, parodies of Aeschylus, Sophocles and lesser tragedians are not rare. The experience of reading or watching Aristophanic comedy is to a great extent one of finding passages from tragedy (and choral lyric, and prayer, and philosophy, and oratory) torn from the contexts in which they could be taken seriously and transformed in ways that leave them recognizable, but recognizably ridiculous. While this Aristophanic play with tragedy reflects a dependence upon tragedy and perhaps a deep affection for it, it does not suggest that tragedy can be taken seriously as the civic teacher that the Aeschylus, Euripides and Dionysos of *Frogs* proclaim it to be; at least not while the comedies of Aristophanes are holding the orchestra.

The silence about comedy in the *agōn* of *Frogs*, therefore, is a silence about the very thing that would most threaten the seriousness of the *agōn* itself, the thing that does in fact threaten it, since the *agōn* is inscribed within comedy and does actually make the characters Euripides, Aeschylus and Dionysos seem ridiculous. And so the *agōn* in failing to deal with the very genre that creates it, stands wide open to reading from an ironic perspective. Such a reading is the sort I shall develop in this paper.[3] According to this reading, Aristophanes does not endorse the character Aeschylus, as most interpreters have assumed, nor could he have endorsed the character Euripides, for each of them gives voice to an idea of theater and its civic function which is deeply opposed to the Old Comedy of Aristophanes. Moreover, they manifest Athenian political styles of which Aristophanes disapproves. In doing this they suggest in turn that comedy is excluded from the *agōn* because the Athenians have excluded comedy from their deliberations and consistently refused to learn its lessons, either by following demagogues or ineffectually retreating from politics. Thus the *agōn* of *Frogs*, far from recommending to the Athenians a solution to their distress, mocks the course they have already taken. The decisive choice of the character Aeschylus can be seen as a victory of demagogic oratory, and it probably

mocks the success of Cleophon at persuading the Athenians to reject the offer of peace made by the Spartans after the battle of Arginusae. As the play's final lines suggest, Aristophanes may still have hoped that the Athenians could accept the Spartan offer and bring an end to the long war on reasonable terms.

In developing this reading I shall first suggest that an ironic perspective is opened early in the play when Dionysos repeatedly rejects the Old Comedy of Aristophanes and shows that this genre is his blind spot: he doesn't appreciate it, he doesn't understand it, and he doesn't think about it unless prompted to do so by someone else. Then I shall show just how opposed to Aristophanes the characters Euripides and Aeschylus are, by comparing some of the views on poetry and society they express in the *agōn* with those implied by the comedies of Aristophanes, including *Frogs*.

The figure of Dionysos in *Frogs* has been a problem for critics at least since the turn of the century.[4] Different readers for different reasons have agreed that he is not the god they expect him to be. For Charles Segal, Dionysos initially lacks appropriate dignity, but he undergoes an education on the way to Hades and acquires it by the time of the *agōn*; Kenneth Reckford accepts Segal's scheme of an educational journey, but he sees Dionysos as lacking and then acquiring comic vitality rather than dignity.[5] But something, at least in the first half of the play, is amiss. Reckford's view that Dionysos lacks comic vitality and my own more extreme formulation may arouse some surprise since the role of Dionysos in *Frogs* is a very funny one that provides many of the play's best laughs. But a funny character is not necessarily one with a good sense of humor. Especially in the first half of *Frogs* the role of Dionysos is that of an *alazōn*, a character who is funny precisely because he takes himself so seriously.[6] Dionysos appears wearing not only a luxurious yellow tunic and soft boots, but the garb characteristic of the mighty warrior Heracles, a lion skin and club. There is no indication that he finds anything humorous in his appearance. On the contrary, he thinks he is quite fearful. He knocks on Heracles' door like a centaur (*kentaurikōs*, 38), and when Heracles answers the door and recoils from him, Dionysos asks his slave Xanthias to observe the terror he inspires (*hōs sphodra m' edeise*, 41). But Xanthias, who is totally unimpressed by his master's pretenses, replies that by Zeus Heracles really is afraid, afraid that is that Dionysos is out of his mind (*nē Dia, mē mainoio ge*, 41)! And in fact Heracles has recoiled not in fear but in uncontrollable laughter. Dionysos, however, sees no humor in the situation. He tries to quench Heracles' laughter so they can discuss the reason for his visit. But Heracles protests that he cannot stop laughing (*all' oukh hoios t' eim' aposobēsai ton gelōn*, 45).

This funny Dionysos, far from representing the spirit of comedy as many have assumed, seems rather to represent a distinctly anti-comic spirit. Nowhere is this more clear than in the exchange he has with Xanthias as the play begins (1-18).[7] The passage in question, incidentally, contains the

(n.28 above), 71ff. and 110–13. In brief, he argues that the series of myths which relate the advent of Dionysos among men belong to a single system of acculturation with three major elements: (1) the acceptance of a new god, (2) the acceptance of a new type of agriculture (the vine), whose product, when used correctly, serves as a 'cultural instrument of social relations' that requires (3) the acceptance of relations between non-kin and indeed facilitates such relations. Hence, Dionysos the *xenos*—both a stranger and a guest, the one who gives gifts and must be received in turn—stands at the heart of a complex system of reciprocal exchange. The logical outcome of the refusal of the god and his gifts is a retaliation that takes the form of some autodestructive action within the family.

In this Dionysiac perspective, Polymestor's offense against *xenia* assumes a more profound meaning as does the mode of retaliation, both in Hekabe's reception of him inside her tent as a form of *xenia* and in the revenge she exacts upon his children in return for his failure to show the *xenia* of *trophē* for hers. See also the text quoted in n.85.

84. Critics have uniformly overlooked Polymestor's responsibility for rearing the child (for references see n.26 above) and hence judge Hekabe's famous remarks at the news of Polyxena's death concerning nature and nurture, the shameful and the noble (591–602) not only as a eulogy for Polyxena but also, as Reckford (n.15 above), 118–19, puts it, 'a funeral oration for herself . . . eulogizing the nobility that she must lose while still living'. Reckford goes on: 'What is really tragic is the inner death of the being who was called Hecuba. She suffers what Polyxena escaped, a kind of rape.' See also, for example, the conclusions of Tarkow (n.73 above) and Michelini (n.5 above), 141. This is not to deny the importance of this passage in the contrast established in the play between Hekabe and Polyxena nor to eclipse the questions raised about Hekabe's actions and status, but to place the emphasis once again on the dynamics of the plot and its cultural patterns and the ways in which the semantics of the text obstruct a recourse to facile moral judgments.

85. Aelian (*VH* 13.2) recounts an anecdote that perfectly demonstrates Dionysiac mechanisms of cause and effect in the relations between self and other, whereby the violation of *xenia* protocols leads to an autodestructive retaliation upon the self and its own: Makareus, a man of Mitylene, was a priest of Dionysos, gentle and affable in outward respects but in reality the most impious (*anosiōtatos*) of men. A stranger/guest (*xenos*) came to him and gave him a quantity of gold as a deposit entrusted to his care. Makareus dug a hole in the inner recesses of the shrine and buried the gold there. In time the *xenos* returned and asked for the gold back. Makareus brought him inside as though to give back the deposit but slaughtered (*!atesphaxe*) him instead, and having dug up the gold put the *xenos* there in its place. He thought he could escape the god's detection just as he had fooled the others. But matters turned out otherwise. A short while later, the trieteric festival of the god was held, and he offered sacrifices with great magnificence. And while he was busy with the Dionysiac celebration (*bakkheian*), his children, two in number, were left inside the house and, imitating (*mimoumenoi*) the father's sacred offices (*hierourgian*), came to their father's altar where the offerings were still burning. The younger child stretched out his throat and the older one, who had found a sacrificial knife (*sphagida*) that had been overlooked, killed his brother as a sacred offering (*hiereion*). The folks in the house raised up a shout and the mother, hearing their cries, leaped up (*exepēdēse*), and seeing the one child a corpse and the other still holding the bloody knife, snatched up a half-burnt piece of wood from the altar and killed this child in turn. The news came to Makareus who abandoned the rites (*tēn teletēn*) and rushed into the house (*eisepēdēsen*) in haste and anger (*thumōi*), and with the thyrsos he was still carrying, killed his own wife. The story ends with the revelation of the deed, Makareus' confession under torture, as a result of which he died, and the one who was slaughtered (*sphageis*) unlawfully was honored publicly with burial at the god's behest. In this way, Aelian concludes, Makareus paid 'a not blameworthy penalty', as the poet [Homer, *Il.* 4.160f.] says—with his own head, that of his wife, and those of his children besides.

86. I owe grateful thanks to S. Georgia Nugent, Simon Goldhill and David Quint who, as always, have proven to be discerning and exacting readers.

"Rdmus", Critical Studies in Greek and Roman Literature, 20, I, 1991

TRAGEDY AND COMEDY IN THE FROGS OF ARISTOPHANES

Bruce Heiden

Whenever we discuss the *Frogs* of Aristophanes we find ourselves discussing Athenian tragedy in the *Frogs*, because *Frogs* is the play that sends Dionysos down to Hades to recall the tragedian Euripides to Athens, the play that pits Aeschylus and Euripides against one another in a contest that provides one of the earliest specimens of Western literary criticism, and the play in which Aeschylus is finally resurrected to bring the Athenians the teaching that will save the city in its hour of distress. Athenian comedy in *Frogs*, in contrast, is a much less urgent topic, for while *Frogs* is a comedy, it does not seem to be about comedy in the same way that it is about tragedy. It includes no comic poets among its characters, it makes no mention whatsoever of comedy in the *agōn* of the tragic poets, and it even lacks the section of the parabasis praising Aristophanes' art, so familiar from the plays of the 420s. The few references to comedy that do appear in *Frogs* all occur in the first third of the play; after the parodos, there is silence.

Now while a number of critics, notably Charles Segal, Kenneth Reckford and George Walsh,[1] have despite the text's virtual silence discussed the theme of comic poetry in *Frogs* and even granted it considerable importance, no critic to my knowledge has commented upon the silence itself and addressed it as a problem. But once we do notice it, the silence about comedy throughout much of *Frogs* can become extremely troubling. Why should the *agōn* of *Frogs* exalt tragic poetry as the city's educator and a tragic poet as the city's savior, instead of comic poetry and a comic poet? After all, the comedies of Aristophanes repeatedly stress Aristophanes' own civic usefulness and the rewards he deserves for the good advice he has given. In the parabasis of *Acharnians* for example, the chorus proclaims that Aristophanes has been the source of many fine things for the Athenians in teaching them not to be deceived by the speeches of ambassadors (*Ach.* 633-35). Moreover they say that when the allies come to Athens with their tribute they are eager to see the poet they deem the best of all (*ton poiētēn ton ariston,* 644) because he dared to speak justice among the Athenians (*hostis parekinduneus' eipein en Athēnaiois ta dikaia,* 645). It is Aristophanes, the chorus says, who teaches the best things (*ta beltista didaskōn,* 658) and makes the city prosperous (*hōst' eudaimonas einai,* 656). Why then in the *agōn* of *Frogs* do Aeschylus and Euripides go on at length about their excellence as teachers of the city, and the excellence of other poets such as Homer and Hesiod, while nobody says a word about comic poets?

A reading of the earlier plays of Aristophanes, indeed a reading of the parodos and parabasis of *Frogs* itself, where the chorus stresses its own educative function (esp. 392, 686f.), does not prepare us to accept the apparent self-effacement of the comic poet that we find in the *agon* of Euripides and Aeschylus. Nor does it prepare us to accept the exaltation of the tragic

in showing the inadequacy of previous interpretations, even though his own interpretation may not command general agreement. My purpose here is not to go over all the ground again, but only to point out one or two considerations which recent writers have overlooked.

1. *The visibility of the Frogs*

A scholiast on line 209 says that the Frogs are not visible, but the chorus merely sings 'from inside':

ταῦτα καλεῖται παραχορηγήματα, ἐπειδὴ οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι, οὐδὲ ὁ χορός, ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους. ὁ δὲ ἀληθῶς χορὸς ἐκ τῶν εὐσεβῶν νεκρῶν συνέστηκεν.

This scholion is undatable; it may be Hellenistic, or it may be later. There is no ground for supposing that the scholiast ever saw the play performed or had any record of the staging of the original performance. The basis of his view appears to be simply an assumption that there cannot be two visible choruses in one play: since 'the real chorus' consists of *εὐσεβεῖς νεκροί*, the Frogs cannot be a 'real chorus'. This is not to be regarded as 'evidence' but as a conjecture, deserving as much, or as little, consideration as conjectures by later scholars. And, considered as a conjecture, it is not very compelling: we have one other possible, though disputed, example of an Old Comedy in which the chorus changes its character in the course of the play and is visible in both characters (*Lysistrata*), but we have no other example in Old Comedy of an invisible chorus.

Some modern scholars (e.g. Wills, op. cit., p. 307 n. 2) have tried to bolster the scholiast's view by adducing practical objections to making the Frogs visible. But I confess I cannot see any practical difficulty. It is not true that too little time is available for a change of costume. Over fifty lines of text separate the exit of the Frogs (268) from the appearance of the initiates (323); and, if all that each member of the chorus needs to do is to take off a frog-mask and put on a long cloak covering the rest of his frog-costume, he should have plenty of time.

In fact the decisive practical consideration tells the other way. This is one which all recent writers on *Frogs* have ignored and which it is the main purpose of this note to point out: audibility. The words of the Frogs' song, on any interpretation, are pointed and amusing, and are clearly meant to be heard. They are not just banalities or 'la-la-la', like some songs in modern operas in which it does not much matter whether the audience hears the words or not (in contrast to *Clouds* 275–90 and 298–313, which perhaps do fall into that category). In the best of conditions it is not easy to make words sung by a chorus of twenty-four singers distinctly audible to an audience of people who have never heard them before. If the singers were behind a wall, in an open-air theatre with no ceiling to direct the sound towards the audience, it would be quite hopeless; the audience would hear the tune, but no more.

I conclude that in the original performance the Frogs must have appeared in sight of the audience—as perhaps considerations of dramatic effectiveness should have made us realize in any case.

2. *The basis of the competition*

Wills, in the article already mentioned, has performed an important service by bringing into focus the question 'What is the basis of the competition between Dionysus and the Frogs?' and by showing the weaknesses of attempts to answer it by reference to volume, rhythm, or violence. Instead he suggests that Dionysus and the Frogs are competing in 'beauty' of utterance: Dionysus wins by uttering more 'beautiful' sounds than the Frogs, by their own 'upgurgling-bubbly' standards, because his *πορδαί* outdo their croaks.

This explanation is ingenious and amusing, and may possibly be right; but I do not feel that Wills has quite proved his case. The scene contains no clear reference to *πορδαί* after 238. The utterance which clinches Dionysus' victory is *βρεκεκὲξ κοὰξ κοάξ* in 267. Wills thinks, apparently, that this is a *πορδή*, imitated by the flautist off-stage. But, on the face of it, *βρεκεκὲξ κοὰξ κοάξ* is part of the words which Dionysus articulates orally. Would a stage direction to the flautist look like this? And if the flautist makes a noise off-stage (or, for that matter, if Dionysus speaks or sings orally), how is the audience supposed to know that that is a *πορδή* issuing from Dionysus' *πρωκτός*?

So the question 'What is the basis of the competition?' still seems to be open. I am not confident that I know the answer to it, but it may be worth while to point out that, as the competition draws near its climax (from 258 onwards), what Dionysus and the Frogs boast about is not any of the four features which Wills discusses (volume, rhythm, violence, 'beauty'), but a fifth, which Wills does not discuss: persistence. The Frogs declare that they will shout (i.e. croak) all day (258–60 *κεκραξόμεσθα . . . δι' ἡμέρας*). Dionysus retorts that they will never defeat him, because he will shout all day, if necessary, until he defeats them (264–6 *κεκράξομαι γὰρ κἂν με δῇ δι' ἡμέρας, ἕως ἂν ὑμῶν ἐπικρατήσω τῷ κοάξ*). The implication is that whoever goes on shouting longer will be the winner. We ought at least to consider the possibility that the competition has, after all, nothing more to it than this: to see who is the first to get tired of shouting *βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ*.

In the event, the Frogs give up remarkably soon: at 267 Dionysus shouts *βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ* and they make no attempt to reply. He claims to have stopped their croaking (268); this may mean no more than that he has induced them to stop by convincing them that they have no hope of outlasting him. Of course it is unrealistic that they should give up so quickly; but if the scene went on longer the audience might get bored with it, and Aristophanes regularly attaches more importance to keeping the audience entertained than to strict realism or logic.

I doubt whether we shall ever understand the Frogs' chorus completely. So much of its effectiveness must have depended on music and activity of which we have no record. If we had such evidence, it might reveal to us that the basis of the competition was musical (cf. Defradas's article), or that it was 'beauty' (as Wills suggests), or something else again. In the absence of such evidence, however, we ought to hesitate to make additions to what the competitors actually say they are going to do—which is merely to go on shouting all day, until they win.

DOUGLAS M. MACDOWELL

University of Glasgow

TWO NOTES ON CALLIMACHUS

(*a*) *Aetia*, fr. 178. 11–12

καὶ γὰρ ὁ Θρηϊκίην μὲν ἀπέστυγε χανδὸν ἄμυστιν
οἰνοποτεῖν, ὀλίγῳ δ' ἤδετο κισσυβίῳ.

THE couplet is quoted four times by ancient authors, and they divide equally between *οἰνοποτεῖν* and *ζωροποτεῖν* (see Pfeiffer—note that one supporter of *οἰνοποτεῖν* [Athenaeus xi. 781d] is a prose paraphrase). But *P.Oxy.* 1362 has *οἰνοποτεῖν*, and, according to the editors, the early testimony of the papyrus (first century A.D.) should turn the scale in favour of *οἰνοποτεῖν*, which Pfeiffer prints. My aim here is only to add another sponsor for *ζωροποτεῖν* in Agathias Scholasticus. Agathias' mind was soaked in the poetry of Callimachus, and *Anth. Pal.* v. 289. 4 *οὔτε ζωροτέρῳ μείζονι κισσυβίῳ* shows clearly that he read *ζωροποτεῖν*. Perhaps the evidence of the papyrus need not be considered decisive. When it comes to a choice between the two variants on literary grounds, I quite agree with Merkelbach (*Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, i [1967], 96) that *ζωροποτεῖν* is superior. It is more interesting, and adds a further point that the Thracians drank their wine neat, as well as in great quantities. As the rarer word *ζωροποτεῖν* would be more liable to corruption, Merkelbach suggests that *οἰνοποτεῖν* may have originated as a gloss.

(*b*) *Hecale*, frs. 259–60. 1. Perhaps the most positive gain from the new reading of the Vienna tablet (fr. 260) has been a startling change in the first line, which Lloyd-Jones and Rea (*Harvard Studies* lxxii [1968], 130) now give as *οἰόκερως. ἕτερον γὰρ ἀπηλοίησε κορύνη. οἰόκερως* was first conjectured by M. L. West; for the degree of confidence which we can have in this text, see Lloyd-Jones and Rea, ibid. p. 128, and for a supporting parallel p. 134. Theseus in his combat with the Marathonian bull has broken off one horn with his club. If the reading is right, it opens the possibility of anchoring fr. 259 *ὁ μὲν εἵλκεν, ὁ δ' εἵπετο νωθρὸς ὀδίτης* (*ἐπὶ τοῦ ταύρου ἡττηθέντος*, Schol. Ap. Rh. i. 1162). *νωθρὸς ὀδίτης* implies that the bull is struggling against the rope and following slowly and reluctantly. Could not fr. 259 immediately precede fr. 260. 1? The passage would then run

ὁ μὲν εἵλκεν, ὁ δ' εἵπετο νωθρὸς ὀδίτης
οἰόκερως· ἕτερον γὰρ ἀπηλοίησε κορύνη.
ὡς ἴδον, ὡς ἅμα πάντες ὑπέτρεσαν, οὐδέ τις ἔτλη
ἄνδρα μέγαν καὶ θῆρα πελώριον ἄντα ἰδέσθαι κτλ.

We would have a vivid picture of the bull, maimed but still giving trouble, and formidable enough to frighten the country people. I suggest this link with the reserve due to a poet who seldom fails to surprise. Professor Lloyd-Jones tells me that the same possibility had occurred to him.

A. S. HOLLIS

Keble College, Oxford

ἱλαρὸν προσπαλαίουσι· τὰ γὰρ ὄντως ἐκπληκτικὰ οὐ συγχωρεῖ τοῖς θεαταῖς ἐν τῷ καθεκτῷ εἶναι, ἢ τίς οὕτως ἀναίσθητος, ὡς μὴ ἀνακραγεῖν ἐπὶ τῷ ἀθλητῇ; Notice how ἀναπηδᾶν is used here as in §§ 55, 89 of Dio's oration, while Philostratus' comment on how the spectators cannot even refrain from 'joining in' is also paralleled in § 81 of Dio:[1] 'But among you not a man keeps his seat at the games; on the contrary you fly faster than the horses and their drivers, and it is comical to see the way you drive and play the charioteer, urging the horse on and taking the lead and—getting spilled.' Notice too ἀνασείουσιν . . . τὴν ἐσθῆτα, a motif which we meet again in Philostr. *V.S.* ii. 32 (p. 626) ἀνασείων τὴν χεῖρα καὶ τὸν κόλπον τῆς χλαμύδος,[2] Eunap. *V.S.* p. 484 ἐνταῦθα ἀνά τε ἐπήδησεν ὁ ἀνθύπατος ἐκ τοῦ θρόνου καὶ τὴν περιπόρφυρον ἀνασείων ἐσθῆτα . . . ἐκρότει, and —both with reference to theatrical applause—Luc. *Salt.* 83 ἀλλὰ τό γε θέατρον ἅπαν συνεμεμήνει τῷ Αἴαντι καὶ ἐπήδων καὶ ἐβόων καὶ τὰς ἐσθῆτας ἀπερρίπτουν,[3] Aristaen. *Ep.* i. 26 τὼ χεῖρε κινεῖ καὶ τὴν ἐσθῆτα σοβεῖ.[4]

But particularly relevant for our passage is Eusebius' account in *H.E.* vii. 30. 9 of the criticism by a court of bishops of the behaviour in church of Paul of Samosata in the third century, παίων τε τῇ χειρὶ τὸν μηρόν, καὶ τὸ βῆμα ἀράττων τοῖς ποσί, καὶ τοῖς μὴ ἐπαινοῦσι, μηδὲ ὥσπερ ἐν τοῖς θεάτροις κατασείουσι ταῖς ὀθόναις, μηδ' ἐκβοῶσι τε καὶ ἀναπηδῶσι κατὰ τὰ αὐτὰ τοῖς ἀμφ' αὐτὸν στασιώταις ἀνδράσι τε καὶ γυναίοις, ἀκόσμως οὕτως ἀκροωμένοις . . . ἐπιτιμῶν καὶ ἐνυβρίζων. Here once more we have ἀναπηδᾶν among the general features of the clamour, but this time the brandishing of ὀθόναι. These are generally taken to be linen handkerchiefs, and in Rufinus' Latin translation of Eusebius, the rendering of ἐν τοῖς θεάτροις κατασείουσι ταῖς ὀθόναις is *theatrali more oraria moveri. Orarium*, a word which later came to have particular ecclesiastical associations,[5] is used by Vopiscus (*Aurel.* 48) to define the cloths which that emperor introduced to Rome (along with Egyptian linen garments) and which were used in signifying applause in public celebrations: *sciendum tamen congiaria illum ter dedisse, donasse etiam populo Romano tunicas albas manicatas et lineas Afras atque Aegyptias puras, ipsumque primum donasse oraria populo Romano, quibus uteretur ad favorem.* In the absence of such a detachable piece of cloth the Romans, like the Greeks, simply shook or waved their togas as a means of attracting attention or showing approbation, as can be seen (of the stadium) in Ov. *Am.* iii. 2. 74 *et date iactatis undique signa togis*, and in Mamertinus, *Gratiarum actio de cons. suo* (*Paneg. Lat.* 3(11). 29. 2) *tripudiabat crebris saltibus multitudo . . . illa iactatio togarum, illa exsultatio corporum nescientibus paene hominibus excitabatur.*[6]

[1] 'Manifestly the sort of conduct on the part of spectators that may be paralleled at football matches when the crowd unconsciously pushes in the effort to advance the ball' (Crosby).

[2] Cf. id. *V.A.* iv. 21 λῆδια ἀνασείειν λέγεσθε ἐπίπλα μετεώρως αὐτὰ κολποῦντες.

[3] Bast proposed ἀνερρίπτουν, but from the evidence which I shall go on to consider the ἀπο- compound of the manuscripts may be literally correct.

[4] One recalls also Paul's experience of the crowd at Jerusalem (*Acts* 22: 23)—κραυγαζόντων . . . καὶ ῥιπτούντων τὰ ἱμάτια καὶ κονιορτὸν βαλλόντων εἰς τὸν ἀέρα. The throwing of dust here has apparently not been noticed elsewhere, but it is of some interest, in view of the theme of this article, that Jackson and Lake, *The Beginnings of Christianity*, i. iv. 282 remark that in America it is 'a recognized sign of a baseball-player's disapprobation of the umpire'.

[5] Cf. Isid. Pel. *epp.* i. 136 (M. 78. 272 c) ἡ ὀθόνη μεθ' ἧς λειτουργοῦσιν ἐν τοῖς ἁγίοις οἱ διάκονοι.

[6] In sixth-century Byzantium spectators used for the same purpose tunics with long, billowing sleeves (cf. Vopiscus' *tunicae manicatae*), according to Procop. *An.* vii. 12 τοῦ δὲ χιτῶνος τὸ ἀμφὶ τὼ χεῖρε μέρος τὰ μὲν ἐς τὸν καρπὸν ξυνῆει σφίσιν ἐν στενῷ μάλιστα, τὰ δὲ ἐνθένδε ἄχρι ἐς ὦμον ἑκάτερον ἐς

The occurrence of ὀθόναι as the cloths which theatrical audiences waved in Eusebius suggests to me that what Dio's Alexandrians threw in the air were not τὰ ὄντα but τὰ ὀθόνια; but although these might be handkerchiefs like the Roman *oraria*, or perhaps more substantial cloths like the *sudaria* which the Romans sometimes wore round the neck (Petron. 67, Suet. *Nero* 51, etc.), made doubtless of ὀθόνη Αἰγυπτία[1] (Alciphr. iii. 46. 4), Dio's sequel γυμνοὶ βαδίζοντες ἀπὸ τῆς θέας ἐνίοτε as the culmination of this shocking behaviour suggests that they were more substantial outer garments.[2] Hesychius glosses ὀθόνια as λεπτὰ ἱμάτια, Lucian (*Philops.*, 34) uses ὀθόνιον for a characteristic Egyptian tunic,[3] and Artemidorus (2. 3) regards them as garments suitable for summer.[4]

But perhaps the best illustration of the practices of Alexandrian spectators which Dio criticizes comes from a scholium on Eur. *Hec.* 573[5]—and one may observe that the compiler of such an elaborate note on one of the 'select plays' may himself have been an Alexandrian scholar of a date not far removed from Dio's own. Referring to φύλλοις ἔβαλλον of the Achaeans' tribute to the newly-slain Polyxena, the scholium first quotes Eratosthenes (fr. 20) on the φυλλοβολία —the ancient practice of pelting victorious athletes in the arena—describing how those spectators sitting nearest crowned them with garlands, while those further away threw leaves and flowers, then continues ⟨ὡς⟩ καὶ νῦν ἐπὶ τοῖς ἐπιφανῶς ἀγωνιζομένοις προβάλλουσι ζώνας, πετάσους, χιτωνίσκους, κρηπῖδας. διὸ σύνηθες ἦν κύκλῳ περινοστοῦντας ⟨τοὺς ἀθλητὰς⟩ ἀγείρειν τὰ διδόμενα, κτλ. From this it will be seen that Crosby's analogy with 'the tossing away of hats and caps', while appropriate, does not go far enough, indeed even the ubiquitous scarves and banners of the contemporary spectator manifest a decorous sobriety when compared to such exuberance as this, which, if a tall story in Hesychius of Miletus (*de vir. illust.* 22) is to be believed, even proved fatal to the law-giver Dracon on the occasion when he was applauded in the theatre at Aegina—ἐπιρριψάντων αὐτῷ ἐπὶ τὴν κεφαλὴν πετάσους πλείονας καὶ χιτῶνας, ἀπεπνίγη.[6]

University of Edinburgh E. K. BORTHWICK

THE FROGS' CHORUS

THE Frogs' chorus is the best known passage in Aristophanes, and to the many previous discussions three more have recently been added by Garry Wills in *Hermes*, xcvii (1969), 306–17, Jean Defradas in *R.É.A.* lxxi (1969), 23–37, and Nancy Demand in *C.P.* lxv (1970), 83–7. Wills's article is especially helpful in clarifying the main problems and

ἄφατόν τι εὖρους διεκέχυτο χρῆμα. ὁσάκις τε ἡ χεὶρ αὐτοῖς σείοιτο ἀναβοῶσιν ἐν τοῖς θεάτροις τε καὶ ἱπποδρομίοις, ἢ ἐγκελευομένοις, ἧπερ εἰώθει, ἐς ὕψος αὐτοῖς τοῦτο τὸ μέρος ἀτεχνῶς ἦρετο, κτλ. (I am indebted to Dr. R. C. McCail for pointing out this passage to me.)

[1] Cf. Clem. Alex. *Paed.* ii. 10 (i. 226. 4) τὰς ὀθόνας τὰς ἀπ' Αἰγύπτου, Eus. *P.E.* v. 9. 2 Νειλαίην ὀθόνην. Plut. *Mor.* 976 b uses ὀθόνιον of a towel.

[2] γυμνοί of course need not be literally interpreted: cf. Dover on Ar. *Nub.* 498.

[3] Cf. Ps.-Callisth. *Alex.* p. 3. 7 Kroll ὀθόνην ἀμφιασάμενος οἷα προφήτης Αἰγύπτιος.

[4] In Greek writers ὀθόνη is nearly always used of the clothing of women or orientals. The word itself is generally thought to be of Semitic origin. For its use for various types of linen material, see Moulton and Milligan, *Vocabulary of the Greek Testament*, s.v.

[5] Cf. also Phot., the Suda s.v. περιαγειρόμενοι.

[6] The notice in the Suda s.v. Δράκων (which reports also that he was buried ἐν αὐτῷ θεάτρῳ) adds καὶ ἱμάτια. The Teubner editor Flach is suspicious of this, commenting *ipsas enim vestes Graecos deiecisse vix credi potest.*

tations, to serve as a choral interlude between the prologue and the rest of the play[23].

Reasons have now been advanced for the arrangement of the following parts of the extant version of the *Frogs*: prologue, frog-chorus, parodos, agon, and contest of verses. One part remains: the last scene of all, in which Dionysus chooses the poet who is to return with him to Athens[24]. In writing this scene, Aristophanes has drawn together one feature from his earlier conception (the parody and contest of verses) and one from his later (the κατάβασις). For I feel sure that in this attack on Euripides, as in those made in previous comedies, Aristophanes has singled out for special condemnation Euripides' apparent indifference to the effect of his works on the audience. Hence, when it came to the point of applying the extant comic motif of bringing back from the dead a wise counsellor for the city, it was out of the question that Euripides should be so brought, despite the fulsome praise lavished upon him in the prologue. If Aristophanes had not been moved by an intensely serious purpose in writing the final version of the *Frogs*, he might have followed the example of some of his previous comedies and let the end of the play dissolve into revelry and badinage. But the only hint of such an ending is given by the feast to which Pluto invites Dionysus – and even that is given off-stage. The final speeches and songs recapitulate, though in still more emphatic language, the essential message conveyed by the preceding contest; and the necessity Aristophanes felt to make an essentially political statement in this place constitutes a further reason, and the final justification, for his departure from the customary pattern of old comedy.

University College, London J. T. HOOKER

[23] A number of papers have been published in the last few years in an attempt to elucidate the function of the frog-chorus. The essential clue to their function seems to me to lie in Charon's description: βατράχων κύκνων (207). Since (for some reason) swans were thought by the Greeks to have a beautiful song, the sarcastic meaning behind these words is plain: here are frogs passing themselves off as swans – a chorus who merely croak, while considering themselves accomplished singers. This theme is taken up by the frogs themselves, in their elaborate references to the divinities of song whose agent they claim to be (229–231). Such a chorus would unquestionably form an appropriate part of a play which presented elaborate parodies of Euripidean songs; for then the frogs would be seen as the lyric counterparts of the pretender Euripides. J. DEFRADAS made a suggestion at Rev. des ét. anc. 71, 1969, 23–37, which is ingenious, even though it does not seem to be strictly necessary. He holds that in this chorus Aristophanes is mocking the same poets as in Birds 1372ff., where Cinesias, a dithyrambic poet, is ridiculed; if Euripides had attached himself to this new school of poetry, it would have suggested a motive for the frogchorus.

[24] For the precise grounds on which Aeschylus is finally preferred, cf. A. H. SOMMERSTEIN, Class. Quart. 58, 1974, 24–27.

RICERCHE SUI 'DIALOGHI SOCRATICI' DI FEDONE E DI EUCLIDE

Lo Zopiro di Fedone

»Die Philosophie mag von Phaidon schweigen müssen«: questo punto di vista, formulato nel 1879 dal WILAMOWITZ[1], ha per lo più incoraggiato gli storici della filosofia antica a tacere di Fedone, o meglio a non riconoscergli una personalità culturale almeno un poco precisata, all' infuori del ruolo che Platone gli ha assegnato nel dialogo omonimo. Solo di recente si è registrato un rinnovato interesse per questo semi-sconosciuto socratico, ed ora abbiamo persino una storia della filosofia antica che gli dedica un paragrafo neppure troppo frettoloso![2]

Un supplemento di indagine merita ancora, fra l'altro, lo Zopiro fedoniano, che da tempo non è fatto oggetto di adeguata attenzione[3] e di cui non è ancora ben stabilita neppure la base documentaria. In particolare sono passati finora inosservati alcuni testi latini, provenienti da originali arabi, che sembrano idonei a precisare ulteriormente la natura di questo λόγος Σωκρατικός e a rendercelo accettabilmente ben configurato. Mi proverò dunque a proporre qui di seguito l'insieme delle testimonianze[4] relative allo Zopiro accompannandole di volta in volta con opportune note di commento.

Diogene Laerzio nel fornire la lista degli scritti di Fedone distingue fra dialoghi genuini e dialoghi dubbi (echeggiando in tal modo la distinzione precedentemente introdotta da Panezio[5]) e menziona per primo, tra i dialoghi γνήσιοι, appunto lo Zopiro (2,105). Suida, s. v. Φαίδων, apre del pari con questo titolo la sua lista degli scritti fedoniani. Era dunque lo Zopiro il dialogo fedoniano meglio noto e più facilmente identificabile.

[1] U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Phaidon von Elis, Hermes 14, 1879 189.

[2] Cfr. G. REALE, Storia della Filosofia Antica (Milano 1975), I, 427–430. Ricordo inoltre: J. HUMBERT, Socrate et les Petits Socratiques (Paris 1967), 277–281; i miei 'Socratica' in Fedone di Elide, Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura, N. S. 47, 1973, 364–381 e Therapeia in the Minor Socratics, Theta-Pi 3, 1974, 147 sg.; F. SARRI, Socrate e la genesi storica dell'idea occidentale di anima (Roma 1975), II 178–180; M. MONTUORI, Su Fedone di Elide, Atti dell' Accademia Pontaniana, N. S. 25, 1976 (estratto di pp. 14); R. F. HOCK, Simon the Shoemaker as an Ideal Cynic, G. R. B. S. 17, 1976, 41–53.

[3] Anch'io me ne sono occupato solo cursoriamente nel 1973 a p. 370 dell' articolo menzionato poc'anzi.

[4] Avverto che nel presentare i frammenti ed i vestigia dello Zopiro adotterò una numerazione progressiva unica parlando di frammenti in modo promiscuo, non diversamente da quanto hanno fatto, tra gli altri, la DECLEVA CAIZZI e il DÖRING (rispettivamente in: Antisthenis Fragmenta, Milano 1966, e in: Die Megariker, Kommentierte Sammlung der Fragmente, Amsterdam 1972). Nel caso dello Zopiro, infatti, le subdivisioni sono così immediatamente perspicue da potersi considerare del tutto ovvie (e perciò non necessarie).

[5] Ap. Diog. Laert. 2, 64.

does not, of course, mean that Aristophanes could not have known a text in which they were present[18].

(2) A valuable inference has been drawn from a passage in the parabasis of the *Clouds* (534 – 536):

> νῦν οὖν Ἠλέκτραν κατ' ἐκείνην ἥδ' ἡ κωμῳδία
> ζητοῦσ' ἦλθ', ἥν που 'πιτύχῃ θεαταῖς οὕτω σοφοῖς·
> γνώσεται γάρ, ἥνπερ ἴδῃ, τἀδελφοῦ τὸν βόστρυχον.

It is plain that Aristophanes is here alluding to the recognition-scene of the *Choephori*; but H.-J. NEWIGER has shown that much more is involved than a straightforward allusion to a famous scene[19]. Detailed reminiscences of the *Oresteia* occur not only in the parabasis but in several other parts of the *Clouds*; and, as NEWIGER says, their occurrence is most easily explained if Aeschylus' trilogy had been revived at Athens shortly before Aristophanes wrote his revision of the *Clouds*[20]. But NEWIGER believes that we may go farther still and see in the parabasis of the *Clouds*, and in particular line 536, an implicit rebuttal of the criticism of Aeschylus' recognition-scene which Euripides made in his own *Electra*. This implied contrast between Aeschylus and Euripides in their treatment of the same subject-matter looks forward to the agon of the *Frogs*[21]. With this analysis of NEWIGER's , we seem to have advanced from the mere possibility suggested by the scholia on *Frogs* 1309 – 1312 to the strong probability that Aristophanes was influenced in his composition of a comedy by what was happening at the time on the Athenian stage. The last instance I mention seems to bring the matter close to certainty.

(3) Two quotations from Euripides made in the *Birds* are annotated as follows. ΣV on line 348 reads: παρὰ τὸ Εὐριπίδου ἐξ 'Ανδρομέδας 'ἐκθεῖναι κήτεϊ φορβάν', ὡς 'Ασκληπιάδης, τὰ μηδέπω διδαχθείσης τῆς τραγῳδίας παρατιθέμενος, ὡς καὶ τὸ 'σὰ γὰρ ταῦτα πάντα καὶ τὸ τῆδε καὶ τὸ κεῖσε', παρὰ τὰ ἐκ τῶν μηδέπω διδαχθεισῶν Φοινισσῶν φησὶν 'κἀκεῖσε καὶ τὸ δεῦρο, μὴ δόλος τις ᾖ'.

Since the *Birds* was produced in 414 B. C., and the *Andromeda* of Euripides not for another two years, while the *Phoenissae* was later still, it follows that texts of plays were sometimes in circulation long before their exhibition

[18] See further P. RAU, Paratragodia, 1967, 129 and CANTARELLA op. cit., 294 – 296.

[19] Hermes 89, 1961, 422 – 430.

[20] Such a revival would be quite in conformity with ΣR on Frogs 868: ἐπεὶ τὰ Αἰσχύλου ἐψηφίσαντο διδάσκειν. Taken in conjunction with the line of the *Frogs* to which it refers, this comment can allude to nothing other than posthumous performances at the public expense.

[21] NEWIGER, op. cit., 429.

on the stage[22]. Now a comic poet can have no truck with purely private jokes, which will mean nothing to his audience; and it can safely be assumed, in consequence, that when Aristophanes in his *Birds* quotes from the *Andromeda* and the *Phoenissae* he is taking it for granted that quotations will be recognized by the audience, just as if they had been taken from plays already produced.

With these quotations from Euripides in mind, we shall not insist that the *Bacchae* had actually been performed by the time that Aristophanes was writing the *Frogs*. But if we are right in thinking that both Euripides' death and the *Bacchae* (whether in text or in performance) were in the mind of Aristophanes when he composed the *Frogs*, we can approach the solution of at least some of our problems. We can confidently surmise that the *Bacchae*, in whatever form it first became known at Athens, made a deep impression on the citizens. When it was first circulated, or first performed, Euripides was, to all intents and purposes, brought back from the dead; and who more fitting to go and bring him back than the powerful god who works his will in the *Bacchae*? Of course, in the *Frogs* he is a caricature: the effeminate Dionysus, who had been a stock comic figure for many years. From Aristophanes' point of view, it was important that the character of this comic Dionysus should be established first, before he assumed his slightly more dignified role of umpire in the contest; and it is probably for this reason that Aristophanes chose to preface the contest by a series of short scenes which reveal the character of his protagonist.

So it seems probable that the two principal motifs of the *Frogs*, contest and κατάβασις, came into Aristophanes' mind at different times and for different reasons. It is likely that the contest was intended originally to form the first part of a comedy, after which the customary series of short scenes would have followed. This design had to be altered radically as a consequence of Aristophanes' decision to incorporate in his comedy the motif of the κατάβασις: a motif which, I have suggested, was added in response to the news of Euripides' death. But the new motif was enriched by a master-stroke. Aristophanes introduced a chorus of initiates and composed a parodos for them which would immediately recall that of the *Bacchae*. If this is a true account of the stages by which the play was put into its present form, it enables us to suggest a reason for the presence of the παραχορήγιμα, or subsidiary frog-chorus. For this would have been the principal chorus in Aristophanes' original comedy; and it has been allowed to remain in the final version, with suitable adap-

[22] So far as comedy is concerned, it is practically certain that the extant version of the *Clouds* was intended only for circulation in written form and not for actual production: see the introduction to K. J. DOVER's edition, 1968 lxxxi. What can be deduced from the *Clouds* and the *Birds* makes it likely that βιβλίον (Frogs 1114) refers to a text of the play.

4. *The composition of the Frogs*

There seems to be no reason, in theory, why the *Frogs* should not have been constructed along the lines customary in old comedy. Dionysus would have been brought to Hades at the beginning, he would then have witnessed the contest, and would have taken Aeschylus away with him – all in the first part, before the parabasis. Then, in the second part, he would have participated in the iambic ἐπεισόδια, only of course in the reverse order from that found in our play. Why, then, did Aristophanes choose to write the kind of play he did? More specifically, why did he choose to write it at this particular time (406/5 B. C.)?

I think we have to assume that the centre-piece of the play as originally conceived was a parody of many different styles of Euripidean poetry: a parody so elaborate, and consisting of so many close-knit parts, that it could never have resulted from improvization or from an afterthought. There is no compelling reason to believe, with WILAMOWITZ, that Aristophanes all along cast Aeschylus in the role of Euipides' opponent (although the eventual introduction of Aeschylus unquestionably enriches the entire concept); in consequence, it is not necessary to suppose that, from the very first, the contest was set in Hades. The parodies could perfectly well have formed a part, and the most important part, of Aristophanes' intention during the life-time of Euripides. But let us suppose that Euripides died when Aristophanes had reached this point: that is, when he had drafted the parodies and possibly, but not quite certainly, expressed them in the form of a contest and before he had thought of Hades. Thus, of the motifs which are present in our play, only the literary contest[14] and the frog-chorus and the dialoque between two slaves discussing their respective masters[15] would have been in place. It may be suggested that it was precisely the news of Euripides' death which induced Aristophanes to set his principal scene in Hades, as had been done by Eupolis in the *Demoi* and in his own *Gerytades* (408 B. C.). It will be remembered that in the dialogue between Dionysus and Heracles (which, naturally, I believe to have been composed later than the literary contest) Euripides is spoken of as a person recently dead: καὶ ταῦτα τοῦ τεθνηκότος (67) – so, at least, I understand these words.

[14] A literary contest involving the confrontation of old and new is clearly in progress at Eupolis fr. 303 EDMONDS:

> A. ἄγε δὴ πότερα βούλεσθε τὴν ⟨νῦν⟩ διάθεσιν
> ᾠδῆς ἀκούειν ἢ τὸν ἀρχαῖον τρόπον;
> B. ἀμφότερ' ἐρεῖς, ἐγὼ δ' ἀκούσας τὸν τρόπον
> ὃν ἂν δοκῇ μοι βαστάσας αἱρήσομαι.

[15] Compare the dialogue between Sosias and Xanthias (!) at the beginning of the *Wasps* (422 B. C.).

The problem raised by Aristophanes' striking departure from the normal structure of an old comedy remains. Connected problems arise from his introduction of Dionysus as protagonist and his giving the chorus the role of mystics. If Euripides died while Aristophanes was composing the *Frogs*, the fact of his death might well explain why, in the final version, the contest was set in Hades. What it does not, in itself, explain is the added motif of the κατάβασις. For that motif there seems to be only one explanation available, namely that while Aristophanes was writing the play he not only learned of Euripides' death but, for the first time, read or witnessed his posthumous tragedy the *Bacchae*. It is noteworthy, in this regard, that ΣV on Frogs 67 makes an explicit connexion with the *Bacchae* and the other posthumous plays of Euripides: οὕτω γὰρ αἱ διδασκαλίαι φέρουσι τελευτήσαντος Εὐριπίδου τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδαχέναι ὁμώνυμον ἐν ἄστει Ἰφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι Ἀλκμαίωνα Βάκχας[16].

It was suggested above that a literary motive should be considered for the presence of mystae in the parodos of the *Frogs*. The choice of Dionysus as protagonist, the songs of initiates who are concerned (at least in part) with his worship, the fact that the ionic metre predominates in the parodos of the *Frogs* just as it does in that of the *Bacchae*, and the large number of verbal correspondences that have been recorded all point to the existence of some close connexion between these two plays[17]. It may therefore be considered probable, as a working hypothesis, that the Dionysian elements were added to the *Frogs* out of a desire to parody the *Bacchae*. We must now enquire whether the history of the old comedy provides a parallel for the insertion of new material provoked by the publication or production of a tragedy. Three points have to be taken into account here:

(1) The scholia identify *Frogs* 1309 – 1312,

> ἀλκυόνες, αἳ παρ' ἀενάοις θαλάσσης
> κύμασι στωμύλλετε,
> τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν
> ῥανίσι χρόα δροσιζόμεναι,

as a quotation 'from the *Iphigeneia* of Euripides' (ΣR) or 'from the *Iphigeneia at Aulis*' (ΣV). If the latter statement could be confirmed, it would afford irrefutable evidence that Aristophanes included in the *Frogs* at least one quotation from a posthumous play by Euripides. As is well known, the lines quoted do not, in fact, occur in our text of the I. A.; but the fact that they are missing

[16] Cf. T. B. L. WEBSTER, The tragedies of Euripides, 1967, 257.

[17] See A. J. FESTUGIÈRE, Eranos 54, 1956, 78; J. CARRIÈRE, L'ant. class. 35, 1966, 120 – 121; R. CANTARELLA, Serta Turyniana, 1974, 291 – 301.

programme at the beginning may be affected so drastically by subsequent events, or even by subsequent changes of mood, that the programme bears little relationship to the eventual outcome. The programme of the *Frogs* is set out in clear and unambiguous terms (66 – 72):

ΔΙ. τοιουτοσὶ τοίνυν με δαρδάπτει πόθος
Εὐριπίδου.
ΗΡ. καὶ ταῦτα τοῦ τεθνηκότος;
ΔΙ. κοὐδείς γέ μ' ἂν πείσειεν ἀνθρώπων τὸ μὴ οὐκ
ἐλθεῖν ἐπ' ἐκεῖνον.
ΗΡ. πότερον εἰς Ἅιδου κάτω;
ΔΙ. καὶ νὴ Δί' εἴ τί γ' ἔστιν ἔτι κατωτέρω.
ΗΡ. τί βουλόμενος;
ΔΙ. δέομαι ποιητοῦ δεξιοῦ.
οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσίν, οἱ δ' ὄντες κακοί.

In apparent conformity with this programme, Dionysus does descend to Hades and does meet Euripides. The mere fact that events in Hades take a different turn from those postulated in the programme would occasion no disquiet; and if the wayward Dionysus discovered that Aeschylus, not Euripides, is the true ποιητὴς δεξιός and so emerged with him to the world above, the twist would be completely acceptable according to the usual canons of old comedy. But Dionysus takes back Aeschylus not for his prowess in the poetic art but because of the political advice he is likely to give the city. So the agon and the examination of verses, whose ostensible object was that of discovering the ποιητὴς δεξιός, have completely failed in their purpose. While actually in progress, the contest itself is all-important; it is of no consequence who wins it. In the event, neither poet wins, because Dionysus finds himself unable to decide between them on grounds of literary merit alone (1411 – 1413):

ἄνδρες φίλοι, κἀγὼ μὲν αὐτοὺς οὐ κρινῶ.
οὐ γὰρ δι' ἔχθρας οὐδετέρῳ γενήσομαι.
τὸν μὲν γὰρ ἡγοῦμαι σοφὸν τῷ δ' ἥδομαι[10].

The line which immediately follows this remark of Dionysus is one of great significance for the understanding of the plot. Pluto asks (1414):

οὐδὲν ἄρα πράξεις ὧνπερ ἦλθες οὕνεκα[11];

[10] Cf. H. Dörrie Hermes 84, 1956, 297 – 300.
[11] Cf. H. Erbse in ΔΩΡΗΜΑ H. Diller zum 70. Geburtstag, 1975, 55 – 56.

This is the first indication given in the second half of the play that Dionysus has come to Hades with any specific purpose at all; and Pluto's question seems to be related, in some oblique way, to the original object of Dionysus' journey as set out in the programme. But in his reply Dionysus takes it to refer to the poet who has most to offer the city; and, by his careful formulation of his purpose

ἵν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγῃ (1419),

he makes inevitable the victory of Aeschylus, who has shown himself in the contest such a strong believer in the communal importance of art[12].

It has become evident that, both at its beginning and at its end, the literary contest is not fitted organically into the structure of the comedy as a whole. At the beginning, it is introduced by a 'second prologue' which would not have been considered necessary if all that had been in prospect were the inconsequence typical of an old comedy. And at the end the whole elaborate contest has not, after all, produced the result postulated in the second prologue. What Aristophanes does allude to at the end is Dionysus' original purpose in going to Hades; even though his quest for Euripides has been superseded by the motif of bringing back from the dead someone who will give wise advice to the city – the motif which had appeared in the *Demoi* of Eupolis (412 B. C.)[13]. The plot is thus developed in a way analogous to the evolution of the chorus. The original motif is left in abeyance throughout the long contest: thereafter, it briefly re-appears, although its application is different. As for the chorus, their sacral character, established so impressively in the parodos and mentioned in the parabasis, is completely lost sight of for the duration of the contest; after it has finished, they are once more regarded as mystics. It is this lack of a causal connexion between the contest and the rest of the play which poses the chief problem in the structure of the *Frogs*; and to its elucidation we must now turn.

[12] The important word is, of course, σωθεῖσα, even though it is put in a participial form. Still, the phrase τοὺς χοροὺς ἄγῃ has great significance; and it is by no means to be seen, with Stanford, as 'Aristophanes' rather perfunctory way of converting Dionysus' original literary and personal motive into a political one'. The point is that Aristophanes regards the dramatic performances as part and parcel of the activities of the community, whose health (and, by now, very existence) he desires so passionately.

[13] It is as if the quest for the δεξιόν ('clever') had been superseded by the quest for the χρηστόν ('politically advantageous'). The choice of vocabulary at *Ecclesiazusae* 218 – 220 makes me think that in that passage Aristophanes is ruefully reflecting what advantage the Athenians would have gained if they had not been captivated by the sort of innovation which was offered by a Euripides:

ἡ δ' Ἀθηναίων πόλις,
εἰ τοῦτο χρηστῶς εἶχεν, οὐκ ἂν ἐσῴζετο,
εἰ μή τι καινὸν ἄλλο περιηργάζετο.

which often becomes apparent by the time the parabasis is reached. But, of course, it is by no means customary for the chorus to assume one part at the beginning, change to another during the course of the play, and then revert to their original part right at the end; and yet, as a brief examination will show, that is precisely happens with the chorus in the *Frogs*.

The parodos of the *Frogs* contains songs sung by the chorus of initiates, the μεμυημένοι, who, as Heracles predicted at 158, are seen by Dionysus and Xanthias in the underworld. These initiates are, specifically, the devotees of Demeter; and the parodos reenacts, at least in part, a procession from Athens to Demeter's cult-centre at Eleusis[7]. Closely associated with Demeter in the cult are Persephone and the enigmatic young god called Iacchus: his origin is obscure, but in the mature Attic period he is often identified with Dionysus; and the identification seems to be taken for granted in this parodos, because of the very close similarity between his cult and that of Dionysus. It is only in the parodos that the members of the chorus appear in their full character as initiates; nor does it seem in any way necessary to the action of the play that the chorus should be composed of initiates: we notice that in the very brief part of the parodos where the action is advanced in the slightest degree (434 – 436) the choregus actually steps out of the role of initiate and speaks merely as a denizen of the underworld who is able to show strangers the way. Now the nature of the parodos cannot be understood merely by taking account of the course of contemporary events. It has been explained, for example, by pointing to the greatly reduced solemnity, or complete abandonment, of the Eleusinian procession in the final years of the Peloponnesian War and suggesting that Aristophanes desired to offer his audience at least a substitute for the festival in which they could no longer fully participate. But that seems a bizarre theory; as if the mere enactment of some parts of the processional songs, or a parody of them (and in Hades, of all places), would be found an acceptable substitute by the audience[8]. If the presence of mystae in the chorus can be explained neither by the requirements of the play nor by reference to historical events, it may be possible that a literary event provided the motive. That possibility is discussed below. Meanwhile, the character of the chorus in the remaining part of the play must be considered.

When the chorus sing again (534 ff.), they have altogether lost the character of initiates they had in the parodos. In this short strophe and in their words of encouragement to Xanthias (590 – 597), the chorus play merely a conventional role: they are bystanders who comment on the action, sometimes in very agitated language, but they take no direct part in it. The mystic character of the chorus is briefly resumed at the beginning of the parabasis (χορῶν ἱερῶν 674, ἱερὸν χορόν 686), presumably with the object of adding solemn weight to the political proposals which are about to be put forward. But in the second half of the play even this faint echo of the parodos dies away. The chorus introduce the contestants in impressionistic terms (814 – 829), invoke the presence of the muses (875 – 884), utter a preface to Euripides' part in the agon (895 – 904) and to the part of Aeschylus (992 – 1003), comment on the inconclusive agon itself (1099 – 1118), greet with apprehension Euripides' indictment of the Aeschylean μέλη (1251 – 1260), admire the proposal to weigh the verses (1370 – 1377), and bid farewell to Aeschylus (1482 – 1499). None of these odes conveys any hint that it is being sung by a chorus of mystics. It is only at the very end that Pluto addresses them as such:

> φαίνετε τοίνυν ὑμεῖς τούτῳ
> λαμπάδας ἱερὰς χἄμα προπέμπετε
> τοῖσιν τούτου τοῦτον μέλεσιν
> καὶ μολπαῖσιν κελαδοῦντες (1524 – 1527).

Only so late in the play is there a reminiscence of the swinging torches of the parodos:

> ἐγείρου, φλογέας λαμπάδας ἐν χερσὶ τινάσσων (340)[9].

There is, accordingly, an important distinction to be drawn between the chorus of the *Frogs* and the chorus in other Aristophanic plays. For some reason which is not immediately apparent but which may be discernible on a closer examination, the chorus of the *Frogs* is invested with a specific character at its first entrance. Since this character does not arise from any obvious dramatic need, it is allowed to disappear after the parabasis; but, instead of being lost sight of altogether (as happens elsewhere in Aristophanes), it is momentarily revived just as the play is about to close. I believe that this fact has to be seen in conjunction with the evolution of the plot as a whole.

3. The development of the plot

Just as complete consistency is not to be looked for in the character of an Aristophanic chorus, so we do not necessarily expect the plot to be developed in a linear, logical manner. What the protagonist of the play sets out in his

[7] One of the invocations, that to Iacchus, takes up three responding strophes (397 – 413). The solemn address in the first strophe leads by way of comic allusions in the second to outright ribaldry in the third: all three being closely connected by sharing a common refrain. The content of this hymn, half-pious, half-lascivious, is presumably intended to convey quite closely the actual circumstances of the journey to Eleusis.

[8] Cf. J. M. STAHL, Rhein. Mus. 64, 1909, 40 – 41.

[9] ἔγειρε φλογέας λαμπάδας ἐν χερσὶ γὰρ ἥκει(ς) τινάσσων, codd.

him, the *Frogs* consists of two parts which are, indeed, only loosely connected with each other but which are in the end unified by the presence of Dionysus as protagonist: and Dionysus not merely in his role as a craven, ludicrous figure (a role long sanctioned by the usage of the comic poets) but in that of presiding deity at the great festivals. SEGAL's emphasis on the importance Aristophanes attached to the political and religious community is much to my liking; and, as will be seen below, I believe also that he is right to draw a parallel between Dionysus' role in the *Frogs* and that in the *Bacchae*. But the attempt to fit the action of the *Frogs* into a pattern of symbols is less persuasive. Even if it carried complete conviction, we would still be confronted by the problem raised by the peculiar structure of this play, considered as a whole. Before considering that problem in greater detail, let us examine another important contribution to the debate.

It goes without saying that EDUARD FRAENKEL's long essay on the structure of the *Frogs* has a great deal to teach us about the art of the comic poet as practised in this play[4]. FRAENKEL regards Aristophanes as first and foremost a poet of the theatre, whose principal task it was always to surprise and amuse his audience; it is, therefore, highly likely that as soon as he had resolved to make the contest the climax of his play he thought of bringing upon the stage the grotesque instruments for measuring and weighing verses (1365 ff.)[5]. Thus, in FRAENKEL's view, the epirrhematic part, together with the examination and weighing of individual verses, forms a large section inevitably agonistic in character, leading to the climax of the 'trial-scene': it is the necessitiy of fitting this very lengthy succession of agonistic scenes into the second half which has led to the displacement of the iambic ἐπεισόδια which are usually found there and, in consequence, to the unique structure of the play as a whole.

FRAENKEL's arguments are set out in so cogent a manner that they would suffice to prove his case, if only the agon and the contest had to be taken into account. But these sections, vital though they are, still have to be related to the other parts of the play in some coherent manner if the *Frogs* is really to be

[4] Beobachtungen zu Aristophanes, 1962, 163 – 188.

[5] Amusing this scene undoubtedly is; but I am not convinced that the audience would have found it utterly surprising. It is a standing resource of the comic stage that no sooner is an extravagant notion proposed than there comes to hand the material means of giving it concrete expression. So in the *Wasps* Bdelycleon undertakes to set up a law-court at home. At 799 he promises to bring in all the necessary properties:

ἐγὼ δὲ ταῦθ' ἥξω φέρων.

Only seven lines later the promise is realized, when he returns with them:

ἰδού, τί ἔτ' ἐρεῖς; ὡς ἅπαντ' ἐγὼ φέρω
ὅσαπέρ γ' ἔφασκον, κἄτι πολλῷ πλείονα.

seen as a unity. But there are two remarkable features of the play which, taken together, seriously militate against the unified conception. The first of these is concerned with the function of the chorus; the second with the manner in which the plot, as adumbrated in the prologue, is actually unfolded in the rest of the play.

2. *The chorus*

No one would claim that the chorus in an old comedy always preserves a consistent attitude, or even a consistent character, throughout the play. Especially in the *Clouds* and the *Thesmophoriazusae* the chorus play a shifting role[6]. After the parodos, in which they appear as august deities in response to Socrates' invocation, the clouds encourage Strepsiades and address Socrates with deep respect (358 – 363; 412 – 419; 431 – 432; 457 – 517); they give advice when Socrates and Stepsiades request it (794 – 796; 804 – 813); they take a neutral attitude before the contest of the λόγοι (949 – 958), but then come out strongly in favour of the δίκαιος λόγος (1024 – 1033). But in their song at 1303 – 1320 they turn completely against Strepsiades and foretell, with considerable satisfaction, the pummelling he is about to receive.

The chorus of the *Thesmophoriazusae* are not two-faced, but they undoubtedly have quite different functions in different parts of the play. Between the parodos and the parabasis, the women of the chorus are intimately involved with the action: they encourage a speaker (433 – 442), urge strong measures against Euripides (459 – 465), show outrage and amazement at Mnesilochus' speech (520 – 530), set on the search for any lurking men (655 – 685), and suggest what action should be taken against Mnesilochus when he goes to the altar (699 – 727). But after the parabasis, the role of the chorus is practically confined to the singing of two cult-hymns (947 – 1000; 1136 – 1159): it no longer initiates any action or tries to influence the course of events.

If it were felt necessary to do so, it would be possible to give some explanation of the changing role of the chorus in these two plays. Thus, the clouds are goddesses from the beginning; they have access to knowledge of the future which is hidden from human beings and, in the treacherous manner in which Greek deities often behave, they pretend, for a time, to feelings they do not really possess. As for the women at the θεσμοφόρια, their role in the first part of the play is not irreconcileable with that in the second; it is merely that different aspects of their character are emphasized according to different dramatic requirements. In both these plays, then, as in old comedy generally, there is nothing untoward in a change of role on the part of the chorus, a change

[6] Cf. P. HÄNDEL, Formen und Darstellungen in der aristophanischen Komödie, 1963, 233 – 238.

out the consequences had been the inclusion of a series of short scenes, usually involving the protagonist and a succession of visitors. These scenes had been placed in the last part of the play: always after the agon and often after the parabasis as well. But in the Frogs the rapid succession of scenes precedes, instead of following, the parabasis; and this, by exception, is put before the agon. The thread which runs through the first part of the play and which serves to connect the short scenes with one another is Dionysus' resolve to bring back Euripides from the underworld. Even this tenuous thread is snapped abruptly in the so-called second prologue, 738 – 813. After this, no more is heard of Dionysus' quest for Euripides, while Xanthias, who has accompanied Dionysus so far, disappears completely. Attention is now concentrated on a new theme, the literary contest between Euripides and Aeschylus in Hades; and it is this theme which occupies almost the whole of the rest of the play, until 1413.

A difficulty inherent in Aristophanes' plan of a literary contest (a difficulty which, to be candid, he never faces squarely) is that, however it is managed, Sophocles is de trop. Aeschylus is, without question, the obvious opponent for Euripides; but, when such matters as the evaluation of tragedians are afoot, Sophocles cannot be left out entirely. A consideration of the part played by Sophocles led WILAMOWITZ to formulate his theory of the composition of the Frogs[1]. He reacted sharply to DREXLER's suggestion that no unity underlies the plot and that one part was written before, the other after, the death of Sophocles. WILAMOWITZ held that Aristophanes had conceived the idea of the contest when he heard of Euripides' death. Since it is known that Sophocles died after Euripides, it follows that Aristophanes must have formed the plan of the comedy, composed the second part, and sent Dionysus to Hades to bring back Euripides – all while Sophocles was still alive. So far as was tactful, Aristophanes made no mention of Sophocles at all; after Sophocles' death, he inserted brief allusions to him.

The contrary view is taken by A. RUPPEL and L. RADERMACHER[2]. They believe that, if the play is to be considered a unity at all, it must have been conceived after the death of Sophocles. If the original plan had been sketched while Sophocles was still alive (they say), it would have been impossible to bring back the victor to the upper world in order to make up for the dearth of great tragedians. In fact, according to these two scholars, it may have been the very news of Sophocles' death that prompted Aristophanes to set a great part of his play in the underworld.

[1] Hermes 64, 1929, 471 – 472 = Kleine Schriften IV, 1962, 489 – 490.

[2] Respectively: Konzeption und Ausarbeitung der Aristophanischen Komödien, 1913, 43 – 44; Kommentar, 1954², 245 – 255.

The argument concerning the relevance of Sophocles' death to the original conception of the *Frogs* revolves, unfortunately, about 790, a line which has not yet been interpreted with certainty:

κἀκεῖνος ὑπεχώρησεν αὐτῷ τοῦ θρόνου.

Although it seems likely that ἐκεῖνος here (like the same pronoun in 788) refers to Sophocles, the line cannot legitimately be used to support either the one or the other theory. And yet it may be argued that the question whether Aristophanes formed his original concept before or after Sophocles' death is not the vital one. For it is to take much too narrow a view of Aristophanes' purpose if the *Frogs* is regarded as merely the vehicle for the literary contest: incomparable as that contest is. The *Frogs* is, after all, a profoundly political play, though not in the obvious sense that the *Knights,* the *Peace,* or the *Lysistrata* is a political play. It is only in the much-admired parabasis that Aristophanes delivers himself of explicitly political views to the extent of advocating a specific course of action. But implicit in the whole of the contest, and before that in the proagon and agon as well, is the sort of city Aristophanes wishes Athens to be – or, rather, to remain. He makes his opinion clear by setting two attitudes in stark opposition to each other: the public and communal versus the private and selfish. The opposition between these two attitudes (which, of course, Aristophanes had presented in the *Clouds* as well) appears already in the preface to the agon, when Dionysus calls upon Euripides to prepare himself:

ἴθι δὴ προσεύχου τοῖσιν ἰδιώταις θεοῖς (891).

By his use of the contemptuous word ἰδιώταις, Dionysus shows that he dissociates Euripides from the community and the gods of the community; and the strange gods Euripides thereupon invokes (892 – 893) inevitably recall the kind of deity worshipped by Socrates and his disciples in the φροντιστήριον (Clouds 627; 818ff.). During the contest itself, Aeschylus and Euripides take issue on a question which is still being debated to-day: the extent to which artists are morally responsible for the effect their works produce on the public. Euripides refuses to regard the production of plays as involving any moral dilemma. Why should not poets depict, and audiences witness, whatever they please? – τοῦτ' οὖν ἔβλαψα τί δράσας; (1064). It is Aeschylus who adheres to the view (which was surely that of Aristophanes himself) that the production of a play is a communal and a religious act, which places heavy moral obligations upon the poet.

By taking into account some of these larger questions, C. P. SEGAL has made out an impressive case in favour of regarding the *Frogs* as a unity[3]. For

[3] Harv. Stud. in Class. Phil. 65, 1961, 207 – 242.

Grunde jetzt gegen Sokrates den gleichen Vorwurf wie zuvor gegen die 'Wolken'? V. 1452f. sagte er zu ihnen: »Ihr seid schuld an meinem Unglück, da ich alles auf eure Karte gesetzt hatte«. – V. 1476f. (vgl. 1472–74) sagt er: »Wie verrückt war ich, als ich durch die Schuld des Sokrates sogar die Götter hinauswarf. Wie sehr habe ich mich unglücklich gemacht, als ich sogar den tönernen Dinos für einen Gott hielt«, d.h. »als ich mich von Sokrates zum Glauben an die 'Wolken' und den sie bewegenden 'Luftwirbel' überreden ließ«[43]. Weil also Strepsiades nicht die 'Wolken' selbst, die ihn nach eigenem Zugeständnis an der Nase herumgeführt haben (vgl. V. 1458), dingfest machen kann, hält er sich an Sokrates, durch dessen Vermittlung er sich mit ihnen eingelassen hatte (V. 250–53). Er assoziiert die 'Wolken' also nach wie vor mit Sokrates[44]. Entsprechend ist der in V. 1466 erhobene 'Betrugsvorwurf' (οἳ σὲ κἄμ' ἐξηπάτων) zu verstehen: »Hilf mir, Sokrates und Chairephon zum Teufel zu jagen«, sagt Strepsiades zu Pheidippides, 'die dich und mich mit ihren neuen 'Wolken'-Göttern betrogen haben'. Der alte Strepsiades bleibt also seinem Namen treu. Von ernsthafter Einsicht und einem moralischen Schluß sollte man deshalb besser nicht sprechen.

Wo aber bleiben schließlich die 'Wolken' selbst? Da der Abschied der Choreuten vom Publikum im Schlußvers[45] nicht mehr zur dramatischen Handlung gerechnet werden kann, ist der Hinweis auf die alten Götter V. 1461 ihr letztes Wort und die Reaktion des Strepsiades V. 1462 (ὦ Νεφέλαι) die letzte Bezugnahme auf sie im Rahmen des Dramas. In den folgenden Schlußszenen (V. 1463–1509) ist von ihnen mit keinem Wort mehr die Rede, und von den 'neuen Göttern' bleibt nichts weiter übrig als das tönerne Abbild des 'Luftwirbels', der nach der Theorie des Sokrates die Wolken in Bewegung setzt. Wie ist dieses Verschwinden der 'Wolken' anders zu erklären als durch die Annahme, daß mit der 'Aufklärung' des Strepsiades (auf den sie von Anfang an fixiert waren)[46] ihre Rolle ausgespielt ist? Sein Versuch, sie 'festzulegen', ist gescheitert. Sie entziehen sich ihm und 'lösen sich' gleichsam, ihrer Natur entsprechend, 'auf'. Dieser Abgang zeigt, ähnlich wie schon ihre Selbstvorstellung im Einzugslied (V. 275ff.), wie wenig von ihrer Substanz zu halten ist: Wenn 'ewigfließende' Wolken (V. 275) 'ihr Wolkenkleid abschütteln' (V. 288f.), dann kann eigentlich auch von der 'unsterblichen Gestalt' kaum noch etwas übrigbleiben[47]: Die 'Regenwolken' (V. 298 παρθένοι ὀμβροφόροι) haben sich 'abgeregnet' (V. 288 ἀποσεισάμεναι νέφος ὄμβριον). Man wird sich also vorstellen, daß der Chor der 'Wolken' mit den spöttisch-feierlichen, außerordentlich gleichmäßig gebauten Versen 1454ff. langsam in den Hintergrund zurücktritt.

Von den sechs Versen des Chors (1454f. und 1458–1461) haben fünf die Zäsur nach dem zweiten anceps (1455 und 1458–1461) und vier davon weisen auch sonst den gleichen 'tragischen' Rhythmus auf (V. 1455 und 1459–1461: jede Auflösung ist vermieden). Der jeweils erste auf Verse des Strepsiades folgende Chorvers (1454 und 1458) weicht leicht ab (1454 durch Zäsur nach dem zweiten breve; 1458 durch Auflösung des dritten anceps). Die Verse des Strepsiades (1452f.; 1456f.; 1462ff.) sind dagegen (trotz DOVER, Komm. 264 z. St. »The Chorus speaks, and Strepsiades replies, solemnly«) weit weniger feierlich (vgl. die Auflösungen in V. 1452, 1453 und 1462 und die Mitteldihärese in 1456)[48]. Die in merklichem Kontrast zu den eher 'komischen' Versen des Strepsiades stehenden feierlichen beinahe 'tragischen' und auffällig gleichförmigen Verse des Chors lassen auf entsprechende rhythmische Bewegungen der Choreuten (langsames, gleichmäßiges Zurückweichen) schließen.

Die auffallenden Nasen der Choreuten werden das Ihre zur Wirkung dieser 'komischen Version einer tragischen Theodizee'[49] beigetragen haben. Strepsiades aber guckt ins Leere. Die Wolken haben ihn ebenso gründlich an der Nase herumgeführt wie der 'Fremde mit der ungeheuer langen Nase' die Strassburger in 'Slawkenbergii fabella de nasis' (L. STERNE, Tristram Shandy, 1759/67, Buch 4).

Bonn ADOLF KÖHNKEN

[43] Für den Zusammenhang zwischen αἰθέριος δῖνος und Wolken s. V. 379–81.

[44] Schon deshalb können sie nicht an der Rachehandlung des Strepsiades gegen Sokrates beteiligt werden (anders z. B. NEWIGER, Metapher 67 »Bei der Zerstörung der Denkerei bleibt der Chor freilich stumm und unbeteiligt ... Ihn da noch mitmachen zu lassen, wäre doch etwas zu stark gewesen«). Daß andererseits auch Sokrates nicht mit ihrer Hilfe rechnen kann, folgt aus ihrer Natur.

[45] V. 1510/11 ἡγεῖσθ' ἕξω· κεχόρευται γὰρ μετρίως τό γε τήμερον ἡμῖν.

[46] Im Hinblick darauf kann man in der Handlung die Phase der Verführung des Strepsiades (beginnend mit dem Aufzug der 'Wolken', vgl. o. Anm. 14, 24 und 33; abgeschlossen mit ihrer Aufforderung an Sokrates V. 808ff. σὺ δ' ἀνδρὸς ἐκπεπληγμένου καὶ φανερῶς ἐπηρμένου γνοὺς ἀπολάψεις ...) und die Phase seiner Desavouierung unterscheiden (einsetzend mit V. 1113f. οἶμαι δὲ σοὶ ταῦτα μεταμελήσειν (an Strepsiades, vgl. VAN LEEUWEN, Komm. z. St.), vgl. V. 1303ff.; endend mit V. 1452ff.).

[47] S. o. S. 157.

[48] S. auch o. Anm. 34.

[49] RAU, Paratragodia 174.

in "Hermes", 108, 1980 – Franz Steiner Verlag GMBH – Wiesbaden

THE COMPOSITION OF THE FROGS

1. The problem

The structure of the *Frogs* is radically different from that of Aristophanes' earlier comedies. Up to and including the composition of the *Thesmophoriazusae*, it had been his practice to propose a far-fetched scheme very early in the play, subsequently to show the consummation of the scheme, and then to work out its consequences. An invariable element in the process of working

l'intervento di C. Diano, « Dioniso », XXIX, 1965, pp. 116 sg. (« la vita che vince »). Ma una lunga tradizione degli studi cui siffatte convinzioni risalgono e su cui qui non è il luogo di soffermarci.

[27] È la nota teoria di F. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge, 1914, pp. 18 sgg. Ad essa aderisce ancora oggi Th. Gaster, *Thespis*, New York 1961², p. 84.

[28] Cornford, *op. cit.*, pp. 99 sg.; Gaster, *op. cit.*, pp. 312 in n.

[29] La formulazione di questa « triade » risale a Schmid, *op. cit.* (n. 3), p. 7 (sulla commedia in generale). Quest'autore — a mio parere, giustamente — si rifiuta di riconoscere alcunché di « simbolico » in questi temi comici.

[30] Per evitare qui un'illustrazione sproporzionatamente lunga dei fatti, ci limitiamo a citare due documenti etnologici: i miti di Wakdjunkaga presso i Winnebago nord-americani e quelli di Bamapama presso il Murngin dell'Australia sett., accuratamente studiati i primi da P. Radin, *The Trickster*, London 1956, i secondi da L. Warner, *A Black Civilization*, New York 1958 ², pp. 545 sgg. Per la diversità delle culture e la distanza tra le aree da cui sono tratti, questi due esempi bastano a mostrare sia la vasta diffusione, sia la grande antichità (risalente alle civiltà dei cacciatori-raccoglitori) del fenomeno.

[31] Le distinzioni tra « tipi » di figure sovrumane (come p. es. « essere supremo », « creatore », « eroe culturale » « antenato », « dema », « dio », ecc., ecc.) implicano un grado di astrazione che è inevitabile negli studi, ma di cui bisogna essere coscienti. Nella realtà concreta — cioè nelle singole religioni — una figura sovrumana può avere caratteri appartenenti a più di un « tipo » e i caratteri dominanti del *trickster* possono apparire anche in figure che, per altri aspetti, si definirebbero come « eroi culturali » « antenati mitici », « spiriti del bosco », ecc.

[32] P. Radin, *op. cit.* (n. 30), pp. 111 sg., rileva il carattere sacro del racconto presso i Winnebago, carattere che risulta anche dalle rigorose condizioni della sua narrazione e trasmissione.

[33] Radin, *op. cit.* (n. 30), p. X; Warner, *op. cit.* (n. 31), p. 546.

[34] Il primo approccio all'argomento si trova in un contributo di K. Kerényi nel volume citato (n. 30) di P. Radin, pp. 173-91. Cfr. anche nel mio volume *Gli eroi greci*, Roma 1958, i passi cui rimandano nell'indice analitico le voci *trickster*, inganni, sesso, polifagia, ecc. Sugli aspetti da *trickster* in Prometheus: U. Bianchi « Paideuma », VII, 1961, pp. 414 sgg.

[35] Cfr., in generale, il mio volume cit. nella n. precedente.

[36] Perfino nell'inno omerico a Hermes, le grandi avventure di tipo « tricksteriano » del dio appena nato si concludono con la pacificazione tra Hermes e Apollon, sanzionata da Zeus, e con la ridistribuzione definitiva delle competenze tra i due dèi: da quel momento, cioè, Hermes non è più esattamente quale è stato nel tempo del mito. Ma si pensi anche allo Zeus del tempo del mito — tiranno, ostile agli uomini — quale è ritratto nel Prometeo eschileo, certamente non uguale allo Zeus venerato nel mondo greco, quale sovrano giusto: sull'argomento cfr. la comunicazione cit. in n. 6, alla p. 87.

[37] Suid., *s.v.*; Zenob., 5, 40; cfr. Plut., *Quaest. conv.*, 615 A.

Il misticismo eleusino

[1] O, piuttosto, come surrogato dei Grandi Misteri per chi, essendo straniero non poteva accedervi: il caso mitico di Eracle, secondo Apollod., 11, 5, 12, Diod., 4, 14, Schol. in Aristoph., *Plut.*, 1013.

[2] In Synes, *Orat.* 48:

[3] R. Pettazzoni, *I Misteri. Saggio di una teoria storico-religiosa*, Bologna 1924, pp. 53 sg.

[4] V. al riguardo A. Brelich, *Initiation et histoire*, in *Initiation* (Contributions to the theme of the study-conference of the I.A.H.R. held at Strasburg, Sept. 17th to 22nd 1964), Leiden 1965, p. 228.

[5] A volte il complesso iniziatico è stato parzialmente conservato come strumento (ossia rituale) di purificazione, di fecondità, ecc. o, in campo più profano, come organizzazione militare, come istituto didattico, ecc.

[6] U. Fracassini, *Il misticismo greco e il Cristianesimo*, Città di Castello 1922, pp. 328 sg.

[7] Ma non dimentichiamo che il termine iniziazione (*initium*, *initiatio*) è romano e si riferisce genericamente ad ogni mistero ellenistico. I Greci non avevano alcun termine che desse l'idea del « passaggio », dell'« ingresso ». In Grecia si parlava semmai di « compiutezza » (τέλος) che ci rimanda all'iniziazione tribale in quanto faceva « compiuti ». Per quel che riguarda il rito eleusino si preferiva ad ogni modo il termine « mistero » alludente, se l'etimologia è da μύω, alla segretezza iniziatica (o « segregazione » dalla vita « profana »): ad ogni modo l'iniziato ai misteri eleusini era tecnicamente un μύστης.

[8] I « meriti », se tali, non potranno, quale che fosse l'esperienza eleusina, oltrepassare la concezione religiosa greca a cui i misteri appartenevano. I « meriti » di un pellegrinaggio non hanno mai un valore assoluto, ma si esplicano nei limiti e nei modi della religione in cui il pellegrinaggio è adottato come strumento cultuale.

[9] V. al riguardo A. Brelich, *Le iniziazioni, I* (dispense univers. del corso tenuto nell'anno accad. 1959-60), Roma 1960, pp. 134 sgg.: il mondo extra-umano come sede d'iniziazione e le sue funzioni.

[10] Paus., 1, 38, 3.

mente nella letteratura più recente (p. es. C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge 1964, p. 15; O. Seel, *op. cit.* sopra in n. 11, — tuttavia si continua sempre a cercare un fondo reale in quel che si concepisce come un giudizio di Aristofane su Socrate.

[14] R. E. Whicherley, « Greece and Rome », XV, 1946, pp. 98 sgg., ha messo a fuoco il problema; nel concludere, tuttavia, si è accontentato di definire la posizione di Aristofane nei riguardi di Euripide come « a subtle compound of love, amusement and alarm ».

[15] Tra i « giudizi » aristofanei su Socrate, Euripide e Cleone, quello su quest'ultimo ha incontrato meno riserve da parte degli studiosi moderni. G. Perrotta, « Maia », V, 1952, pp. 4 sg., pur condividendo l'opinione tradizionale relativa a una ostilità di Aristofane nei riguardi di Cleone, distingue almeno tra la figura reale di quest'ultimo e il suo ritratto aristofaneo. La ragione della tenacia del malinteso sta probabilmente nel giudizio politico di Tucidide su Cleone. Si ricordi quanto già nel 1921 U. Kahrstedt scriveva in *RE* '*Kleon*' col. 715: « Die Würdigung von K.-s. Persönlichkeit ist uns erschwert durch den Umstand, dass wir nur ihm feindliche Quellen haben ».

[16] Su questo punto la critica moderna non è arrivata nemmeno a quella parziale revisione che ha compiuta relativamente alle opinioni attribuite ad Aristofane su Socrate ed Euripide. Per M. P. Nilsson, *Gesch. gr. Rel.*, I², München 1955, pp. 779 sgg., la commedia rispecchierebbe la decadenza della religione tradizionale sul finire del V sec.; V. Ehrenberg, *op. cit.* (n. 9), pp. 265 sgg. è dello stesso parere; ma egli, pp. 262 sg., — come già W. Schmid, *op. cit.* (n. 4), p. 404 — spiega l'insoddisfazione provata di fronte alla religione tradizionale con una tendenza a una religiosità più profonda... Diversi autori cercano di salvare l'anima del poeta, ricordando p. es. che il trattamento burlesco degli dèi era una « tradizione » greca (risalente ad Omero!) cfr. Ehrenberg, p. 253 — o che Aristofane, tuttavia, non attaccava i culti pubblici, cfr. Schmid, p. 30 — o che forse la religione greca sempre era particolarmente aperta all'allegria, cfr. Seel, *op. cit.* (n. 12), p. 124 — o che addirittura quel trattamento comico inflitto agli dèi dimostra una loro « lebendige Nähe » (!), cfr. A. Lesky, *Gesch. d. gr. Literatur*, Bern 1957/8, p. 422.

[17] P. es. Schmid, *op. cit.* (n. 3), p. 36; Ehrenberg, *op. cit.* (n. 9), p. 266; R. Flacelière, *Histoire littéraire de la Grèce*, Paris 1962, p. 284.

[18] E precisamente nelle stesse feste in cui la tragedia esaltava gli dèi. Ehrenberg, *op. cit.* (n. 9), p. 263 si limita a constatare: « The power of the gods, whose dignity and strength were impressively reflected in most of the tragedies... was on the same festival days betitled and questioned by the comic poets who made fun of the gods ». Ma allora la religione dello stesso pubblico era

« decadente » durante gli spettacoli comici e « tradizionale » durante quelli tragici?

[19] Nella comunicazione citata in n. 6, alle pp. 89 sgg.

[20] Proprio per la rarità di siffatte osservazioni, vale la pena di citare M. Hadas, *A History of Greek Literatur*, New York 1950, p. 100, secondo cui nessun personaggio di Aristofane suscita « simpatia » e il pubblico non s'identificherebbe con nessuno di loro; e O. Seel, *op. cit.* (n. 11) che a p. 46 (ma cfr. l'intero capitolo da p. 43 in poi) come il poeta non si identifichi con nessuno dei suoi personaggi.

[21] Whicherley, *op. cit.*, (n. 14), pp. 100 sg.

[22] Ci si riferisce qui soprattutto all'opera — peraltro brillante e notevolmente emancipata dai pregiudizi tradizionali — di C. H. Whitman, cit. sopra in n. 13, in cui l'idea dell'« eroe comico » ha un posto centrale. Ma cfr. anche R. Cantarella, « Dioniso », XXXIX, 1965, pp. 116 sg., secondo cui « anche il personaggio comico è un eroe [...] che compie azioni sovrumane, che fonda una città fra cielo e terra, che fa la pace per conto suo, che organizza lo stato comunista. Tutte le sue azioni, insomma, sono al di sopra delle possibilità dell'umanità media... » ecc. A Cantarella sfugge che fondare una città fra cielo e terra (come far la pace individuale, ecc.) non sia azione « sovrumana », ma è semplicemente impossibile: le città fondate, secondo i miti, dagli *eroi*, erano quelle *reali* del mondo greco.

[23] Su questa via che porta a irrimediabili confusioni, si arriva p. es. a dire — Whitman, *op. cit.* (n. 13), p. 34 — che, in fondo, anche la lotta tra Zeus e Prometheus è un « agone » in *poneria*... Si sorvola, cioè, sul fatto che, incidentalmente, quell'agone ha dato origine al cosmo... A che cosa dà origine, invece, la *poneria* di un Trigeo o di un Pistetero, « sovrumani », secondo l'autore (p. 41), in quanto passano di trionfo in trionfo?

[24] Schmid, *op. cit.* (n. 13) — che pur conosce e sintetizza eccellentemente i fatti (v. per es. p. 7, p. 23/1 — nella trattazione di Aristofane dedica all'argomento una mezza paginetta, pp. 400 sg., A. Lesky, *op. cit.* (n. 16), poche righe; O. Seel, *op. cit.* (n. 11), pp. 115 sgg. vi sorvola quasi completamente. Diversi autori si preoccupano di *giustificare* l'oscenità di Aristofane: con il gusto dei tempi, cfr. Perrotta, *op. cit.* (n. 13), 189 — con le origini della commedia da riti fallici, Murray, *op. cit.* (n. 13), pp. 3 sgg., cfr. anche Lesky, p. 419, — con le tradizioni, cfr. Flacelière, *op. cit.* (n. 17), ecc. Whitman, *op. cit.* (n. 13), pp. 22 sg. trova nell'oscenità aristofanea un'espressione di quell'« illimitatezza » che sarebbe elemento fondamentale della comicità.

[25] E in questi casi si dimentica perfino che il *phallos* penzolante (v. *Nub.*, 538) del costume comico — cfr. Pickard-Cambridge, *op. cit.* (n. 1), pp. 220 sgg. — non era proprio il simbolo più adatto a glorificare la potenza virile e fecondante...

[26] Cfr. p. es. Murray, *op. cit.* (n. 13), pp. 3 sgg., o anche

seated feeling of inadeguacy in the matter of birth [...]. And he tries, in his speech, to insert himself into the honorable line of Theban Kings » (*op. cit.*, p. 56). Ma la sua sventura non risiede nella troppo grande differenza che lo separa dalla stirpe legittima, ma nella sua appartenenza a questa stirpe stessa. Edipo si preoccupa anche di una bassa origine che lo renderebbe indegno di Giocasta. Ma anche qui la sua sventura non proviene da una distanza troppo grande, ma da una troppo stretta parentela, dall'assenza completa di differenza tra le stirpi dei coniugi. Peggio di un matrimonio con qualcuno di rango inferiore, il suo matrimonio è un incesto.

[134] La bestialità non implica soltanto assenza di *logos* e di *nomos*; essa si definisce come uno stato di « confusione » in cui tutto è confuso e mescolato a caso; cfr. Eschilo, *Prometeo incatenato*, 450; Euripide, *Supplici*, 201.

[135] Cfr. argomento delle *Fenicie* di Euripide: ἀλλάσσει δὲ φυὴν μόνον [...].

Aristofane: Commedia e Religione

[1] Per i fatti cfr. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968 [2]. Si tratta di due feste: i Dionysia cittadini (p. 79 sgg.) e i Lenaia (p. 40 sgg.); nel volume si trova anche la discussione delle testimonianze meno consistenti che riguardano, in proposito, altre feste dionisiache. Qui prescindiamo — sempre provvisoriamente — dagli altri generi di rappresentazione (ditirambo, dramma satiresco) che avevano luogo nelle medesime feste.

[2] Aristot., *Poet.*, 1449 a, parla dei due generi nel medesimo contesto, ma contrapponendo l'uno all'altro: v. sotto, p. 26.

[3] P. es. entrambi i generi impiegano maschere, ma le maschere tragiche sono globalmente differenti da quelle comiche. W. Schmid in W. Schmid-O. Stählin, *Gr. Literaturgesch.*, IV/2, München 1946, p. 7, vede nei dettagli del costume comico « parodische Gegenstücke zu den Auspolterungen, ὄγκοι und κόθορνοι der tragischen Heroen ». Data la recenziorità dell'introduzione della commedia nelle rappresentazioni delle feste dionisiache rispetto a quella delle tragedie, anche le parodie tragiche, così frequenti nella commedia, possono essere intese come una forma della netta contrapposizione.

[4] *Ach.*, 499 sg.; cfr. 86 e *Vesp.*, 650, 1537.

[5] Ciò appare proprio dal fatto che il significato lessicale del termine non serve a definire la commedia: τρυγῳδία va intesa o in senso stretto come « canto vendemmiale » e in tal caso è un termine inesatto, dato che nessuna delle feste in cui si rappresentavano

commedie (e tragedie) ricorreva nella stagione della vendemmia; o, invece, come canto legato in un senso generale alle operazioni di viticoltura — quale « segno » del culto dionisiaco — ma allora il termine potrebbe riferirsi anche alla tragedia. In entrambi i casi, dunque, il senso puramente lessicale del termine è inadatto a designare in modo particolare la commedia.

[6] Per l'unica tragedia rimastaci che non abbia contenuto mitico — i *Persiani* di Eschilo — cfr. per ora le osservazioni nella comunicazione presentata al I Congresso Internazionale di Studi sul Teatro Antico (Siracusa 1965) e pubblicata in « Dioniso », XXIX, 1965, p. 86.

[7] Ci si esprime qui con cautela, in considerazione dei non pochi esempi dell'*archaia*, che traevano argomento dalla mitologia; appare, comunque, sicuro che le commedie di soggetto mitico *alteravano* il carattere tradizionale dei miti messi in scena. In mancanza di un testo completo sarebbe azzardato decidere se talvolta si trattasse semplicemente di « parodie mitiche », come si usa dire, o se invece in tutti i casi il soggetto fosse solo *apparentemente* mitologico e in realtà si riferisse a personaggi dell'epoca (come nel caso dello Zeus-Pericle di Cratino, ecc.).

[8] Paus., 2, 37,5; Hyg., *astr.*, 2,5; *fab.*, 251,1.

[9] Malgrado ogni premessa cautelativa (p. 8 sg.), questa è la posizione p. es. di V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes*, Oxford 1951 [2]; per il momento non ho potuto consultare la 3ª ed. uscita nel 1962 che da una *mixture* (p. 38) di realtà e fantasia crede di poter ricavare il *background* reale.

[10] Dato il carattere dei presenti appunti, non si mira a citare, utilizzare o discutere l'intera bibliografia disponibile. Comunque, la bibliografia aristofanea più antica è data per nota; quella più recente, fino al 1955, si trova nella rassegna di K. J. Dover, « Lustrum », II, 1957, pp. 52 sgg. Alcuni lavori successivi a quella data, come pure alcuni più antichi verranno citati all'occasione.

[11] O. Seel, *Aristophanes oder Versuch über Komödie*, Stuttgart 1960, p. 80, nota come Trigeo (*Pax* 174) si rivolga al macchinista del teatro: similmente Agatone in *Thesm.*, 265.

[12] A cominciare dall'impossibile susseguirsi delle vicende (un esempio tra tanti: Trigeo ha bisogno di uno scarabeo per volare in cielo, ma poi vi convoca i contadini che arrivano senza alcuna difficoltà e ritorna in terra a piedi) a dettagli decisamente « surrealistici » (p. es. i cavalli rematori in *Eq.* 595 sgg.).

[13] Plat. 14 (Diehl):

Αἱ Χάριτες τέμενός τι λαβεῖν ὅπερ οὐχὶ πεσεῖται,
ζηλοῦσαι, ψυχὴν ἥρον Ἀριστοφάνους.

Sui rapporti amichevoli tra Socrate ed Aristofane cfr. già G. Murray, *Aristophanes*, Oxford 1933, p. 97; i fatti sopra rammentati sono rilevati anche da G. Perrotta, *Storia della letteratura greca*, II, Milano-Messina 1942, p. 201, e vengono ripetuti frequente-

nuovo livello. La tragedia e la commedia che portano lo spettatore attraverso i due opposti rischi che minacciano l'ordine umano, per farglieli superare, sono perciò in linea con quanto il culto di Dionysos doveva rappresentare nella struttura della religione dell'Atene classica.

IL MISTICISMO ELEUSINO

di Dario Sabbatucci

se in questa si rendono permanenti certi tratti da *trickster*, ciò significa il riconoscimento del valore positivo di quei margini della realtà che nessun'organizzazione riuscirebbe a dominare senza il rischio di una paralisi o di una disumanizzazione dell'esistenza.

17. Ma l'autentica funzione dei miti primitivi del *trickster* non trova più posto, se non irrilevante, nella mitologia greca. Essa viene assolta, invece, da una nuova creazione della civiltà ellenica, la commedia antica. Questa non è di natura mitica, anzi, anche quando si serve di temi mitici, si riferisce al mondo che le è contemporaneo. Ma presenta questo mondo svuotato d'ogni valore. Presenta la realtà dei suoi tempi, *quale sarebbe se* un Socrate fosse solo un cialtrone, *se* un Euripide fosse solo un parolaio, *se* un Cleone fosse solo un ribaldo, un Lamaco solo un maniaco della guerra, gli eliasti solo i maniaci del voto; *se* gli dèi fossero vigliacchi ed egoisti; *se* la guerra fosse solo la conseguenza di una faccenda di prostitute e *se* la pace fosse solo una cuccagna; *se* gli uomini fossero solo pancia, sedere e *phallos* penzolante... Allo spettacolo del suo proprio mondo riprecipitato nella sfera dell'*aischros*, il pubblico ride, riscoprendo l'indispensabilità del rispetto dei valori.

18. Il confronto tratto fra due fenomeni piuttosto distinti — un tipo di miti primitivi e un genere teatrale dell'Atene classica — ci porta, attraverso la loro analoga funzione, a comprendere almeno la *possibilità* che anche la commedia, come i miti primitivi del *trickster*, abbia un significato religioso. Ma i fatti mostrano che non si tratta solo di una possibilità: la commedia, pur non avendo un esplicito contenuto religioso, veniva rappresentata nei quadri di feste del culto pubblico.

19. Nelle stesse feste in cui si rappresentavano le commedie, si rappresentavano anche le tragedie: perciò, come si è già detto sopra, i due generi dovevano avere qualcosa in comune, pur essendo, sotto certi aspetti, di caratteri diametralmente opposti. Ora, forse, si è in grado di capire meglio sia ciò che li unisce, sia quanto

li oppone l'uno all'altro. La tragedia, situata nel tempo del mito — nel tempo, cioè, in cui l'ordine del mondo umano doveva ancora formarsi, — mostra gli eccessi di quei personaggi sovrumani che erano unilateralmente impegnati in certi valori e violavano altri: con ciò, essa richiama alla misura umana. Ma la misura umana, la rinuncia all'eccesso, non deve essere una rinuncia ai valori. L'uomo non è eroe: ma non per questo deve cadere nel sub-umano. La commedia, situata nel tempo presente, mostra quale sarebbe la realtà, se i valori ne scomparissero. Nel brivido della tragedia e nella risata della commedia l'uomo greco sperimenta i due grandi rischi della sua esistenza, i due abissi che deve evitare, quello di oltrepassare la propria misura e quello di rimanere sotto di essa.

20. Le feste in cui tragedie e commedie venivano rappresentate, i teatri stessi, erano di Dionysos. Non si tratta, dunque, genericamente di inserimento nel culto pubblico, bensì di un legame specifico con il culto di Dionysos. Eppure, né le tragedie, né le commedie — salvo casi sporadici come quello delle *Baccanti* o delle *Rane* — si riferivano direttamente a questo dio; per entrambi i generi poteva valere: *uden pros ton Dionyson* [37]. Ma allora è solo un caso, privo di significato, — oppure dipende solo dalle remote (e presunte!) origini degli spettacoli teatrali greci — che le rappresentazioni tragiche e comiche si legassero al culto di Dionysos e non di un'altra, qualunque, delle grandi divinità? Chi fosse Dionysos — e globalmente per la Grecia e distintamente per le singole *poleis* o per le varie epoche — è una domanda che ovviamente farebbe esplodere i limiti dei presenti appunti. Ma il nesso tra le considerazioni precedenti e questa domanda sembra delinearsi sin d'ora. Restando su un piano del tutto generale, tanto si può dire ad ogni modo che da qualsiasi punto di vista lo si avvicini, il rapporto tra Dionysos e l'« ordine » — sociale, statale, rituale, psichico, ecc., — si configura sempre nella stessa maniera: Dionysos è il dio che rompe (o scioglie) l'ordine prestabilito, per reintegrarlo su un

anche azioni, a volte prolungate (*Plut.*, 311-373) — imperniate sul *chezein*, *urein*, *perdesthai*.

13. A questo punto, qualche lettore che abbia un'inclinazione verso problemi psicologici, potrebbe chiedersi se non vi sia un nesso, nell'« inconscio », fra i tre aspetti menzionati dell'*aischros* comico e potrebbe ricordare la parte che nel comico di tutti i tempi hanno l'oscenità e la scatologia (ma molto meno, in verità, il mangiare e bere!): ma a un tale lettore ci affrettiamo a ricordare che il nostro problema di partenza era la ragione per cui le commedie — al pari delle tragedie — venivano rappresentate in feste religiose pubbliche; quel che qui c'interessa, dunque, non è il comico (o l'*aischros*) di per sé, ma il suo rapporto con la religione greca. Il problema potrebbe forse essere trattato anche nei più vasti quadri del rapporto tra il comico e le religioni in generale: ma un simile allargamento della questione non sarebbe utile, perché condurrebbe ad astrazioni, se non tenesse conto dell'estrema varietà dell'importanza (spesso del tutto marginale) e dei tipi particolari dell'elemento comico nelle varie religioni.

14. Ma lo storico delle religioni conosce un tipo di fenomeno religioso che ai nostri fini presenta due vantaggi fondamentali: l'uno, che esso condivide i caratteri salienti della comicità aristofanea, in quanto è centrato sulla stessa triade di elementi *peos*, *gaster*, *proktos* [29]; l'altro, che la sua grande antichità e la sua pressoché illimitata diffusione forniscono una sufficiente giustificazione per un tentativo di comparazione storica. Si tratta dei miti che presso i più vari popoli primitivi [30] hanno per protagonista un tipo di personaggio che conviene indicare con il termine inglese, invalso negli studi, di *trickster* [31]. Il termine, puramente convenzionale, non caratterizza i personaggi di cui si tratta che sotto un unico aspetto: oltre che « ingannatori » — del resto molto spesso a loro volta ingannati — questi personaggi sono sempre grossolani e comici, sotto lo stimolo di un'eterna e insaziabile fame e di un appetito sessuale senza limiti, essi passano dall'una all'altra delle loro avventure fantastiche e grottesche, violando continuamente le norme di condotta cui si conforma l'esistenza dei popoli stessi che ne raccontano le storie.

15. Perché i popoli primitivi, la cui vita (anche sotto l'aspetto alimentare e sessuale) è regolata da rigide norme ed interdizioni, raccontano quelle storie assurde? Per rispondere a questa domanda, bisogna ad ogni modo tener presenti due fatti: che quelle storie sono *miti*, cioè fanno parte della tradizione sacra del popolo [32] e che esse, ciò non ostante, suscitano grandi risate in coloro che le ascoltano [33]. I miti del *trickster* narrano, infatti, di un tempo delle origini in cui la realtà e le norme di condotta non erano ancora consolidate e in cui, perciò, un personaggio mitico poteva avere le vicende più inverosimili che — dal punto di vista dell'esistenza attuale — appaiono assurde e, imperniate come sono sulle sregolate soddisfazioni e frustrazioni alimentari e sessuali e sulle lordure scatologiche, anche ripugnanti. Ma proprio ridendo della grossolana comicità di quelle avventure, la comunità primitiva sanziona la superiorità di un'esistenza piegata a norme e a valori riconosciuti, rispetto al caotico mondo delle origini.

16. La grande antichità e diffusione e l'importante funzione dei miti di *trickster* spiegano sufficientemente che essi non scompaiano senza traccia neanche dalle civiltà superiori. Temi tipici di quei miti ricorrono abbondantemente anche nella mitologia greca [34] che, tuttavia, li rimodella conformemente al proprio orientamento e li adatta a nuove funzioni. Molti *eroi* greci hanno aspetti di *trickster*, ma precisamente perché gli eroi appartengono al tempo del mito, in cui l'ordine umano è ancora in formazione [35]. Se poi anche qualche divinità immortale — e sopra ogni altra Hermes — ha aspetti simili, ciò pone problemi più complessi: intanto, bisogna distinguere quanto appartiene al *mito* della divinità, dato che per i Greci anche le divinità sono « realtà » e, come tali, hanno miti delle origini, che parlano della loro formazione (nel tempo del mito!) e non necessariamente riflettono la loro personalità definitiva [36], e quanto invece appartiene alla *figura* divina;

proprio (greco) del termine: personaggi sovrumani vissuti nel tempo del mito. I personaggi comici, ugualmente non sono « umani » in un senso realistico, ma non per questo sono « sovrumani ». Aristotele (*Poet.*, 1448 a), partendo dal concetto classico dell'arte come *mimesis*, dice che l'« imitatore » può ispirarsi tanto all'*arete*, quanto alla *kakia*, ed enuncia: ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν cioè della gente comune del mondo reale e presente. Leviamo quanto di moralistico vi è — o forse piuttosto, per secolari incrostazioni di significati sui termini antichi, *sembra* che vi sia — nelle parole del filosofo: rimane pur sempre che il personaggio tragico è, per lui, sovrumano, mentre quello comico è, per così dire, subumano, inferiore all'uomo; distinguendosi entrambi da *hoi nyn* — e giustificando con ciò lo stretto parallelismo fra tragedia e commedia — essi si distinguono tra di loro *per inversione di segno*, giustificando il contrasto tra i due generi drammatici. Riducendo a termini aristotelici quanto si è detto sopra (§ 9) del conflitto tragico, si può dire che esso ha luogo tra rappresentanti mitici di opposte *aretai* sovrumanamente eccessive, e si capirà subito che la sua funzione è di richiamare alla misura umana e all'equilibrio. Ma quale può essere la funzione del conflitto comico tra rappresentanti fantastici (irreali, cioè, ma non mitici) di opposte *kakiai*?

11. In un passo successivo della sua *Poetica* (1449 a), Aristotele introduce qualche precisazione nel suo concetto dell'« inferiorità » dei personaggi comici. Riaffermando che questi sono *phauloteroi*, egli aggiunge: οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν... L'inferiorità, cioè, dei personaggi comici non è un'astratta *kakia*, non è « cattiveria » dannosa: è soltanto « turpe »; anzi, il comico è una specie del « turpe ». Non è qui il caso di studiare tutte le accezioni del termine *aischros*: la commedia stessa mostra chiaramente che cosa sia l'*aischros* comico.

12. Nei riguardi delle oscenità che Aristofane profonde a piene mani, la critica letteraria moderna si comporta in diverse maniere che, tutte, rivelano un certo imbarazzo: alcuni autori sorvolano su di esse, altri notano che esse rispondevano al gusto dell'epoca o che erano fondate nella tradizione, nelle origini popolari della commedia; nel migliore dei casi si ammette che Aristofane, malgrado tutto, ci provava anche gusto o, addirittura, che esse sono realmente gustose [24]. Siffatti atteggiamenti sono inadeguati, in quanto non rendono conto di un carattere che la commedia ostenta insistentemente; ma, si può osservare, è meglio non rendere conto di un fenomeno che travisarne il senso: ed è precisamente questo che talvolta avviene nella critica aristofanea, quando, p. es. a proposito del « fallicismo » della commedia [25], si ricordano i simboli fallici di certi culti, si parla di un'esaltazione della fertilità e delle vita [26]. Com'è noto, si è arrivati a prospettare seriamente che una soggiacente trama di *hieros gamos* spieghi [27] le sfacciate scene nuziali conclusive di commedie come la *Pace* o gli *Uccelli* (non molto differenti da quelle non proprio nuziali degli *Acarnesi* o delle *Nuvole*). Ora, l'intento di « nobilitare » la scurrilità aristofanea (e comica, in generale) fallisce — a parte ogni esame critico delle teorie di cui si riveste — perché separa il motivo osceno da un contesto in cui la commedia lo pone costantemente. Si noterà, anzitutto, che la scurrilità si accompagna, in Aristofane, quasi di regola con il tema delle gozzoviglie: il mangiare e bere e il fare all'amore (che si tratti di « spose » o no, poco importa, dato che la donna — sposa o prostituta o, perfino « allegoria » come Opora o Theoria — è esclusivamente un insieme di *titthoi*, *proktos* e *sykon*!) si presentano in un contesto organico che non va spezzato in base a teorie « profonde ». D'altra parte, se poi anche nelle gozzoviglie aristofanee si vorrà vedere espressioni di vitalismo o addirittura un riferimento al *pattern* del « banchetto sacro » [28], resterà sempre un terzo aspetto dell'*aischros* aristofaneo per cui sarebbe ben difficile escogitare una teoria nobilitante: l'aspetto scatologico. Non c'è commedia in cui non ricorrano battute — e spesso

che il giovane deve pagare soddisfacendo la libidine d'una vecchia sdentata per poter accedere, dopo, alla fanciulla desiderata?

9. A questo punto s'impone un'altra considerazione. Come nella tragedia, anche nella commedia spesso (e in nessuno dei due generi sempre) un conflitto tra personaggi ha parte dominante. Ho sostenuto [19] — e mi propongo di mostrare, un giorno, in dettaglio — che, contrariamente a quanto possa sembrare al lettore moderno, il poeta tragico non parteggia *mai* per uno dei personaggi che si oppongono sulla scena; tutti gli eroi peccano di dismisura, di unilaterale ed eccessivo attaccamento a un determinato ordine di valori (a volte esplicitamente messo in rapporto con *una* divinità) a scapito di altri (a volte: d'un'altra divinità): la loro grandezza e il loro destino tragico (seppure non sempre nel senso moderno della parola) sta proprio nel trascendere i limiti e nell'ignorare l'equilibrio che l'*uomo*, invece, deve rispettare. Ora, anche sotto quest'aspetto la *trygodia* mostra il suo stretto parallelismo e, nello stesso tempo, il suo totale contrasto con la *tragodia*. Se osservati senza preconcetti, tutti gli « agoni » delle commedie aristofanee rivelano come il poeta non condivida la posizione di alcuna delle parti in conflitto. Il fatto è troppo evidente nei *Cavalieri*, dove l'« agone » si svolge per sopraffare l'avversario nella ribalderia; negli altri casi, la critica moderna raramente si mostra sufficientemente avvertita per notarlo [20]; è quasi da considerarsi come una felice eccezione, quando uno studioso moderno sottolinea come nell'agone delle *Rane* « the character given to Aeschylus [...] is not a flattering one; he is represented as an irascible old gentleman, blindly prejudiced against anything new [...] he is been caricatured [...] not so less unmercifully than Euripides » [21]. E si potrebbe essere anche molto più decisi in quest'affermazione. Ma è un malinteso che compromette ogni comprensione della commedia pensare che Aristofane si schieri p. es. con Bdelicleone contro Filocleone e apprezzi più dell'ossessione democratica del vecchio quelle frivole maniere

« moderne » che il figlio tenta di inculcare nel padre (*Vesp.*, 1122-1264) e che altrove (p. es. in *Nub.*, 980-1111, per bocca del Dikaios Logos) il poeta sembra — sempre al lettore moderno — condannare. E perfino il lettore moderno dovrebbe meravigliarsi del fatto che il vecchio maniaco del voto sia sostenuto proprio da quei « maratonomachi » (qui: vespe!) che altrove — appunto in *Nub.*, 985 sg. (ma cfr. anche *Eq.*, 565 sgg.) — vengono presentati dal Giusto Discorso come il più alto ideale. O Aristofane ha cambiato idea nel giro di un anno — quanto, cioè, separava la prima rappresentazione delle *Vespe* da quelle delle *Nuvole*? Solo lo stesso malinteso può far pensare che Aristofane dia la sua preferenza al gretto e furbo Diceopoli di fronte al « guerrafondaio » Lamaco — presentato in un rapido accenno della parabasi di *Thesm.* (841) come la gloria della città — che, a sua volta, Eschilo (cui, secondo i moderni, va la preferenza del poeta rispetto ad Euripide!) glorifica in *Ran.*, 1040. Alla luce di questi esempi cui si potrebbero aggiungere tanti altri, tutti i conflitti comici andrebbero riesaminati: ne risulterebbe che il poeta comico — esattamente come il poeta tragico — è lungi dall'identificarsi con una delle parti contendenti. Fin qui, il parallelismo tra tragedia e commedia, ma in che cosa consiste il contrasto?

10. Recentemente si è tentato di introdurre negli studi aristofanei il concetto dell'« eroe comico » [22]: prescindendo, come spesso accade, dal concetto greco dello *heros*, si stabilisce come carattere essenziale dell'« eroe » l'eccellere in qualcosa — in qualsiasi cosa magari proprio nelle *poneria* [23] ... Con ciò, però, si viene ad obliterare o a rendere incomprensibile sul piano teorico il contrasto — pur di immediata evidenza per lo spettatore (antico o moderno) — tra conflitti tragici e conflitti comici, o fra *tragodia* e *trygodia*, in generale. Ora, se è stato necessario insistere sul fatto che la commedia è fuori della realtà sia nelle sue vicende che nei suoi personaggi, ciò non deve tuttavia far dimenticare che essa è anche fuori del mito. I personaggi della tragedia sono eroi nel senso

coscienza del fatto che la commedia si pone deliberatamente *fuori* della realtà, è il primo passo indispensabile per superare certi malintesi moderni che — pur avvertiti ripetutamente da parte filologica — tornano tuttora, variamente sfumati, nella letteratura. Tre di questi siano qui rapidamente rammentati.

6. Il primo riguarda le opinioni che Aristofane esprimerebbe nelle sue commedie su alcuni suoi contemporanei celebri. Oggi forse nessuno degli studiosi le prende sul serio in maniera ingenua; ma si continua a cercare di spiegarle. Eppure, quanto p. es. a Socrate, i fatti certi sono solo che il poeta delle *Nuvole* apparteneva — a testimonianza del *Simposio* platonico — alla cerchia dei suoi amici e che l'autore dell'*Apologia* ha espresso, in un epigramma [13], la propria ammirazione per colui che sarebbe stato un « detrattore » del suo maestro. Quanto ad Euripide, ci è voluto del tempo per capire [14] che un poeta che ne sapeva a memoria le opere non poteva ritenerlo un tragediografo da strapazzo; ma l'affinità tra lo spirito di Aristofane e quello di Euripide non ha dovuto aspettare (come quella tra Aristofane e Socrate) gli studi moderni per essere rilevata: l'aveva colta già il vecchio Cratino (frg. 307 Edm.), coniando il termine *euripadaristophanizon* e facendo beffa, allo stesso titolo, del poeta tragico e di quello comico (il quale ultimo — pur unito dalla tradizione con il suo anziano rivale e con Eupoli in una triade — non era più rispettoso nei suoi riguardi). Ma se per i due presunti « bersagli » della presunta « satira » aristofanea, Socrate ed Euripide, non dobbiamo considerare la posizione espressa nelle commedie come giudizio del poeta, vi è motivo di considerarla come tale per altri personaggi? O non dovrebbe bastare, invece, il semplice buon senso per escludere che Aristofane vedesse p. es. in Cleone quel ribaldo che presenta? [15]. E se proprio non basta, si pensi alla curiosa rivincita, nelle *Vespe* stesse, che l'erede politico di Pericle, qui sostenuto dai maratonomachi (!), prende su tutto il male che la commedia ne dice, soccombendo nella ribalderia all'*allantopoles* (che pur finisce per ringiovanire il Popolo)!

7. Se si ammette che dei grandi personaggi umani che porta in scena Aristofane non avesse le idee che apparentemente manifesta, a maggior ragione si dovrà ammettere che nemmeno gli dèi erano per lui quelli che appaiono nelle sue commedie [16]. Altrimenti, anzitutto, non si tratterebbe di idee personali, ma — caso strano! — di tutti i poeti comici; in secondo luogo, bisognerebbe vedere ipocrisia o convenzionalismo nei pochi pezzi lirici privi di utilizzazione comica (come *Eq.*, 581 sgg.) il cui afflato religioso pur non sembra inferiore a quello degli inni più seri; inoltre ci sarebbe da meravigliarsi davvero — come alcuni studiosi sembrano meravigliarsene, dato che ne cercano spiegazioni [17] — che nell'epoca dei grandi processi di *asebeia* nessun poeta comico sia stato accusato di empietà. Ma resterebbe, sopra ogni altra cosa, inspiegabile come mai proprio in occasione di feste *pubbliche* venissero rappresentate — e parzialmente finanziate dallo stato! — opere che programmaticamente ridicolizzavano le divinità del culto pubblico [18].

8. Ma se le commedie non riflettono i giudizi del poeta sulle persone, né la sua religiosità, dobbiamo credere che esprimano altre sue convinzioni? Nessuno studioso sembra aver messo in dubbio il pacifismo di Aristofane; o se non il pacifismo astratto e assoluto (egli, si usa dire, giustificava la guerra contro i Persiani ed esaltava i maratonomachi), almeno la sua contrarietà alla guerra contro Sparta: nella maggior parte delle sue commedie composte durante la guerra peloponnesiaca sembra che egli sostenga con fervore la causa della pace. Ma, intanto, bisognerebbe chiederci: è possibile che in quella guerra, fatale per l'intera grecità, egli vedesse davvero una casuale e frivola vicenda sorta per tre prostitute (*Ach.*, 515 sgg.)? E poi: qual è la pace che egli offre come alternativa a quella guerra? la gozzoviglia e la libidine di Diceopoli o di Trigeo? la sbronza di Filocleone? la soddisfazione sessuale dei mariti tenuti a digiuno dalle amiche di Lisistrata? o... la vita tra gli uccelli? E dopo la sconfitta ateniese, che vuole dire con le *Ecclesiazusai*? vuole predicare davvero quell'uguaglianza tra i cittadini,

hanno di per sé carattere religioso; i personaggi delle tragedie sono prevalentemente eroi (*heroes*), molti dei quali avevano culti pubblici nelle varie parti del mondo greco. Ma se si volesse vedere solo in questi fatti la ragione della rappresentazione di tragedie in feste pubbliche, tanto più problematica apparirebbe la rappresentazione di commedie nelle stesse occasioni, dato che la commedia non ha, di regola [7], soggetto mitico né personaggi principali che siano venerati nel culto. Tra le commedie rimasteci di Aristofane — le uniche su cui ci si possa fondare con sufficiente certezza — ve n'è una — le *Rane* — che fornisce un esempio dei modi possibili in cui la commedia può comportarsi nei riguardi del mito: ci mostra una *katabasis* di Dionysos, di cui qui interessa notare soltanto che essa non è situata (come quella intrapresa per riportare Semele) [8] nel tempo del mito, bensì precisamente nel tempo presente, nell'anno stesso della morte di Euripide che il dio vuole riportare ad Atene.

3. Personaggi principali e vicende della commedia aristofanea hanno, nella gran maggioranza dei casi, apparentemente carattere umano. Secondo l'opinone tradizionale che — sia pure, come si vedrà, con le più varie riserve — continua ad essere alla base degli studi moderni, le commedie di Aristofane (e l'*archaia*, in generale) illustravano, in qualche modo (e non importa qui, se in chiave satirica o caricaturale o semplicemente fantastica) la società del tempo; esse criticavano o semplicemente prendevano in giro uomini politici (p. es. Cleone), poeti (p. es. Euripide), filosofi (p. es. Socrate), comunque, personaggi di pubblica notorietà, del momento stesso in cui venivano rappresentate; la loro *materia prima* sarebbe stata, comunque, la realtà quotidiana [9]. In questo caso, dal punto di vista *poetico* il problema riguarderebbe solo il carattere del trattamento di quella materia prima: la commedia antica, cioè, ne presentava un quadro critico, satirico o ci ricamava sopra a capriccio del poeta o la trasfigurava in qualche altro modo? Ma qualunque risposta si voglia

dare a questa domanda, essa lascerebbe incomprensibile la posizione religiosa della commedia, implicita nella comune funzione e nel contrastante carattere rispetto alla tragedia.

4. Il rapporto della commedia con la realtà andrebbe probabilmente riesaminato globalmente; e la critica letteraria [10] recente ha anche fatto diversi passi importanti in questa direzione, di modo che nulla di quanto si dirà nei paragrafi (5-8) che seguono, è completamente nuovo, ma coordina soltanto e seleziona — in funzione del problema posto — risultati che non sono stati valorizzati sufficientemente ai fini dell'interpretazione storico-religiosa di Aristofane.

5. Si dirà, anzitutto, che la commedia non è affatto più « realistica » della tragedia: anzi, mentre la tragedia — data la sua ambientazione mitologica — è così nettamente distaccata dalla realtà da poter permettersi perfino di avvicinarsi (con Euripide) all'« umano », la commedia, per non cadervi, prende decisamente le sue misure, ostentando il proprio carattere irreale. Basti ricordare, per esempio, che la commedia aristofanea, anziché mirare a creare un'illusione di realtà, ricorda regolarmente di essere uno *spettacolo*: non solo nelle parabasi, ma anche durante lo svolgimento della vicenda, e per lo più sin dal principio (cfr. p. es. *Ran.*, 1 sg., ma anche *Pax*, 20, *Av.*, 30, *Vesp.*, 54 sgg., ecc.), essa si appella apertamente agli spettatori quali spettatori [11]. Le sue vicende sono regolarmente assurde: che un cittadino possa concludere un trattato di pace per conto suo (*Ach.*) non è meno evidentemente impossibile che fondare una città nell'aria (*Av.*) o volare su uno scarabeo in cielo (*Pax*) o ringiovanire un personaggio, cuocendolo (*Eq.*) — motivo preso in prestito dalla mitologia. Se ci si rende conto di questa irrealtà *programmatica* — che si manifesta in infinite forme [12] — diventa più facile non perderla di vista di fronte a situazioni che al lettore moderno potrebbero eventualmente sembrare meno assurde di quanto lo erano per gli Ateniesi del V sec. (p. es. il potere conquistato dalle donne in *Lys.* o in *Eccl.*). Acquistare

A. Brelich, *Aristofane: Commedia e Religione*, « Acta Classica Univ. Scient. Debrecen. », V, 1969, pp. 21-30.

Il lettore è pregato di tener presente, dal principio alla fine, due circostanze: una, che l'autore è uno storico delle religioni e non della letteratura greca; l'altra, che — malgrado l'apparente forma chiusa di « articolo » — queste pagine non sono che appunti provvisori in cui si tenta di portare avanti un discorso appena iniziato al I Congresso Internazionale di Studi sul Teatro Antico, tenuto a Siracusa nel 1965; la comunicazione presentata in quella sede dall'autore è stata pubblicata negli Atti del Congresso, cioè nel periodico « Dioniso », XXIX, 1965, pp. 82 sgg. Alcuni spunti sull'argomento qui trattato si trovano già nella comunicazione stessa, e soprattutto nella discussione cui essa ha dato luogo: ivi, pp. 118 sgg.

1. Alcuni dati di fatto determinano in partenza ogni riflessione sulla posizione della commedia attica nella religione greca. In primo luogo: a prescindere da ogni ipotesi sulle « origini », bisogna constatare che le commedie venivano rappresentate nei quadri di *feste pubbliche* di Atene; in secondo luogo, che queste feste pubbliche erano le stesse in cui — sin da alcuni decenni prima — aveva luogo la rappresentazione delle *tragedie*; in terzo luogo, che si trattava di feste dedicate al dio *Dionysos* [1]. Questi soli fatti mostrano, tra l'altro, che commedia e tragedia avevano qualcosa in comune: entrambe potevano far parte dello stesso complesso culturale, entrambe servivano a celebrare Dionysos. Malgrado, però, questa comune funzione, tragedia e commedia si contrappongono l'una all'altra: omologia funzionale e contrasto erano ugualmente presenti alla coscienza greca [2] e risultavano, del resto, dall'impiego nettamente differente di mezzi fondamentalmente comuni [3]; esse difficilmente potrebbero trovare un'espressione sintetica più perfetta del nome con cui Aristofane indicava talvolta [4] la commedia: *trygodia*; a parte la questione del suo significato lessicale, il termine fu chiaramente scelto (o coniato) proprio per il fatto che esso si distingueva per una sola vocale — ma decisiva — da *tragodia* [5].

2. Che la rappresentazione di *tragedie* potesse far parte di una celebrazione religiosa, non è, certo, ovvio, ma almeno non sorprende a prima vista: le tragedie attiche mettono in scena vicende che, essendo *mitiche* [6]

CRISTIANO GROTTANELLI insegna Storia delle religioni all'Università di Pisa e si occupa di antropologia del mondo antico. Ha pubblicato, tra l'altro, *Sacrificio e società nel mondo antico e nelle società tradizionali* (con N. Parise, Roma-Bari, 1988); *Gli occhi di Alessandro. Sacralità del corpo e potere sovrano da Alessandro Magno a Ceausescu* (con S. Bertelli, Firenze, 1990); *Ideologie, miti, massacri, Indoeuropei di Georges Dumézil* (Palermo, 1993); *Sette storie bibliche* (Brescia, 1998).

LA COMMEDIA DEGLI DEI
Modi di ridere nel mondo antico

Le dimensioni del ridere nel mondo antico sono molteplici. Per semplicità, e senza per questo rinunciare a una tipologia più complessa, è possibile enumerarne tre. Prima di tutto, quello che nel 1991 Anna Beltrametti ha chiamato "il riso che garantisce la misura", quel riso di esclusione che colpisce figure anomale e "basse" assegnando loro un posto adeguato nell'ordine del mondo o espellendole da quell'ordine. Di quel *riso d'ordine* si conoscono diversi esempi nei poemi omerici; ne fanno le spese Efesto e Tersite.

Più raro è il riso che colpisce le figure "alte", che non è però ignoto ad Aristofane, e che solo raramente diventa *riso di contestazione*. Il caso più noto di questa forma estrema è, nel *Romanzo di Esopo* tardo-ellenistico, il comportamento del saggio, orrendo, ridicolo schiavetto, intento a beffare il suo nobile padrone, il filosofo Xanto.

Infine, esiste quello che provvisoriamente chiamerò il *riso del piacere*, di cui l'emblema è la scena di Ares, Afrodite ed Efesto (Canto VIII dell'*Odissea*) che ancora in età neroniana era oggetto di buffe pantomime con accompagnamento musicale. Come ha mostrato Maria Rocchi nel 1989, quella scena, che scatena nel poema omerico il riso degli dèi, è strettamente legata all'armonia cosmica e alla musica delle sfere. Dello stesso tipo è certo il riso di Demetra alla vista di Baubo: quel riso che, in un volume postumo di Vladimir Propp (1976, ed. it. 1988) era classificato come riso rituale.

BIBLIOGRAFIA

- Beltrametti Anna, *Variazioni del fantastico. Aristofane, Platone e la recita del filosofo*, in «Quaderni di Storia», 34, 1991, pp. 131-150;*
- Brelich Angelo, *Aristofane: Commedia e Religione*, in M. Detienne (a cura di), *Il mito. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1975, pp. 103-118;*
- Eichinger Ferro-Luzzi Gabriella, *The Taste of Laughter. Aspects of Tamil Humour*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1992;
- Grottanelli Cristiano, *La prova del buon figlio*, in «Religioni e Civiltà» 3. *Scritti in Memoria di Angelo Brelich* (1982), pp. 217-234;*
- Grottanelli Cristiano, *Maschi gravidi e femmine sagge: un tema tradizionale*, in V. Cottini Petrucci e M. Curatola (a cura di), *Tradizione e sincretismo. Saggi in onore di Ernesta Cerulli*, Montepulciano, Le Balze, 1998, pp. 135-156;
- Lincoln Bruce, *Authority. Costruction and Corrosion*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994;
- Propp V.Ja., *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, a cura di Giampaolo Gandolfo, Torino, Einaudi, 1988;*
- Rocchi Maria, *Kadmos e Harmonia. Un matrimonio problematico*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1989;*
- Teocrito, *Carmi di Teocrito e dei poeti greci minori*, a cura di Onofrio Vox, Torino, UTET, 1997;
- *Romanzo di Esopo*, introduzione e testo critico a cura di Franco Ferrari, traduzione e note di Guido Bonelli e Giorgio Sandrolini, Milano, B.U.R., 1997.

(*) I titoli contrassegnati con l'asterisco sono disponibili, o in corso di acquisizione, per la consultazione e il prestito presso la Biblioteca della Fondazione Collegio San Carlo (lun.-ven. 10-13; 15-21).

Prossimo incontro del ciclo
Martedì 10 novembre 1998, ore 17.30
Carla Casagrande
IL PECCATO DI FAR RIDERE
Turpiloquio, scurrilità, stultiloquio nella cultura medievale

FSC

Ciclo di lezioni

IL SORRISO DELLO SPIRITO
Riso e comicità
nella cultura religiosa dell'Occidente

LA COMMEDIA DEGLI DEI

Modi di ridere nel mondo antico

CRISTIANO GROTTANELLI

GIOVEDI' 29 OTTOBRE 1998

Centro Studi Religiosi
della Fondazione Collegio San Carlo

H

***Halesus** v. **Aleso.*

***Hercules** v. **Ercole.*

***Hersilia** v. **Ersilia.*

***Hirpi Sorani** v. **Irpi Sorani.*

***Honor** v. **Onore.*

***Honos** v. **Onore.*

***Hora Quirini** v. **Ersilia.*

***Horatius** v. **Orazio.*

***Hostius** v. **Ostio.*

Hybris v. *Ibris.*

Honos e Virtù: rovescio di un sesterzio (I sec. a.C.). Berlino, Staatliche Museen.

I

Iacco (Ἴακχος)

Iacco è il dio che guida, misticamente, la processione degli iniziati ai Misteri Eleusini. Sembra che il suo nome sia derivato dal grido rituale *Iacche* emesso dai fedeli.

Sulla stessa personalità di Iacco, le tradizioni variano, ma, molto genericamente, Iacco, il cui nome ricorda uno di quelli portati da Dioniso, Bacco, può essere considerato come l'intermediario fra le dee eleusine e Dioniso.

Talvolta, se ne fa il figlio di Demetra, il quale avrebbe accompagnato la madre nella ricerca di Persefone (v. *Demetra*). Proprio lui, col suo riso, davanti ai gesti di Baubo, avrebbe rasserenato la dea (v. *Baubo*).

Più spesso, Iacco non è considerato figlio di Demetra, ma di Persefone. Egli non sarebbe allora altro che l'incarnazione di Zagreo (v.), figlio di Persefone e di Zeus. Infatti Era, gelosa degli amori del marito e non potendo vendicarsi su di lui, incitò i Titani ad attaccare, mentre giocava, il piccolo Zagreo, figlio della sua rivale. Zagreo tentò di sottrarsi e si trasformò in mille modi. Alla fine, mentre aveva assunto la forma d'un toro, fu raggiunto dagli inseguitori, che lo straziarono, misero le sue membra in un grande paiolo e cominciarono a farle cuocere.

Zeus accorse in aiuto del figlio, ma troppo tardi: uccise con un colpo di fulmine i Titani criminali, incaricò Apollo di ammassare sul Parnaso le membra sparse del figlio e, dato che Atena gli portò il cuore del figlio, ancora palpitante, lo inghiottì. Poi, rigenerò Zagreo, che prese il nome di Iacco.

Altre volte, Iacco è ritenuto marito di Demetra; o anche figlio di Dioniso, che costui aveva avuto in Frigia dalla ninfa Aura (v. questo nome). Aura aveva avuto da Dioniso due gemelli, ma, impazzita, ne aveva divorato uno. Il secondo, il piccolo Iacco, era stato salvato da un'altra ninfa, amata dal dio, e affidato alle Baccanti d'Eleusi che lo allevarono. La stessa Atena, si dice, l'allattò, mentre Aura si gettava nel fiume Sangario (lo stesso che ha una parte nella leggenda d'Agdisti e d'Atti) e diventava una fontana.

Infine, talvolta Iacco e Bacco sono identificati, e questa dualità è considerata un mistero.

Iacco è rappresentato come un fanciullo appena adolescente, che porta una torcia e guida la processione d'Eleusi danzando.

Iadi (Ὑάδες)

Le Iadi sono un gruppo di stelle assai vicine alle Pleiadi, e la cui apparizione coincideva con la stagione delle piogge primaverili (da ciò il loro nome, che ricorda ὕειν, che significa «piovere»); esse passavano per essere state dapprima Ninfe, figlie d'Atlante e d'una Oceanina, ritenuta ora Etra, ora Pleione.

Si attribuiva loro talvolta come padre il re di Creta Melisseo, oppure Iante (v. questo nome), oppure Eretteo o, altre volte, anche Cadmo.

Il loro numero varia da due a sette. Anche i nomi loro conferiti sono molto variabili. I più comuni sembrano essere stati: Ambrosia, Eudora, Esile (o Fesile), Coronide, Dione, Polisso e Feo. Prima di essere state trasformate in stelle, erano state le nutrici di Dioniso, sotto il nome di «Ninfe del Nisa» (v. *Dioniso*). Ma, per timore di Era, avrebbero affidato il loro poppante a Ino e sarebbero fuggite sin da Teti, loro nonna. Qui, Zeus le avrebbe trasformate in costellazione. Ma, prima, sarebbero state ringiovanite da Medea.

Si raccontava altresì che le giovani, desolate per la morte del loro fratello Iante (v.

gegangen. Verallgemeinernd läßt sich sagen, daß die Streitszenen insgesamt die Überleitung vom Einzug des Chores zum epirrhematischen Agon bzw. einer agon-ähnlichen Szene[2] bilden, indem in ihnen die handgreifliche Auseinandersetzung beigelegt und die Abmachungen getroffen werden, den Streit mit Argumenten auszufechten. Die Streitamoibaia nehmen in diesen Szenen eine herausgehobene Stellung ein: Durch die lyrischen Maße - Kretiker, Päone und lyrische Trochäen - steht der Chor auf einer höheren emotionalen Stufe als der "prosaischere Partner"[3], der im rezitierten Langvers bleibt. Charakteristisch für Streitszenen und ihre lyrischen Teile ist der kretisch-trochäische Rhythmus, der die Aggressivität der Beteiligten unterstreicht (siehe oben S.146). Wie die Einzelinterpretationen zeigten, sind die Streitamoibaia ganz in die Handlung integriert. Sie stellen keine lyrische Unterbrechung, sondern den erregten Höhepunkt der Auseinandersetzung dar.

Chor und Chorführer

Gerade bei der Untersuchung der Amoibaia drängt sich die Frage auf, ob die in den Ausgaben mit Xo. gekennzeichneten Partien vom Gesamtchor oder nur vom Chorführer gesungen wurden. Kannicht (Amoibaion 24-46)[1] hat in seiner Dissertation einige Kriterien erarbeitet, die in der Tragödie eine Differenzierung zwischen Vortrag durch den Chor oder durch den Koryphaios ermöglichen: Passagen, die ἀγωνιστικῶς vorgetragen werden, sind dem Chorführer zu geben. Als Indizien für einen Vortrag dieser Art kann man vor allem Antilabai und chiastische Verteilung der Partien zwischen Chor und Schauspielern[2] ansehen. Auch Abschnitte, die in besonderem Maße expressiv-mimetische Virtuosität verlangen, können wohl nur von einem Solisten, nicht von einem Ensemble vorgetragen werden.
Während im Epirrhema der Streitszene der *Acharner* (303-334) der Dialog zwischen dem Chorführer und Dikaiopolis stattfindet (vgl. V.328f), müssen die Oden dem Gesamtchor gegeben werden: Der kretisch-päonische Rhythmus war schon beim Einzug mit dem Chor verbunden, ebenso sind lyrische Pnige (287-293≃338-340.297-302≃344-346) typisch für Chorgesang. Durch die Verwendung der ersten Person Singular (297-302) und Plural (285.295) äußert sich der Chor als einheitliche Gruppe;[3] im Epirrhema dagegen spricht der Chorführer im Namen seiner Freunde, in der schwierigen Situation der Geiselnahme wendet er sich Rat suchend an sie (328-330). Nimmt man dagegen an, daß die gesamte Partie 284-346 nur zwischen dem Chorführer und Dikaiopolis

---

2) Ach.358ff; vgl. Gelzer, Agon 166-168.
3) Popp, Diss.32.

1) Vgl. auch Kaimio 236.
2) D.h. ein Schauspieler übernimmt in der Gegenstrophe den Chorpart.
3) Vgl. Kaimio 48.70.

spielt, ist der Chor unerträglich lang zurückgedrängt, mag er auch das Gespräch der beiden durch Tanz und Gebärden begleiten. Außerdem würde der Übergang von den lyrischen Maßen zu den rezitierten katalektischen Tetrametern verwischt werden, wenn in den VV.302f der Wechsel im Metrum nicht auch durch einen Wechsel in der Besetzung begleitet würde.
In den Oden der ersten epirrhematischen Syzygie der *Wespen* spricht das abschließende lyrische Pnigos (342a-345≃373-378) für Chorvortrag. Inhaltlich liefern die VV.336 und 371 Anhaltspunkte dafür, daß auch die Eröffnungsverse vom gesamten Chor vorgetragen wurden (334f=365f). Philokleons ἀλλὰ μὴ βοᾶτε ist nur dann sinnvoll, wenn ihm der Gesang des Chores zu laut vorkam und er dadurch seinen Ausbruchsversuch gefährdet sieht (siehe auch oben S.63f zu Pax 309f). Der Mittelteil (336-341≃367-372) kann zwischen Philokleon und dem Chorführer ablaufen: Auf Philokleons mahnende Worte antwortet zunächst nur der Chorführer, bevor dann wieder voller Entrüstung der Gesamtchor einfällt. Die Katakeleusmoi in anapästischen Tetrametern (346f. 379f) werden vom Chorführer vorgetragen.
Die zweite epirrhematische Syzygie der *Wespen* (403-525) wird durch eine auffordernden Frage des Chorführers an den Chor eröffnet (403f, siehe dazu oben S.109); darauf fällt der Gesamtchor ein (405ff).

2.2. *Frösche* (209-268)

In den *Fröschen* findet sich ein Streitamoibaion nicht im Parodoskomplex, sondern vor der Parodos in dem Sangeswettstreit, den Dionysos mit den Fröschen während der Überquerung des Acheron ausficht. Diese Vorverlegung der Streitszene rührt aus der Umgestaltung der traditionellen Bauteile der Alten Komödie sowie der veränderten Rolle des Chores her (siehe oben S.134f). Mit einem Chor, der nicht unmittelbar in die Handlung verwikkelt ist, kann es zu keinem Streit kommen. Das Zusammentreffen des Chores mit den Schauspielern bleibt auf einen kurzen Kontakt beschränkt (431-436). Um dennoch einen feindlichen Zusammenstoß von Chor und Schauspieler zu bieten, hat Aristophanes das Amoibaion von Dionysos mit den Fröschen, in dem man denselben starken Antagonismus wie in den Streitszenen der *Acharner, Wespen* und *Vögel* vorfindet,[1] als eines der Katabasisabenteuer vor die Parodos gestellt.
Das rein lyrische Amoibaion kann in vier größere Abschnitte unterteilt werden:

---

1) Besonders deutlich durch die 1. Pers. Plural, durch die der Chor sein Kollektiv (Kaimio 48) von dem Schauspieler absetzt (Ran.242.252.258.263; vgl. Ach.285.295, Vesp.406f.467.526, Av.328-330, Thesm.465f.526.721f). Man könnte erwägen, ob das Stück seinen Titel wegen dieses starken Antagonismus Chor-Schauspieler nach dem Nebenchor bekam.

sichtbarkeit sprechen: Er betont ganz richtig, daß man bei der Überquerung eines Sees die Frösche nur höre, aber nicht zu Gesicht bekomme. Dann macht er jedoch eine eigenartige Kehrtwendung und läßt die Frösche gegen die von ihm selbst geforderte Wahrscheinlichkeit doch erscheinen.
Ein argumentum ex silentio für die Unsichtbarkeit der Frösche läßt sich aus der Tatsache gewinnen, daß überhaupt nicht auf ihre äußere Erscheinung angespielt wird. Vor allem bei phantastischen oder außergewöhnlichen Chören wird beim Chorauftritt oder schon in der Ankündigung des Chores ausführlich auf sein Äußeres eingegangen.[61] Auf den Stachel der Richter-Wespen wird ebenso hingewiesen (225-227), wie die bunte, phantastische Vogelschar ausführlich vorgestellt (268-309) und auf das Aussehen der Wolken aufmerksam gemacht wird (341-344).[62] Aristophanes nutzt in diesen Fällen die Möglichkeiten, die die Einführung des Chores bieten. Auf die Frösche wird jedoch nur knapp - und da nur als akustisches Phänomen - eingegangen.
Ein weiterer Gesichtspunkt, der dafür spricht, daß die Frösche nicht zu sehen waren, liegt in dem Charakter des Amoibaions als Wettsingen: Nachdem Dionysos die Frösche endlich niedergesungen hat (267), herrscht zunächst Ruhe, bevor er seinen Sieg - nun wieder im Sprechvers - konstatiert (268). Dieses Verstummen als Eingeständnis der Niederlage ist wie Dionysos' Fazit dann besser zu erklären, wenn die Frösche nicht zu sehen waren. Dionysos wartet eine gewisse Zeit ab, bis er sich seines Sieges sicher weiß (siehe oben S.162 Anm.43). Wären die Frösche jedoch zu sehen gewesen, "crouching and leaping in all directions round the orchestra",[63] muß man davon ausgehen, daß sie sich nach ihrer Niederlage still und ohne weitere Beachtung zu finden aus der Orchestra zurückgezogen haben. Stumme Abgänge - besonders von Chören - auf die nicht eingegangen wird, sind jedoch ungebräuchlich.[64] Eine Parallele für hinterszenischen Gesang findet man in den Wiedopfliedern der *Vögel* (209ff.227ff). So las-

---

61) Vgl. dazu Wilson.
62) Vgl. auch Köhnken 158ff.
63) Dover, Comedy 178.
64) Vgl. Taplin, Stagecraft 205.309f.

sen sich MacDowells Bedenken,[65] daß Einzelheiten des Froschgesangs untergingen, falls er hinterszenisch gesungen wurde, ohne weiteres mit Tereus' Monodien ausräumen.[66]
Gerade in der Unsichtbarkeit der Frösche liegt auch eine Pointe: Durch den Titel[67] werden die Zuschauer auf die Tradition der Komödien mit Tierchören[68] verwiesen - und damit von dem eigentlichen Inhalt abgelenkt. Zugleich setzt sich Aristophanes mit diesem Titel von seinem Konkurrenten Phrynichos ab, der mit den *Musen* ebenfalls eine Literaturkomödie darbot.[69] So wird die Erwartung des Publikums durch den Titel in doppelter Weise durchbrochen: Der theriomorphe Chor, den die Ankündigung verspricht, ist gar nicht zu sehen und bleibt nur eine Episode, während den eigentlichen Chor, der in keiner direkten Beziehung zu Handlung der Komödie steht, die Mysten bilden.

Chor und Chorführer

In diesem Zusammenhang muß noch kurz darauf eingegangen werden, ob der Part der Frösche von einem Solisten oder einem Ensemble, d.h. dem Chor, der nachher die Mysten darstellt, vorgetragen wurde. Radermacher (165f) nimmt an, daß Xanthias von der Bühne entfernt wird, um hinter der Bühne die Rolle der Frösche zu übernehmen. Gegen Radermacher läßt sich einwenden, daß durch den Gesang der Eindruck eines Tümpels voller Frösche entstehen soll, der wohl kaum durch einen Solisten erweckt werden kann. Vor allem die Froschlaute verlangen mehrere Stimmen. Aber auch der Aufbau des Amoibaions spricht eher für Chorvortrag: Die Frösche haben außer in den VV.252 und 263 - abgesehen von ihrem Gequake - nur zusammenhängende Partien, was auf Gesang durch den gesamten Chor schließen läßt (siehe oben S.154f). Lediglich die beiden Einzelverse (252.263) sollte man einem Solisten, wohl dem Chorführer, zuweisen.

2.3. *Plutos* (290-321)

Zu den Streitamoibaia innerhalb des Parodoskomplexes muß auch der Wechselgesang Karions mit dem Chor der Bauern gezählt werden, der an ihren Einzug anschließt (siehe oben S.61-63). In

---

65) The Frogs' chorus 3f.
66) Vgl. Gelzer, RE Sp.1461f.
67) Vgl. dazu Pfister 71f.
68) Vgl. Sifakis, Parabasis 76; Schmid 334; zu diesem Spiel mit den Erwartungen des Publikums vgl. Gelzer, Dramatic art.
69) Vgl. dazu Newiger, Komödie 204.

che Wettsingen dürfte auch dem einfachen Landmann aus eigener Erfahrung geläufig gewesen sein; an der Deftigkeit einiger Äußerungen von Dionysos wird er seine helle Freude gehabt haben. Die Parodie des jungattischen Dithyrambos und der Neuen Musik ist in ihrer ganzen Feinheit und ihrem Anspielungsreichtum wohl nur einer Publikumsschicht verständlich, die die Manierismen der modernen Richtung durchschaut und deshalb ihre übertriebene Darstellung in der Parodie goutieren kann.

Abschließend soll noch die vieldiskutierte Inszenierungsfrage erörtert werden: Waren die Frösche sichtbar, oder sangen sie unsichtbar im hinterszenischen Raum? In Anlehnung an das Scholion zu den VV.211 und 268 ging man in der Forschung in der Regel davon aus, der Chor der Frösche sei unsichtbar gewesen,[48] während die gegenteilige Auffassung nach einigen Arbeiten des 19. Jahrhunderts[49] in den letzten Jahren wieder Auftrieb fand,[50] wobei für die Sichtbarkeit der Frösche verschiedene Argumente vorgebracht werden: Gesang aus dem hinterszenischen Raum sei wohl kaum zu hören gewesen,[51] ein unsichtbar singender Chor sei ungewöhnlich für die Alte Komödie,[52] außerdem gebe das Herumhopsen der Frösche in der Orchestra einen komischen Effekt, den sich Aristophanes habe kaum entgehen lassen.[53] Vielleicht kann man durch eine szenische Interpretation, die den Charakter des Amoibaions als Wettsingen berücksichtigt, in der Lösung der Frage weiterkommen: Nachdem die Verhandlungen mit dem Toten über die Gepäckbeförderung gescheitert sind (171-177) und Xanthias sich bereit erklärt hat, das Gepäck auf dem weiteren Weg zu tragen (178), sind Dionysos und Xanthias kurz darauf auch schon am Acheron angelangt (180). Der Ortswechsel wird durch "verbal scene painting"[54] angezeigt. Xan-

---

48) So etwa Arnoldt 167f; Mazon 139; Fraenkel, Beobachtungen 182f; Gelzer, RE Sp.1488.
49) Vgl. die ausführliche Doxographie bei Sifakis, Parabasis 125f.
50) So etwa Dover, Comedy 177f; Sifakis, Parabasis 94f; MacDowell, The Frogs chorus 3-5; Carrière.
51) So MacDowell, The Frogs chorus 3-5; vgl. auch Dover, Clouds 137.
52) So MacDowll a.O.
53) So Dover, Comedy 178.
54) Handley, Dyskolos 23ff; Newiger, Drama und Theater 473; Pfister (38) redet von "Wortkulisse, die sprachlich den Schauplatz konkretisiert, ohne daß dies szenisch genauer konkretisiert wird."

thias wird als Sklave, der bei den Arginusen nicht mitgekämpft und deshalb nicht die Freiheit erhalten hat (190f), von Charon nicht befördert und muß den Weg zu Fuß zurücklegen.

Für die Inszenierung scheint es mir angebracht, davon auszugehen, daß Charon mit seinem Nachen, der von Herakles in 139f angekündigt wurde, auf der Bühne erscheint. Denn nimmt man an, Dionysos besteige den Kahn in der Orchestra,[55] ergibt sich die Schwierigkeit, Dionysos nach der Überquerung wieder zurück zur Skene zu bringen, wo er Xanthias treffen soll. Wenn die Überfahrt über den Acheron dagegen, wie Radermacher es vorschlägt (162), auf der Bühne stattfindet, kann der Kahn auf Rollen von der Seite ein Stück herausgeschoben und dann während des Wettgesangs an einem Seil über die Bühne gezogen werden. Die Szene rein stationär ablaufen zu lassen, halte ich für unwahrscheinlich. Dies bringt jedoch Deardens Interpretation (172) mit sich, der den 'currus navalis' durch das Ekkyklema dargestellt wissen will.[56] Nach dieser Auffassung würde Charons Kahn durch das Mitteltor kommen und verschwinden. Der Verwendung des Ekkyklemas kann man aus mehreren Gründen widersprechen: Diese Maschinerie der tragischen Bühne wird ausschließlich dazu eingesetzt, Interieurs auszustellen.[57] In der Komödie dient dieses Requisit immer nur parodischem Zweck, wobei dies durch Äußerungen, die die Illusion durchbrechen, besonders herausgehoben wird (vgl. Ach.408f, Thesm.96). Aber man muß wohl bei all diesen Spekulation mit Dover (Comedy 179) konstatieren: "No one can pretend to know just how this was done."

Nun zu dem Problem der Sichtbar- bzw. Unsichtbarkeit des Chores: Von den Vertretern der Unsichtbarkeit werden als Indizien sowohl die Scholiennotiz[58] als auch Charons Bemerkung ἀκούσει γὰρ μέλη κτλ. (205f) angeführt. Von Dover[59] und Sifakis[60] wird ἀκούσει als stichhaltiges Argument in Frage gestellt: "[...] when travelling across a lake one listens to the voices of frogs; one never sees them, and it would not, of course, be sensible to expect Charon to say to Dionysos: You will see the frogs sing and dance (as Dionysos does in fact later on)." In seiner Argumentation für die Sichtbarkeit des Froschchores liefert Sifakis aber eher Argumente, die für die Un-

---

55) Der mit einem Seil von der einen Eisodos zur anderen gezogen wird. So Carrière 140f; Gelzer, RE Sp.1492; wohl auch Dover, Comedy 179.
56) Zu Deardens verschwenderischem Gebrauch des Ekkyklemas vgl. jetzt H.-J. Newiger, Gnomon 55,1983,200.
57) Vgl. Taplin, Stagecraft 444: "[..] to reveal to the audience a tableau, usually of objects as well as people, which was supposed to be indoors". Vgl. auch Dover, Skene 105; Newiger, Drama und Theater 452-454.
58) Zu V.268: οἱ μιμητικοὶ τῶν βατράχων ὑποκριταὶ οὐκ ἐν τῷ φαινομένῳ εἰσίν, ἀλλ' ὑπὸ τὴν σκηνὴν κεκρυμμένοι, ὡς ὑπὸ λίμνην οἱ βάτραχοι. Ἡ μέντοι φωνὴ αὐτῶν ἐξακούεται, ὥσπερ κἀκείνων, κἂν ἐκ βυθοῦ φθέγγωνται.
59) Comedy 177.
60) Parabasis 94.

MacDowells Erklärung des Amoibaions kann sowohl durch literarische als auch folkloristische Belege gestützt werden. Werfen wir einen genaueren Blick auf die Struktur des Wechselgesangs: Die Frösche eröffnen den Wettgesang mit ihrem renommierenden ersten Lied (209-220) - einer Art Selbstvorstellung, die große Ähnlichkeit mit Parabasenoden hat.[38] Ähnlich wie der Wolkenchor kündigen sie sich mit einem gewichtigen Vers an (211), worauf sie in Analogie zu Götterhymnen[39] ein Autelogium[40] anstimmen. Der Kultort ist durch ἐν Λίμναις (216f) und κατ' ἐμὸν τέμενος (219) angegeben, ihre δύναμις bzw. τέχνη besteht in der ξύναυλος ὕμνων βοά (212). Mit ἐγὼ δέ (221) setzt sich Dionysos von den Fröschen ab und nimmt von ihnen als 'Thema' ihr Koax auf (222), mit dem er sie verwünscht (226f). Schlagfertig geben die Frösche die Beleidigung mit ὦ πολλὰ πράττων (228)[41] zurück und rühmen sich der Liebe dreier Gottheiten, der Musen, Pans und Apolls (229-232). Dionysos will derb antworten, doch die Frösche haben nun einmal die Oberhand und lassen ein drittes Lied folgen (241-249). Inzwischen ist Dionysos jedoch die Idee gekommen, die Frösche mit ihren eigenen Waffen, ihrem Gequake, zu schlagen (250f). In den VV.252-255 und 263f sieht man, wie Dionysos - nun ebenfalls in Trochäen[42] - den 'Ball' der Frösche aufnimmt (252f: δεινά - δεινότερα, 263f: Οὐδὲ μὴν ἡμᾶς σὺ πάντως. - Οὐδὲ μὴν ὑμεῖς γ' ἐμέ.). Das Brekekekex kann ihn jetzt nicht mehr ins Bockshorn jagen (261-266). In den letzten Versen kommt deutlich zum Ausdruck, daß den Sieg derjenige erringt, der länger durchhält. Dionysos erweist sich letztlich als der größere Schreihals (264f); auf sein letztes Brekekekex wissen die Frösche nichts mehr zu antworten. Ihnen ist die Luft ausgegangen, sie sind 'ausgesungen'. So herrscht nach V.267 zunächst Ruhe,[43] bis Dionysos feststellt: Ἔμελλον

---

38) Vgl. Sifakis, Parabasis 95f.
39) Vgl. Nub.275=298 (oben S.65f).
40) Vgl. Rau 13.
41) Gute Erklärung im Σ zu 228: εἰκότως οἱ βάτραχοι λέγουσιν ἀλγεῖς, Διόνυσε, τὸν ὄρρον· πολυπραγμονῶν γὰρ καὶ τὰ ἐν Ἅιδου θέλεις μαθεῖν, *wozu er seine Nase in fremde Angelegenheiten steckt, könnte man ergänzen.*
42) Vgl. Wilamowitz, Verskunst 593f.
43) Vgl. Σ vetus zu 268 (ed. Schuringa, S.57): διαλελοίπασιν καὶ χρόνος ἐγεγόνει[...].

ἄρα παύσειν ποθ' ὑμᾶς τοῦ κοαξ (268).[44]
In dem Streitamoibaion zwischen Dionysos und den Fröschen trifft man auf eine Art Wettsingen, wobei das Ziel darin besteht, den Gegner durch seinen Gesang zum Verstummen zu bringen. Einen ähnlichen Fall von 'Schreiwettkampf' findet man in der Parodos der *Ritter* beim ersten Zusammentreffen des Wursthändlers mit dem Paphlagonier (284-302) und im anschließenden Agon.[45] Die beiden Kontrahenten versuchen, sich in gegenseitigen Beschimpfungen zu überbieten. Auf eine andere Ausprägung des Wettsingens stößt man in Theokrits fünftem Idyll, in dem zwei Sänger mit Geistesgegenwart und Improvisationskunst gegeneinander anstreiten.[46] Der zweite Sänger nimmt das vom ersten vorgegebene Thema variierend auf, setzt sich mit καὶ [...] ἐγώ bzw. καὶ [...] ἐμέ von seinem Vorsänger ab, nimmt dasselbe wie dieser in Anspruch und versucht, ihn zu überbieten (vgl. 5,82.90.96.106.114.122.126). Dies geht so lange fort, bis einem der Kampfhähne nichts mehr einfällt (5,22: ἀλλά γέ τοι διαείσομαι, ἔστε κ' ἀπείπῃς. Ran.264-266). Der Unterschied des Amoibaions der *Frösche* zu dem Hirtenwettgesang bei Theokrit besteht darin, daß sich Dionysos und die Frösche nicht variierend, einer gewissen Regel folgend, verschiedene Themen zuwerfen, sondern versuchen, sich mit ein und demselben Motiv, dem Gequake, in Grund und Boden zu singen (264-266: κεκράξομαι γὰρ/ κἂν με δῇ δι' ἡμέρας, ἕως ἂν ὑμῶν/ ἐπικρατήσω τῷ κοαξ). Das Ergebnis bleibt jedoch dasselbe: Der Sieg ist errungen, wenn man seinen Gegner zum Verstummen gebracht, also 'ausgesungen' hat.[47]
In dem Wechselgesang der *Frösche* liegt eine volkstümliche Form in allerdings inzwischen hoch entwickelter Ausprägung vor. Gerade diese kleine Szene erlaubt einen Blick in Aristophanes' Kunst und die Vielschichtigkeit seines Werkes: Das volkstümli-

---

44) Zum Ablauf vgl. die gelungene Interpretation von Wilamowitz, Verskunst 593f.
45) Vgl. Gelzer, Agon 11f; Newiger, Metapher 23.
46) Vgl. dazu vor allem Merkelbach.
47) Zu anderen Arten solcher Wechselgesänge vgl. Merkelbach 100; A. Pagliaro, AUMLA 44,1975,189-193. Vgl. auch Hor.Serm.1,5,55-69.1,7,29-31.

dann gehen sie jedoch wieder zu ihren Trochäen über und lassen zwei durch Lekythia[28] abgeschlossene Pnige folgen (241-245. 246-249).

Stilistisch auffallend an diesem dritten Lied der Frösche sind die Wortschöpfungen, die lautmalerisch den Gesang wiedergeben: dorisches Alpha in V.243, die poetische Periphrase in 244f (φόῆς [...] μέλεσιν, vgl. V.212) und die Homerreminiszenz in V. 246 (Διὸς [...] ὄμβρον)[29]. Die hochpoetischen Worte stehen natürlich in komischem Kontrast zu dem Beschriebenen, dem Herumhüpfen der Frösche in Sumpf und Schilf, und ihrem Gequake, das mit dem pompösen, onomatopoetischen φόῆς/ πολυκολύμβοισι μέλεσιν (244f) umschrieben wird.[30]

Der vierte und letzte Abschnitt (250-267) enthält den eigentlichen Streit zwischen Dionysos und den Fröschen. Zunächst bleibt der Gott noch in Iamben (251.257.262). Dadurch aber, daß er das Brekekekex (lec) der Frösche übernommen hat (250.261.267), hat er Anschluß an die Trochäen gefunden, bis er in einer letzten Anstrengung - nun ganz in Trochäen - die Frösche besiegt.[31]

Metrische Erklärung: Kolometrie und metrische Erklärung sind in der letzten Periode umstritten. Der Vorschlag von Wilamowitz (Verskunst 594) ist am überzeugendsten:

264 a	οὐδὲ μὴν ὑμεῖς γ' ἐμέ.‖	Hiat lec
264 b	Οὐδέποτε· κεκράξομαι γὰρ	2 tr
265	κἂν με δῇ δι' ἡμέρας, ἕως ἂν ὑμῶν	3 tr
266	ἐπικρατήσω τῷ κοαξ. ‖	lec
267	Βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ. ‖‖	lec

In V.264a singt Dionysos den Klauselvers (lec) zu den trochäischen Dimetern der Frösche (Hiat). Dann setzt er mit Οὐδέποτε (249b)[32] erneut an und singt ein kurzes trochäisches Pnigos,[33] das mit doppeltem Lekythion endet.[34]

---

28) Zu V.245 scheint mir Pratos Analyse (287: lec) sinnvoller als die von Spatz (Strophic construction 375: p tr) zu sein. Zu der Technik, den Klauselvers mit einer prägnanten komischen Formulierung zu schließen, vgl. Parker, Some observations 82. Zu den Auflösungen im lec vgl. Prato 123: etwa Lys.1280f (Prato 237).

29) Vgl. etwa Hom.Il.5,91;11,493.

30) Mit φλέω (244) liegt ein Stilbruch vor (vgl. Ar.Fr.24 K; Pher.Fr.127 K); κυπείρου (243) ist wohl eher poetisch (vgl. Hom.Il.21,351; Od.4,603).

31) Vgl. dazu ausführlich Wilamowitz, Verskunst 593f.

32) Somit ist die Interpunktion von Wilamowitz und Coulon, der auch Stanford folgt, inhaltlich und metrisch besser; anders Hall-Geldart; White § 373.

33) Zu 3 tr vgl. oben S.159.

34) Damit erübrigt sich die Diskussion um die Messung von ἕως als — oder ⏑—.

Betrachtet man rückblickend das ganze Amoibaion, läßt sich feststellen, daß die drei 'Lieder' der Frösche (209-220.228-235. 241-249) eine gekonnte Parodie der Manierismen des Neuen Dithyrambos und der Neuen Musik darstellen. Man sollte jedoch nicht soweit gehen, in den Fröschen gleichsam eine Allegorie oder Symbolisierung der Dichter dieser neuen Richtung zu sehen,[35] sondern die Frösche geben als Frösche hochlyrische Ergüsse von sich. Aus dieser Diskrepanz zwischen dem Wesen der Vortragenden und dem Inhalt und der Sprache des Vorgetragenen entsteht die eigentliche Komik des Wechselgesanges,[36] verstärkt durch Stilbrüche und die Verbindung von niederer mit hoher Sprachebene. Dabei ist natürlich auch eine Kritik an der Neuen Musik und ihren Stilmitteln impliziert: Durch die Verzerrung und Übersteigerung ihrer Manierismen, vor allem der onomatopoetischen Mittel, werden ihre Errungenschaften in ihrer letzten Konsequenz vorgeführt - einem Gequake, das mit hoher Dichtung nichts mehr gemein hat, obwohl die Dichter dieser Strömung meinen, ihr Koax sei hohe Poesie.[37]

Neben diesen eher literarhistorischen Gesichtspunkten wird in der Forschung häufig die Frage in den Mittelpunkt gerückt, worum es in dem Amoibaion letztlich gehe:

Wills (306f) gibt einen Überblick über die verschiedenen Vorschläge, die zur Lösung der Frage beitragen wollten: Es könne in dem Amoibaion um die Lautstärke des Gesangs oder um einen Kampf verschiedener Rhythmen, um brachiale Gewalt oder um die Schönheit des Gesangs gehen. Wills entscheidet sich für die letzte Möglichkeit: "Dionysos overwhelms his adversaries in their own speciality, parodying and surpassing their croaking sound with the force of his own ventris crepitus" (313). "The presence of the frogs and the παρδαί in this scene would make a crescendo of sound effects comically performable" (315), wobei die dementsprechenden Geräusche durch den Aulos wiedergegeben wurden. MacDowell (The Frogs' chorus) weist mit Recht auf die Schwierigkeit hin, die Wills' Vorschlag in sich birgt: Man müßte das Brekekekex als Parepigraphe auffassen, die durch Flötenspiel ausgefüllt würde. Nach MacDowell liegt die eigentliche Pointe darin, daß Dionysos das Gequake der Frösche aufnimmt und sie durch sein Durchhaltevermögen, seinen längeren Atem in die Schranken weist.

---

35) So Defradas 25.37; noch weiter in dieser allegorischen Interpretation geht N. Demand: The identity of the Frogs. CPh 65,1970,83-87: Sie nimmt an, daß die Frösche Phrynichos, den Konkurrenten des Aristophanes, symbolisieren, und kommt zu diesem Ergebnis durch eine Etymologie von Φρύνιχος < φρυνή = βάτραχος.

36) Vgl. auch die Wiedehopfarie (oben S.74-82)

37) Vgl. dazu ausführlich Defradas.

Die hohe Sprachebene wird an einigen Stellen durch Stilbrüche komisch aufgehoben (zur Technik siehe oben S.81): Das Gequake zu Beginn und am Ende, besonders aber in V.214 in unmittelbarer Nähe des dorisierten, also hochlyrischen ἑμὰν/ ἀοιδάν, löst den poetischen Höhenflug der Frösche komisch auf und bringt sie in ihren eigentlichen Lebensbereich, den Sumpf, zurück. Die komisch-parodische Spannung, die diesen ersten Abschnitt bestimmt, ist typisch für die autonome 'komisch-phantastische' Lyrik des Aristophanes (siehe oben zur Interpretation der Wiedehopf-Arie S.79-81).[17] Diese Inkongruenz ist auch schon vor dem Gesang der Frösche in Charons Ankündigung angelegt (205-207): Dionysos werde die schönsten Lieder von βατράχων κύκνων[18] hören - ein Adynaton, in dem die beiden Komponenten des Liedes, hohe Lyrik in unpassender Umgebung, vorweggenommen sind. Die Schwäne, als Vögel Apolls mit bezaubender Wirkung ihres Gesanges, repräsentieren die hohe Lyrik, die Frösche, als sumpfbewohnende, höchst unmusikalische Gesellen, die durch ihren 'Gesang' höchstens eine enervierende Wirkung auf den Zuhörer ausüben können,[19] bilden den komischen Kontrast dazu. Diese Spannung wird besonders im zweiten Teil des Amoibaions deutlich (221-235). Schon metrisch unterscheidet sich dieser Abschnitt vom ersten: Die hochlyrischen Maße werden von einfachen, regelmäßigen iambischen Dimetern des Dionysos abgelöst (221-227), zu denen die Frösche gleichsam als Klauselvers ihr Gequake singen (223.225: lec)[20]. Abgeschlossen wird der zweite Abschnitt durch ein zweites Lied der Frösche in Trochäen (228-235), die durch die Lekythia (223.225) bereits vorbereitet waren:

228 Εἰκότως γ', ᾧ πολλὰ πράττων. — 2 tr

229 Ἐμὲ γὰρ ἔστερξαν εὔλυροί τε Μοῦσαι — 3 tr sync (cr 2 tr)

230 καὶ κεροβάτας Πάν, ὃ καλαμόφθογγα παίζων· — 3 tr

231/2 προσεπιτέρπεται δ' ὁ φορμικτὰς Ἀπόλλων, — 3 tr

---

17) Vgl. Rau 13; Silk 136f.
18) Vgl. R. Pfeiffer: Ein neues Inachos-Fragment des Sophokles. In: H. Diller (Hrsg.): Sophokles. Darmstadt 1967,482.
19) Vgl. Batrachom.187-196; Hor.Serm.1,5,14f; Ov.Met.6,376; Schmid 334 Anm 2.
20) Zum Lekythion als ambivalentem Glied in iambischem und trochäischem Kontext vgl. Dale, Lyric metres 88.

233 ἕνεκα δόνακος, ὃν ὑπολύριον — 2 tr

234 ἔνυδρον ἐν λίμναις τρέφω.‖ — lec

235 Βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ. — lec

Metrische Erklärung: In den VV.229-232 findet man die für die Komödie relativ seltenen trochäischen Trimeter (vgl. Vesp.1064=1095, Av.233.235, Lys. 624=646, Thesm.955).[21] In V.230 liegt eine Auflösung des zweiten und vierten longum vor, gefolgt von longum im anceps. Normalerweise folgt auf eine derartige Auflösung breve im anceps (vgl. 233). Durch die Sequenz in V.230 entsteht "a curiously rough effect and a syllabic sequence identical with one form of iambic" (Dale, Lyric metres 88). Das spielerische Ineinander von Iamben und Trochäen wird also beibehalten. In den VV.233f sind die bei weitem häufigeren Auflösungen des ersten longum anzutreffen. Der gänzlich aufgelöste V.233 erhält eine Binnenstruktur durch das Zusammenfallen der Wortenden mit den trochäischen 'Füßen' im ersten Metron. Die Auflösungen vermitteln den Eindruck, daß die Frösche in ihrem Selbstlob immer schneller werden.[22] Metrisch betrachtet werden die schwierigen, hochlyrischen Maße des ersten Abschnitts zugunsten der Trochäen aufgegeben, die zu dem aggressiven Renommieren der Frösche passen.

Da man stilistisch in dem zweiten Lied keinerlei Brüche feststellen kann, muß man von einer komischen Spannung zwischen der erhabenen Diktion und dem immer schneller werdenden Rhythmus[23] ausgehen.

ἔστερξαν (229, gnomischer Aorist) wird besonders von der Liebe der Gottheit zu den Menschen verwendet (vgl. etwa Aesch.Eum.911).

προσεπιτέρπεται (231) drückt das göttliche Wohlgefallen an Gaben aus.

εὔλυρος (229, vgl. Eur.Alc.570; Thesm.969) und φορμικτάς (232, vgl. Pindar P.4,176), als Epitheta für Apoll,[24] sind Signale für den Bereich hoher Lyrik, verstärkt durch das dorische Alpha in 230 und 232.

Die zusammengesetzten Wörter κεροβάτας und καλαμόφθογγα (230), vielleicht Neologismen des Aristophanes, weisen auf den Neuen Dithyrambos und dessen Tendenz, Komposita zu kreieren.[25] Ebenso läßt die Anspielung auf musikalische Effekte und Musikinstrumente (233f) Einfluß von dieser Richtung annehmen.[26]

Der dritte (236-249) wird wie der zweite Abschnitt durch einen Dialog von Dionysos mit den Fröschen eröffnet. Dionysos bleibt in Iamben, die Frösche fallen ihm in V.241b ins Wort (Antilabe) und singen zunächst in demselben Metrum (241b.242: lec),[27]

---

21) Vgl. Dale, Lyric metres 87.
22) Vgl. dazu Wilamowitz, Verskunst 593.
23) Vgl. auch Dale, Lyric metres 87.
24) Zur Beziehung Apolls zu den Fröschen vgl. Plut.or.Pyth.12; sept.sap.21; zur Freude der Nymphen und Pans an den Fröschen vgl. Anth.Pal.9,406.
25) Schönewolf 24f; Defradas 27.31.
26) Schönewolf 41-44; vgl. etwa Thesm.327 (oben S.114-116).
27) Siehe oben S.158 Anm.20.

Zimmermann

1.) (209-220): Auf Charons Ruderkommando (208)[2] erhebt sich das Gequake der Frösche, das sich zu einem hochlyrischen Lied ausweitet. Da die metrische Erklärung und der Text an einigen Stellen umstritten sind, zunächst eine Analyse des ersten Abschnitts:

209	Βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ,	lec
210	Βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ.	lec
211	Λιμναῖα κρηνῶν τέκνα,	ia cr
212	ξύναυλον ὕμνων βοάν	ia cr
213	φθεγξώμεθ', εὔγηρυν ἐμάν	ia ch
214	ἀοιδάν, κοαξ κοαξ,	ba ia
215	ἣν ἀμφὶ Νυσήιον	ia cr
216	Διὸς Διώνυσον ἐν	ia cr
217	Λίμναις ἰαχήσαμεν,	ia cr
218	ἠνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος	D -
219 a	τοῖς ἱεροῖσι Χύτροις	D
219 b	χωρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.	- D - e
220	Βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ.	lec

Abweichungen von Coulons Text:

217 Λίμναις Schroeder: Λίμναισιν codd.

219 a Χύτροις Radermacher: Χύτροισι codd.

Bemerkungen zum Text: In 217 hängen Text und metrische Analyse von der Messung von ἰα- ab. Mit der vorgeschlagenen Analyse (⏑ ¯) erhält man einen synkopierten iambischen Dimeter der Form ia cr (zur Messung von ἰαχεῖν siehe oben S.115 Anm.11 zu Thesm.328).
In 219a ist es wohl angebracht, aus metrischen Gründen Χύτροις zu lesen. Mit dem überlieferten Χύτροισι erhält man die Abfolge D⏑ - D, also zwei aufeinanderfolgende ancipitia. Somit müßte nach 219a notwendigerweise Pause eintreten,[3] was jedoch den rhetorischen Zusammenhang stört.[4]

Metrische Erklärung: Das Lied wird durch das Gequake der Frösche eröffnet (209f: lec). Es schließt als erste Periode (211-217) die Selbstvorstellung

---

2) Extra metrum; vgl. Stanford 42; anders Prato (283) und Spatz, Strophic construction 371.
3) Maas § 35; Spatz, Strophic construction 373; Dale, Collected papers 51.
4) Vgl. Stinton, Pause and period 37f.

der Frösche in synkopierten Iamben an. Dabei überwiegen Verse, in denen das zweite anceps unterdrückt ist (211f.215-217)[5] - eine für Aischylos typische Art der Synkopierung.[6] Die iambische Periode wird durch brevis in longo in 217 abgeschlossen. Es folgt eine in Daktyloepitriten gehaltene Periode (218-219b), die wie oft bei daktyloepitritischen Versen mit dem Element e endet.[7] Beide Perioden sind, metrisch betrachtet, in für die Komödie untypischen Versmaßen gehalten: Iambische Synkopierung ist in der Komödie bei weitem seltener als in der Tragödie. Ebenso stellen Daktyloepitriten ein Versmaß dar, das seinen Platz in den hohen Gattungen der Tragödie und Chorlyrik hat (siehe auch oben S.99 Anm.39).

So kann man schon auf der Ebene metrischer Erklärung die Tendenz des Froschgesangs greifen: Die der hohen Lyrik entnommenen Versmaße wirken komisch im Mund der sumpfbewohnenden Sänger. Dies wird wirkungsvoll durch die Sprache des ersten Abschnitts unterstrichen:

"Pompöse Umschreibungen" (Radermacher 171) liegen in 211 und 212 vor.[9] Dorisches Alpha (212.214) ist wie in der Parodos der *Wolken* (siehe oben S.67) und Tereus' Wecklied (siehe oben S.72) Signal für hohe Lyrik. Auf hoher Stilebene liegen das prätentiöse εὔγηρυν (213)[9] sowie ἰαχήσαμεν (217) und das dem Hymnenstil entliehene ἀμφὶ [...] Διώνυσον[10] (215f)[11] - eine Eröffnungsformel, die vor allem von Dithyrambendichtern gebraucht wurde.[12]

Die spielerische Etymologie des Namens Dionysos aus Νυσήιον Διός (215f) weist in die Richtung des Neuen Dithyrambos, dessen sprachliche Innovationen mit der sophistischen Strömung verknüpft sind.[13] Der Archaismus λαῶν ὄχλος (219b),[14] vor allem aber die lautmalerische Wiedergabe des Froschgequakes sowie die klanglichen Responsionen an denselben Stellen im Vers[15] lassen sich als ein deutliches Indiz für den Einfluß der Neuen Musik ausmachen. Durch musikalisch dankbare Motive versucht der Dichter, eine Art Programmusik zu komponieren.[16]

---

5) Zur Form ia cr vgl. Denniston, Lyric iambics 127.
6) Vgl. Denniston, Lyric iambics 124.
7) Zuntz bei Maas § 55; vgl. auch West, Metre 133f.
8) Zu V.212 vgl. Eur.El.879 ξύναυλος βοὰ χαρᾷ; zur Periphrasis vgl. Eur. Tro.512f ὕμνων [...] φέρᾶν.
9) Vgl. Av.233, auch Hom.Od.12,187 (μελίγηρυν).
10) Hermanns Konjektur metri causa (Διόνυσον codd.) paßt hervorragend zu dem Hymnenstil; vgl. L.-Sc.-J. s.v. Διόνυσος.
11) Vgl. etwa Hymn.Hom.19,1.22,1.33,1; Eur.Tro.511; Nub.595.
12) Vgl. Terpander Fr.697 PMG; daher auch die komische Wortbildung ἀμφιαναξτίζειν (Kratinos Fr.72 PCG), vielleicht auch ἀμφιτιττυβίζειν (Av.235).
13) Schönewolf 24.
14) Schönewolf 40. Zur Etymologie vgl. auch Pindar Fr.86 Sn.-M.
15) 211f.212f; Alliteration in 215f.
16) Vgl. Neudecker 45.48-50; Schönewolf 41; Pöhlmann, Musikfragmente 57-59; Defradas; siehe auch oben S.79-82 zur Tereus' Arie.

Il complesso Dioniso delle *Ra.*, dunque, è, nella prima parte, un uomo e per giunta di qualità morali molto scadenti; ma è pur sempre, e soprattutto nella seconda parte, un dio: il dio del teatro; che, per un Ateniese del V secolo, val quanto dire il dio della poesia della ispirazione poetica. Ed è qui che—oltre gli aspetti esteriori della divinità nelle due opere—Aristofane simbolicamente si incontra con Euripide. Finita la grande tragedia, il poeta comico ne assume l'eredità, anche "politica", sotto il segno dell'unico Dioniso: in quel dramma, nel quale Aristofane identificava l'essenza e il fastigio della civiltà ateniese.

Così, il disperato strazio di Agave e il gracidare dei batraci nella palude Acherusia compongono, insieme, il trionfale epicedio sul grande dramma attico del V secolo.

Milano, 27 febbraio 1970

Micene, per cui cfr. G. E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries* (Princeton 1961), 51 sg.; L. Palmer, *Mycenaeans and Minoans*[2] (London 1965), 135 sg., frg. 13; p. 92 e frg. XIII della traduz., *Minoici e Micenei* (Torino 1970). Sebbene tuttora incerta e discussa, una qualche parte, nei misteri, Dioniso l'aveva: cfr. M. Ventris–J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek* (Cambridge 1957), 127, 242; C. Gallavotti, "Demetra micenea," *Parola Pass.* fasc. 55 (1957), 242–49; T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer* (London 1958) 43 sg., 118; Mylonas, *op. cit.* 238, 276–78; L. Deubner, *Attische Feste* (Berlin 1932 rist. 1956), 73; 83,2; Nilsson, *op. cit.* 599. Demetra, inoltre, era la dea di cui Eschilo, contro le nuove e particolari divinità euripidee, si professa devoto (*Ra.* 886 sq.: donde però non si può e non si deve dedurre, come troppo spesso si ripete, che Eschilo era iniziato ai misteri): il poeta cui Dioniso-Aristofane decreta la vittoria.

DE DUABUS RECENSIONIBUS BYZANTINIS ARISTOPHANIS

W. J. W. KOSTER

I

Quamquam in Aristophanis traditione byzantina enucleanda illo firmo auxilio destituti sumus, quod propter indefessos labores Turynii nobis in tragicis praesto est, tamen propriis viribus pedetemptim progredientes percipimus, quam frequenter et quam varia ratione in comici quoque dramatibus tractandis grammatici et scribae, qui saepe eodem nomine appellari possunt, Medii Aevi saeculis id egerint, ut, quae in exemplaribus prioribus legebant, suo iure et iudicio mutantes renovarent. Hoc, sicut in tragoediis, praesertim in eis dramatibus accidisse, quae adhuc lectitabantur, non est quod miremur; itaque trias byzantina *Plutum*, *Nubes*, *Ranas* amplectens et dyas *Pluti* et *Nubium* postremo selecta[1] primo loco variationi obnoxia erant; quae etiam magis ad commentarium quam ad textum pertinet.

Quam utilis illius investigatio sit ad recensiones separatas cognoscendas, idem Turyn saepius monuit,[2] ut neque eum neque alios huius materiae peritos gravaturos esse opiner, si in eis, quae sequuntur, me praesertim commentario, cui prolegomena adnumero,

[1] Sicut in dramatibus tragicorum, de quibus Turyn egit (ultimo loco *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides* [Urbana 1957], p. 212 sq.), etiam in comici tradendis altera parte saeculi XV dyas (*Plutus* et *Nubes*) multis sufficere visa est. Huius generis maxime conspicua editio quaedam est novo commentario in praecedentibus nitenti munita, quae in magno numero codicum magna cum varietate traditur. De hac editione, cuius commentarium nomine *Scholiorum leidensium* ex eo codice qui eum uberrimum continet (Leid. B.P.G. 61c) sumpto designavi, iam obiter scripsi in *Mnemosyne*, S. IV Vol. XVII[2] (1964), p. 157, n. 1; Vol. XIX[4] (1966), p. 395; Vol. XX[2] (1967), 166 sq.; fusius de ea agam in editione scholiorum recentiorum in *Nubes*, quae mox prodibit.

[2] E.g. op. cit. p. 18: "the road to the identification of separate Byzantine recensions will lead through an analysis of the scholia."

approvare piuttosto il consiglio di Eschilo,[65] l'opinione di Aristofane riguardo al richiamo di Alcibiade rimane deliberatamente incerta: vanificando così, in sostanza e non senza ironia, il quesito che egli stesso aveva posto come il più importante e il più urgente. Non sembrerebbe quindi—per concludere—che le *Ra.* esprimano (e tanto meno vogliano "prôner") una opinione chiaramente favorevole al richiamo di Alcibiade.[66]

* * *

Quale rimane, dunque, il senso—e il valore—di questo deliberato incontro di Aristofane con Euripide in Dioniso?

Il Dioniso delle *Ba.*—quale che sia stata l'intenzione o il risultato del poeta nel descriverne la figura—è, senza possibilità di dubbio, il dio dell'ebbrezza, dell'estasi e della follia; il dio dell'irrazionale, dei prodigi e dei miracoli; il dio che largisce beatitudini agli iniziati ma distrugge spietatamente gli empî; il dio che sovverte non pur la polis[67] ma le stesse leggi di natura: e per introdurre il proprio culto egli si serve soprattutto delle donne, sulle quali agisce con fascino irresistibile, riducendole in soggezione assoluta. Di tutto questo, il Dioniso delle *Ra.* è la perfetta e caricaturale antitesi: spaccone e vigliacco, donnaiuolo e pederasta, avaro e senza dignità, spergiuro e ghiottone; un pover'uomo insomma.[68] Onde si potrebbe dire—

[65] Per una equilibrata interpretazione di questo luogo, vedi Hatzfeld, *op. cit.* 329 sgg.

[66] Al quale, come uomo politico, sarebbe questa la prima allusione di A. (cfr. Schmid *Gesch. gr. Lit.* IV, 197, 7), poiché gli attacchi ad Alcibiade dai *Ταγηνισταί* (fra 415–400: cfr. P. Geissler, *Chronologie der altatt. Komödie* (= Philol. Untersuch. 30, Berlin 1925) 48, 83; poco prima o poco dopo il 406, secondo A. Meineke, *Frg. Com. Gr.* II 1 (1839), 1146) e del *Τριφάλης* (del 410: Geissler, *op. cit.* 59 sg., 83) avrebbero toccato soltanto l'uomo privato e i suoi costumi (sessuali): Schmid, *Gesch. gr. Lit.* IV, 425, 1; 438, 2. Cosa che in verità sembra poco credibile anche in generale, chi consideri il carattere globale dell' *ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν*, e tenga conto dell'importanza politica dell'uomo, particolarmente dopo il 415. Comunque, nel *Τριφάλης*, che precede di pochi anni le *Ra.*, Alcibiade, sotto l'osceno trasparente (cfr. frg. 553, 554, 555) soprannome, era così pesantemente attaccato (per i suoi costumi, frg. 544; e non mancavano allusioni politiche: frg. 550, 551; particolarmente significativo frg. 549 per cui cfr. *Σ Ra.* 541) che sembra difficile vedere, nelle *Ra.* del 405, un sia pur coperto invito al suo richiamo.

[67] Anche se, come abbiamo osservato (sopra, note 9 e 60), il poeta, con l'insistere sulla paternità di Zeus, sembra volerne "costituzionalizzare" il culto.

[68] È questa la tesi di C. Pascal, *Dioniso. Religione e parodia religiosa in A.* (Catania 1911, il quale però si ferma a questo aspetto negativo), su cui vedi É. Lapalus, "Le Dionysus et l'Héraclès des Grenouilles," *Rev. ét. grecques* 47 (1934), 1–20 (trad. e lievemente abbreviato senza note nella raccolta del Littlefield sopra, nota 2, citata).

rovesciando piuttosto paradossalmente la conclusione del Carrière—che Aristofane, poco dopo lo splendidamente ambiguo Dioniso delle *Ba.*, ha voluto qui raffigurare il dio nella sua miseria, quasi a mettere in guardia gli Ateniesi da un culto fascinoso e pericoloso, mostrandone la faccia negativa per neutralizzare gli effetti del culto orgiastico, estatico e maniaco. Per Aristofane, dunque, le *Ba.* sarebbero state una tragedia veramente e pericolosamente religiosa.

Ma il Dioniso della *Ra.* è, in sostanza e soprattutto, il dio della tragedia, cioè della ispirazione poetica: condizione reale e tradizionale in Atene, almeno da quando—lasciando da parte la questione delle origini—i concorsi drammatici e ditirambici erano stati inseriti da Pisistrato nel rituale dionisiaco. Ed è in quanto dio della tragedia che egli provvede alla salvezza della città in pericolo, scendendo all'Ade per riportare alla luce il diletto Euripide...e risuscitando invece Eschilo. Ma anche nel Dioniso delle *Ba.* c'è—sia pure in molto minor grado—qualche cosa del Dioniso "tragico", nello spirito—si potrebbe dire "nietzschiano"—della danza, della musica e del canto.[69] Ed è qui forse che avviene l'incontro—non l'unico[70]—fra Aristofane ed Euripide, di là dall'intenzione parodica, che pur esiste, visibile soprattutto nei particolari ma che è piuttosto, si direbbe, contingente e occasionale. La rappresentazione di Dioniso, del resto, non è più irriverente di quelle che lo stesso poeta ha fatto di Ermes, Poseidon, Eracle, Prometeo. Ma soltanto Dioniso, pur in questa dimensione comica, adempie qui ad una funzione essenziale, e, come dio del teatro, con la propria decisione provvede alla salvezza della polis.[71]

[69] Vedi sopra, nota 33.

[70] Vedi il breve accenno che ho fatto in proposito in "Aristoph. 'Plut.' 422–425 e le riprese eschilee," in *Rendic. Accad. Naz. Lincei*, S. VIII, vol. 20, fasc. 7–12 (1965), 379 e n. 72; "L'ultimo A.," in *Dioniso* 40 (1966), 35–42 (cfr. p. 39–41).

[71] Non è però accettabile la posizione del Lapalus, *art. cit.*, il quale, pur giustamente affermando che Dioniso è qui introdotto come dio del teatro, conclude (Littlefield, p. 29) che "*egli realmente è stato scelto da A. come eroe dell'opera perché il poeta, nell'evocare la memoria della iniziazione mistica di Dioniso, poteva mettere in caricatura alcuni aspetti dei misteri eleusini.*" A parte il fatto che nelle *Ra.*, a nostro avviso, non esiste alcuna caricatura (nemmeno lontanamente allusiva o irriverente) dei misteri eleusini (i quali anzi, con il coro degli iniziati, hanno nell'economia drammatica e nel clima religioso dell'opera una funzione molto importante sulla quale non è qui il caso di soffermarsi), osta soprattutto la considerazione che non si poteva mettere in caricatura i misteri eleusini senza mettere in caricatura lo stesso Dioniso-Iacco che da lungo tempo formava, con le dee di Eleusi, una triade cultuale, anche se non si possa identificarla nel famoso gruppo d'avorio di

sarebbe sfuggita—pensiamo—all'arconte che concesse il coro ad Euripide jr. E se il Dioniso delle *Ba.* con i suoi crudeli riti e con la sua vendetta vile e spietata insieme, il Dioniso-mania insomma, costituiva un pericolo per la polis (Penteo), il poeta, con questa denunzia, intendeva (o tentava almeno) di provvedere alla difesa della città: e non si vede perché, in tal caso, egli avrebbe nascosto la sua intenzione sotto tante e così contraddittorie ambiguità. In realtà poi, come è stato osservato da varie parti,[58] sulla fine del V secolo il culto di Dioniso in Atene aveva lasciato "atrofizzare" i suoi aspetti più crudi e oramai repellenti: e sembra difficile, pertanto, che esso costituisse per la polis quel pericolo che Euripide avrebbe—così copertamente—denunziato.

A nostro avviso, Euripide non volle fare opera di propaganda, né pro né contro Dioniso: e le *Ba.* non sono un dramma a tesi, in alcun senso. La scelta della materia mosse anzitutto da un impulso del suo spirito, da un bisogno della sua anima: e caratteristicamente euripidea è la maniera di trattarla *in utramque partem.* Non perché egli volesse proporre—agli Ateniesi del suo tempo ed ai filologi in avvenire—un enigma: ma soprattutto perché il duplice aspetto del dio (beatifico ai seguaci, spietato agli avversari [v. 861]: secondo una tradizione che rimontava ben lontano e che nasceva dalla natura stessa del dio) gli dava il modo di costruire uno splendido dramma intorno a una figura divina ambiguamente fascinosa. Si potrebbe dire—sotto la specie del paradosso—che il poeta veniva così a rivelare il vero significato di questa figura divina:[59] in un momento nel quale egli stesso—e i suoi concittadini, per le molte ragioni note—ne sentivano particolarmente il fascino. Le *Ba.* dunque sono un dramma necessariamente ambiguo: in quanto tale è l'intima essenza del dio, e così—con intuito poeticamente esatto—il poeta la rappresentò.[60]

Se così stanno le cose, se Euripide cioè non solo non volle comporre, ma non compose una tragedia falsamente religiosa, perché mai Aristofane l'avrebbe ritenuta tale? Ed egli soltanto si sarebbe accorto di quello che era sfuggito non solo ai "bonshommes" ateniesi, ma allo stesso interessato, al "bonhomme Dionysos des *Grenouilles*"? E perché mai—soprattutto—in questo solo caso si sarebbe servito di "mots couverts", nel denunziare la "falsa" religiosità di Euripide, quell'Aristofane che tante volte, tanto apertamente e senza esclusione di colpi anche mancini, aveva accusato Euripide?

Poco infine convince anche il motivo politico che avrebbe indotto Aristofane alla cautela verso Alcibiade.[61] Dal famoso luogo di *Ra.* 1420–34 si rileva una cosa sola sicura: che il richiamo di Alcibiade si imponeva come il primo (*πρῶτον*: v. 1422) mezzo per la salvezza della città, e che egli aveva fautori e avversari egualmente decisi nella città; la quale tuttavia—in maggioranza, sembrerebbe—finiva col considerarlo un male necessario e inevitabile.[62] Seguono, alla precisa domanda di Dioniso, le opinioni dei due poeti: di aspra e recisa condanna, quella di Euripide;[63] impersonalmente gnomica e quasi conciliativa, quella di Eschilo.[64] Ma poiché Dioniso non sa decidere (v. 1433 *δυσκρίτως γ' ἔχω*) e se n'esce con un ambiguo gioco di parole (v. 1434 *σοφῶς/σαφῶς*), pur sembrando

[58] Vedi sopra, nota 52.

[59] Della *Licurgia* di Polyfrasmon nulla sappiamo, tranne la data (a. 476: insieme con la tetralogia tebana di Eschilo). La perdita della *Licurgia* di Eschilo (non databile: cfr. H.-J. Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos* [Berlin 1959], 257) ci priva purtroppo di un prezioso termine di confronto, perché molti elementi delle *Ba.* euripidee apparivano già in essa (ancor meno sappiamo di una seconda [?] tetralogia dionisiaca, per cui cfr. Mette, *op. cit.* 132 sgg.; delle *Baccanti* rimane solo frg. 52 M. di due versi): sembra però che si trattasse piuttosto della contrapposizione fra il culto dionisiaco e l'apollineo (forse con conciliazione, nel santuario di Delfi: cfr. Aesch. frg. 86 M., nel quale Apollo è *κισσεύς, βακχειόμαντις*). A proposito del quale frammento eschileo è interessante osservare che poi anche Euripide frg. 477 N² nel *Licimnio* (prima del 414?: Schmid, *Gesch. gr. Lit.* III (1940), 462; fra le primissime opere, circa 455, secondo Webster, *op. cit.* 32) identificherà Dioniso con Apollo, come attesta esplicitamente Macrob. *Sat.* I 18, 6, che cita entrambi i frammenti (cfr. Mette, *Der verlorene Aischylos* (Berlin 1963), 139, 2). E nessuno, pensiamo, vorrà vedervi già una "conversione" del poeta.

[60] La sopra (nota 9) osservata insistenza sulla paternità di Zeus è significativa della tendenza ad inserire Dioniso fra i culti cittadini tradizionali.

[61] Secondo Carrière, *art. cit.* 139, 2: "Sa comédie prônait le retour d'Alcibiade. Il est donc possible qu'il n'ait pas voulu, par des allusions trop précises ou des rappels trop directs, trop visibles, réveiller chez les gens avertis le souvenir d'une pièce (le *Ba.*) qui peignait trop bien ce personnage sous les traits d'un cruel *δαίμων*."

[62] È il significato del v. 1425 *ποθεῖ μέν* (scil. *Ἀλκιβιάδην*), *ἐχθαίρει δέ, βούλεται δ' ἔχειν*, parodia di Jone frg. 44 N².

[63] Col vibrato *μισῶ* iniziale (v. 1427), per cui cfr. Schmid, *Gesch. gr. Lit.* IV, 353, 4.

[64] Sul testo di v. 1431–31a–32, vedi sopra, nota 32. In realtà, ci si attenderebbe il contrario: dunque, un estremo riguardo, da parte di Eschilo, verso il nobilissimo rampollo in cui confluivano Eupatridi e Alcmeonidi, verso il pupillo di Pericle? Ricorda che Agariste, poco prima della nascita di Pericle, aveva sognato di partorire un leone (Herodot. VI 131, Plut. *Per.* 3); e poco dopo (v. 1463–65) Eschilo fa proprio il noto consiglio di Pericle sulla condotta della guerra (per cui cfr. Thuc. I 143, II 23 e soprattutto II 55 sq.).

nemmeno di toccare appena l'annosa e complessa questione del significato delle *Ba.* e del valore del suo "messaggio": su cui riteniamo di poter mantenere l'interpretazione che, pur succintamente, ne abbiamo dato in altra sede.[53] Ma, comunque le *Ba.* vadano interpretate, rimane significativa, nella vita ateniese della fine del secolo, la presenza di elementi e di fatti contrastanti, quando non inconciliabili—si direbbe—nella medesima realtà. Ed è chiaro altresì che, sul clima illuministico-razionalistico del periodo anassagoreo-pericleo dominante nei primi decenni della seconda metà, viene prevalendo verso la fine del secolo—soprattutto per effetto della guerra e nella consapevolezza della sconfitta—uno stato d'animo irrazionale e quasi miracolistico (la città ridotta a sperare salvezza da Alcibiade, ovvero dal governo delle donne!), in cui vigoreggiano smisurate ambizioni, amare delusioni, oscure superstizioni. Tutte queste contraddizioni, operanti nella vita della polis, si riflettono senza dubbio nell'anima del poeta, già tanto travagliata da propri interiori dissidi, e lasciano traccia nelle sue opere ultime.[54] Onde, come il loro dio, le *Baccanti* hanno molti e contraddittori aspetti.

* * *

Quale fu, dunque, l'aspetto che in esse vide, o volle vedere, Aristofane, per quanto ce ne possono dire le *Rane*?[55] La cosa può

[53] *La letteratura greca classica*[2] (Firenze-Milano 1967), 308–310. Fra le cose più recenti e più equilibrate, vedi (oltre gli autori già citati in queste note): H. Diller, "Die Bakchen u. ihre Stellung im Spätwerk des E." *Akad. Wiss. u. Lit. Mainz, Abhandl.* 1955, Nr. 5 p. 453–71 = *Euripides*, hrsgg. von E.-R Schwinge (Darmstadt 1968), 469–92; Th. G. Rosenmeyer, "Tragedy and religion: the Bacchae," in *The mask of tragedy* (Univ. of Texas Press 1963) = E. Segal, *Euripides. A collection of critical essays* (Englewood Cliffs, N.J. 1968), 150–70 (lievemente abbreviato); A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*[2] (Göttingen 1964), 199 sg. (con bibl.); T. B. L. Webster, *The Tragedies of E.* (London 1967), 268–77.

[54] Alla base del dramma regale e familiare della *I.A.* c'è un fatto di superstizione religiosa (cfr. v. 520 sq., 746–48).

[55] Anche qui, naturalmente, non è il caso di una interpretazione totale delle *Rane*: che, per sommi capi, abbiamo dato in *op. cit.* V (1964), 13–23 = *Aristofane. Le commedie*, trad. e presentate da R. Cantarella (Milano 1970), 563–76. Fra le cose recenti più notevoli, oltre la raccolta di saggi (nota 1) citata e gli autori ricordati in queste note: H.-J. Newiger, *Metapher u. Allegorie. Studien zu A.* (Zetemata 16, München 1957); C. F. Russo, *I due teatri di A.* (Firenze 1958); Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei A.* (Zetemata 23, München 1960); O. Seel, *A. oder Versuch über Komödie* (Stuttgart 1960); C. F. Russo, *Storia delle Rane di A.* (Padova 1961); Id. *A. autore di teatro* (Firenze 1962); E. Fraenkel, *Beobachtungen zu A.* (Roma 1962); A. Pickard-Cambridge, T. B. L. Webster, *Dithyramb, tragedy and comedy*[2] (Oxford 1962); C. M. I. Sicking, *A. Ranae* (Assen 1962); W. Kassies, *A.' traditionalisme* (Amsterdam 1963); P. Händel, *Formen u. Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie* (Heidelberg 1963); C. H. Whitman, *A. and the Comic Hero* (Cambridge Mass. 1964); K. D. Kock, *Kritische Idee u. komisches Thema* (Bremen 1965); G. Wills, "Why are the Frogs in the Frogs?" *Hermes* 97 (1969), 306–317.

riuscire interessante come la testimonianza della più antica (contemporanea) valutazione polemica delle *Ba.*, e quindi per l'atteggiamento di Aristofane verso Euripide negli ultimi anni.

L'opinione del Carrière in proposito si può riassumere nelle parole con le quali si chiude il citato articolo (p. 138 sg.): "Les *Bacchantes*, pièce faussement religieuse et pièce à thèse, pour ne pas dire pièce à clé, chargeaient durement Dionysos. Le bonhomme Dionysos des *Grenouilles*, non plus que bien d'autres bonshommes d'Athènes, ne s'en était clairement avisé. Aristophane, lui, l'avait vu, et nous l'a fait entendre à mots couverts."[56] Euripide, dunque, sarebbe rimasto ateo fino all'ultimo e, con le *Ba.*, avrebbe messo gli Ateniesi in guardia contro l'Irrazionale (Dioniso) in agguato che minacciava la civile e illuminata Atene. E Aristofane, secondo questa interpretazione, sarebbe stato il primo degli "anticonversionisti", senza farsi ingannare dalla falsa pietà di Euripide, che egli anzi, pur copertamente, denunziava ai suoi concittadini.

Senza entrare nel dibattuto "enigma" della concezione religiosa delle *Ba.*, fra "palinodisti" e "anticonversionisti",[57] quel che è difficile spiegare nella pur acuta interpretazione del Carrière è il perché della "falsa" pietà di Euripide, della tragedia "falsamente" religiosa. Per quale motivo Euripide avrebbe nascosto sotto una apparenza di pietà la rappresentazione di una religiosità pericolosa per la polis, fino a rendere del tutto ambigua (come dimostra la storia della sua interpretazione) tale rappresentazione? Non certo la paura di una accusa ateniese di ἀσέβεια che, comunque, non avrebbe raggiunto l'esule in Macedonia: e l'empietà dell'opera non

[56] Cfr. anche p. 124, 135–37 (il Dioniso di E. è la *mania* sempre rinascente, l'Irrazionale in agguato a distruggere, con i suoi assalti, i progressi dello spirito critico e delle società civili in via d'emancipazione); p. 138, n. 98 (il Carrière fa propria l'opinione del Dalmeyda che le *Ba.* hanno "un'apparenza di pietà").

[57] Per la quale ci riferiamo a quanto ne abbiamo scritto altrove: vedi sopra, nota 53, in principio.

L'argomento delle *Ba.* (un episodio della "storia sacra" di Dioniso la quale celebrava l'irresistibile marcia trionfale del dio in Grecia e mostrava la crudele punizione dei *θεομάχοι* invano oppostisi, come Licurgo, Megapente, le Pretidi: qui Penteo, re di Tebe, patria della madre del dio) fu naturalmente una scelta autonoma dell'uomo Euripide, nella quale l'intima aspirazione etica e religiosa della travagliata anima trovò una perfetta espressione drammaturgica e poetica: sulla quale scelta, una volta avvenuta per cause del tutto soggettive, poterono anche influire alcuni elementi di un culto menadico-estatico particolarmente vivo in quella Macedonia dove, sul finire della vita del poeta,[47] l'opera fu composta; ma in vista della rappresentazione ad Atene, cioè destinata appunto al pubblico ateniese.[48] E non è da pensare che il poeta, pur lontano e deliberatamente esule, si fosse straniato dalla sua città, alla cui vita spirituale aveva così intensamente partecipato e della quale era stato egli stesso una delle espressioni più significative e originali. E molte erano in Atene le cause che turbavano la vita della polis e gli animi dei cittadini: la lunga e rovinosa guerra, l'esiziale epidemia e la morte di Pericle, il disastro di Sicilia, l'incapacità della dirigenza politica e la demagogia sempre più radicale, la corruzione e l'incompetenza, le defezioni degli alleati, la vana aspirazione di molti alla pace nella sensazione della fine oramai imminente.[49]

Aristofane (?), ⟨*Dioniso?*⟩ *naufrago* (cfr. *Aristophanis comoediae. Prolegomena*, § 265, 13 bis, p. 154). Sul Dioniso comico in generale cfr. C. Pascal, *Dioniso* (Catania 1911), 25–67. Nel dramma satiresco, bastava il coro ad assicurare l'elemento dionisiaco, anche senza la presenza scenica del dio; comunque, abbiamo: Pratina, *Satiri palestriti*; Eschilo, Polifrasmon, Timocle, *Licurgo*; Eschilo, *Theoroi e Nutrici* ⟨di Dioniso⟩; Cheremone, *Dioniso*; Sofocle, *Διονυσίακος*. Non occorre ricordare che, secondo la nota tradizione, i *σάτυροι* scenici rappresentavano la restaurazione dell'elemento dionisiaco scomparso dalla tragedia.

[47] Naturalmente, Euripide non poteva sapere che sarebbe morto poco dopo: è quindi fuori luogo ogni speculazione (di sapore piuttosto cristianeggiante), su una religiosa meditazione nell'approssimarsi della morte. Ma rimane il fatto che l'esperienza delle *Ba.* si colloca nel tratto discendente, se non terminale, della vita del poeta; che già da molto tempo, del resto, aveva mostrato interesse all'aspetto estatico-iniziatico della religione e al "demoniaco" della passione d'amore (nei *Cretesi*, per cui cfr. R. Cantarella, *Euripide. I Cretesi* (Milano 1964), 66–69; 127 sgg.; la tragedia è dell'a. 433 circa, cfr. *op. cit.* 107).

[48] Come ricorda opportunamente Winnington-Ingram, *op. cit.* 151,1; cfr. Dodds, *op. cit.* XL, 1.

[49] Onde, nelle *Ra.*, il motivo della *σωτηρία τῆς πόλεως* (cfr. sopra, no. 20); v. 361 *XO. τῆς πόλεως χειμαζομένης*, v. 704 *XO. τὴν πόλιν καὶ ταῦτ' ἔχοντες κυμάτων ἐν ἀγκάλαις*.

Queste e molte altre cause negli ultimi anni si erano venute aggravando nella psicosi della guerra e dell'assedio, e molte manifestazioni denunziavano il turbamento generale nel decadimento politico, religioso e morale:[50] il favore incontrato dai culti orgiastici stranieri di recente introdotti in città (Sabazio, Adone, Magna Mater, Bendis, Attis, Cotyttò); la mutilazione delle erme e la sacrilega parodia dei misteri; i processi di empietà (Aspasia, Anassagora, Diagora: fra poco il processo e la condanna di Socrate), le feroci repressioni contro gli alleati insorti e la paura,[51] il tristo processo contro i comandanti vittoriosi alle Arginuse. E, con la morte di Euripide e di Sofocle a pochi mesi di distanza, la fine della tragedia: anzi della poesia drammatica, poiché le *Rane* segnano appunto la fine della grande commedia ateniese.

Che cosa vuol dire questa ventata dionisiaca, che, pur con le ovvie amplificazioni poetiche,[52] squassava le anime (femminili, in particolare) in un turbine di follia, travolgendole incoscienti ed ebbre nel felice stato di natura di un paradiso perduto; in un mondo lontano e immemore di ogni vincolo familiare e sociale, antico come l'orda primitiva; nella incolpevole crudeltà di sanguinosi riti ferini? Che cosa vuol dire, nell'anima del poeta e nella vita ateniese della fine del secolo?

Ovviamente, non è questo il luogo non solo di affrontare ma

[50] Si ricordi il mirabile capitolo (II 53) nel quale Tucidide descrive i disastrosi guasti, nella morale, prodotti dalla moria.

[51] Vedi la interessante notazione di Xenoph. *Hell.* II 2,3: "Quella notte (dopo che la Paralo ebbe recato in Atene la notizia della disfatta di Egospotamo: Boedromione a. 405) nessuno dormì, non soltanto perché piangevano i morti, ma ancor più essi piangevano se stessi, pensando di dover soffrire quel che essi avevano fatto ai Meli, coloni degli Ateniesi, quando l'avevano presa dopo l'assedio; e a quelli di Istica, di Scione, di Torone, di Egina, e a molti altri Greci."

[52] Il Dodds, *op. cit.* XXII (XIX,[1] 1944) rileva opportunamente che, all'epoca delle *Ba.*, il menadismo in Atene aveva oramai perduto, o quasi del tutto attenuato, il carattere orgiastico (con i relativi riti: *ὀρειβασία* etc.); e Winnington-Ingram, *op. cit.* 151, osserva che l'estasi era scomparsa dal culto ateniese di Dioniso e che le donne ateniesi, nei riti, non portavano tirsi ma canestri. Entrambi però mettono in rilievo l'incremento, dovuto alle condizioni psicologiche, di culti orgiastici non soltanto stranieri e della superstizione; e, pur senza sopravvalutarlo, il significato della composizione in Macedonia. E già lo Jeanmaire, *op. cit.* 163–67, pur parlando di un "renouveau dionysiaque à Athènes au V^e^ siècle" (documentabile anche coi risultati di una interessante ricerca archeologica della Lawler sulla frequenza e sugli aspetti delle rappresentazioni figurate delle menadi nella ceramica attica), prospettava la possibilità che, in Atene, Dioniso avesse lasciato "atrofizzare" (166) i caratteri orgiastici ed estatici della sua personalità.

preghiera a Demetra, patrona del coro degli iniziati (v. 388): *σῷζε τὸν σαυτῆς χορόν.*

Anche nelle *Ba.* la polis dev'essere salvata: ma qui, invece, proprio contro il dio che, ispirando nelle donne la sua nuova *νόσος* (v. 353 sg.), le travolge nelle folli orge montane a disertare i talami e i focolari (v. 217): distruggendo cioè la polis, creazione degli uomini.[40] Ed è soltanto un feroce sarcasmo che proprio Dioniso si offra *σωτήριος* (v. 806, 965) a Penteo, in quella sinistra scena della vestizione e del delirio, per condurlo, umiliata e vacillante[41] vittima di un ingeneroso inganno, verso lo *σπαραγμός* rituale.[42]

Connesso con Dioniso è, in entrambe le opere, il motivo della metamorfosi e del travestimento. Oltre il dio-animale (toro: vedi sopra, no. 19; ma anche serpente e leone), abbiamo nelle *Ba.* il dio-uomo, messo in ceppi in una oscura stalla, e infine il dio vero, nella terribile e insieme benefica maestà della sua potenza (v. 859–61 *Δι.*)

γνώσεται δὲ τὸν Διὸς
Διόνυσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεός,
δεινότατος, ἀνθρώποισι δ'ἠπιώτατος.

E il travestimento femminile, a cui il dio induce Penteo, è appunto l'aspetto esteriore della presa di possesso, da parte del dio, di Penteo invano riluttante e già preda della follia dionisiaca.[43] Nelle *Ra.*, Dioniso fin dal principio appare sulla scena in un composito buffo travestimento: la lunga veste femminile color giallo-zafferano, con i coturni; e, sopra, la pelle di leone caratteristica di Eracle, con la clava (v. 46 sg.)[44]; onde

[40] Cfr. *Ba.* 216 (*ΠΕ.*) *νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ πτόλιν κακά* e v. 360 sq., 1295, 1368–70. Onde—dall'altra parte—chi, come Penteo, si oppone a Dioniso, non soltanto è *θεομάχος*, ma (v. 270 sq.) stolto e *κακὸς πολίτης γίγνεται νοῦν οὐκ ἔχων* (cfr. la frase ironica di Dioniso, v. 963, e sopra, no. 11): perciò Penteo è stato paragonato al Creonte dell' *Antigone* (Schmid, *op. cit.* III 679). Cfr. anche Winnington-Ingram, *op. cit.* 96 sg., 158.

[41] Per la precisione clinica nella descrizione del menadismo e della follia di Penteo, vedi in particolare S. Musitelli, "Riflessi di teorie mediche nelle Baccanti di Euripide," *Dioniso* 42 (1968 [1969]), 93–114.

[42] Per lo *σπαραγμός* (e relativa *ὠμοφαγία*) e in generale per la natura della religione dionisiaca, vedi le sostanziose pagine del Dodds, *op. cit.* XI–XX (e il commento ai luoghi relativi), nonché, dello stesso, "Maenadism in the Bacchae," *Harv. Theol. Rev.* 33 (1940), 155 (rist., con alcune correzioni e aggiunte, come Appendice I, al vol. *The Greeks and the Irrational*, Berkeley 1951, trad. it. Firenze 1959).

[43] Sul cosiddetto elemento comico di questa scena, lo Schmid, *op. cit.* III 676,2, osserva giustamente che essa è tenuta invece sul filo di una tragica ironia; e conserva altresì un elemento rituale, per cui cfr. il commento del Dodds a v. 854 sq. Sul travestimento, cfr. Carrière, *art. cit.* 120,8.

[44] Questo travestimento allude (con l'indumento femminile: lo stesso col quale il dio appare nella epifania finale delle *Ba.*, cfr. Carrière, *art. cit.* 132, 71) e insieme mette

suscita l'inestinguibile riso di Eracle (v. 42 sg.), al quale va a chiedere consiglio per il viaggio agl'inferi. E come se questo non bastasse, scambia vestito col servo Xantia, ogni volta che c'è da evitare una situazione pericolosa. A suo modo, anche la commedia ricordava così il caratteristico metamorfismo del dio: che, in forma realistica e visibile, quasi allegorizzava (e spiegava) la trasformazione dall'iniziale Dioniso *φιλευριπίδης* nel Dioniso fileschileo della conclusione.

Ma più ancora di questi particolari, pur interessanti e significativi, importa il fatto della costante presenza scenica, dal principio alla fine in entrambe le opere, di Dioniso come protagonista.[45]

* * *

Siamo così di fronte a un complesso di fatti, di vario peso e di varia importanza, ma concorrenti tutti a permetterci di affermare, in piena sicurezza, che quando Aristofane componeva le *Rane*, conosceva certamente le *Baccanti*, alle quali alludeva con molti e molteplici riferimenti. Si pone così il problema del significato di questo presenza di Dioniso sulla scena, tragica e comica, di Atene negli anni 406–405; e delle conseguenze che ne derivano nella valutazione del rapporto Euripide-Aristofane. Presenza che se poi fosse del tutto casuale, cioè non deliberata e intenzionale da parte di Aristofane, sarebbe forse ancora più indicativa: ma che, anche collocata nel quadro del dimostrato incontro, non cessa perciò di essere un fatto importante e significativo; anche se Dioniso, sulla scena tragica e comica del sec. V, non era una novità.[46]

---

in rilievo (per contrasto col valore di Eracle) la viltà spesso dimostrata dal dio nella commedia: Dioniso *δειλός*, del resto, non era nuovo in commedia, come attesta *Σ* Aristoph. *Pax* 740 che richiama il precedente di Eupoli (così Schmid, *op. cit.* IV 134,10) o piuttosto di Cratino frg. 308 K.; o forse di entrambi, ricordati nominatamente dallo scoliasta.

[45] Presenza la quale, nelle *Ra.*, assicura perfettamente la "unità" dell'opera: cfr. C. P. Segal, *art. cit.* (sopra, n. 1). Ma sia detto di passaggio che questa dell' "unità" è una insussistente e caratteristica preoccupazione di filologi razionalisti ma digiuni dei principi elementari di estetica, che spesso si perdono in discussioni inutili (valga per tutta la "querelle" sulla unità dell'*Aiace*).

[46] Per i precedenti di Dioniso tragico, vedi la cit. edizione del Dodds, XXVIII–XXXIII. Ai quali si possono utilmente aggiungere i seguenti precedenti comici (limitati alla *ἀρχαία*), i quali comunque confermano il valore di tale presenza: Magnes, *Dioniso*; Ecfantide, *Dioniso* (?: cfr. Meineke I p. 37); Cratino, *Dionisalessandro*; Cratete, *Dioniso*; Aristomene, *Dioniso ἀσκητής*; Lisippo, *Baccanti*; Eupoli, *Tassiarchi*; Amipsia, *Ἀποκοτταβίζοντες*; Platone, *Ζεὺς κακούμενος*, *Ξάντριαι*; Polizelo, *La nascita di Dioniso*; Diocle, *Baccanti*;

a confermarli, dalla metafora del leone impiegata da entrambi i poeti (*Ra.* 1431 sq., *Ba.* 1215). E quale che sia il giudizio sul parallelo Dioniso-Alcibiade, a noi sembra in verità poco probabile che Aristofane, impiegando la metafora Alcibiade-leone, abbia voluto, in tal modo, alludere al Dioniso (-Alcibiade)-leone delle *Ba.*

A questi luoghi possiamo aggiungere:

14) *Ra.* 354 *XO. εὐφημεῖν χρή* ~ *Ba.* 69 sq. *XO. στόμα τ' εὔφημον ἅπας ἐξοσιούσθω*: proprio l'incontro nella formola rituale è significativo.

15) *Ra.* 399 sq. *XO. Ἴακχε πολυτίμητε, μέλος ἑορτῆς ἥδιστον εὑρών, κτλ.*

Ba. 140 *XO. ὁ δ' ἔξαρχος βρόμιος,*[33] *εὐοῖ.*

16) *Ra.* 404 = 410, 416. *XO. Ἴακχε φιλοχορευτά.*

Sarebbe lungo citare tutti i luoghi delle *Ba.* in cui Dioniso è *φιλοχορευτής*: ricordiamo v. 21, 63, 114, 132, 184, 195, 205, 207, etc. etc.

17) *Ra.* 477. *AIA. Γοργόνες Τειθράσιαι* ~ *Ba.* 990. *XO. Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος.*[34]

L'allusione (rinforzata dal verbo: cfr. sopra, no. 6) è—direi—evidente; e chiaramente nonché irriverentemente parodistica, in quanto sono proprio le Gorgoni a provocare la solita...effusione di paura in Dioniso. Le terribili Gorgoni libiche qui diventano "Titrasie," cioè di casa, alla buona[35]; e per giunta ridicolizzate col richiamo a quei "fichi titrasi,"

manoscritta è incerta, e quindi vario il giudizio degli editori e critici: l'espunzione di 1431b rimonta al Brunck seguito da Invernizi, Bekker, Bergk, Kock, Meineke, Van de Sande Bakhuyzen, Blaydes, Van Leeuwen, Hall-Geldart, Radermacher; anche per H. J. Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos* (Berlin 1959), ad frg. 608 [nulla nell'*Anhang* in *Lustrum* 13 (1968): ma cfr. Rau, *op. cit.* 123,17] il 1431a (scil. b) è uno "Zusatzvers"; ma Coulon e Stanford espungono invece 1431a; mentre Fritzsche e von Velsen conservano entrambi i versi (attribuendo 1431a ad Eschilo, 1431b a Dioniso, 1432 a Eschilo), e così ho fatto io stesso nella mia edizione (*Aristophanis comoediae* V [Milano 1964]), ma attribuendo 1431b ad Euripide, secondo suggerisce $\Sigma^{v\ Ald}$ 1432. Comunque, quale che dei due versi si espunga, la metafora Alcibiade-leone rimane.

[33] Su questo e altri singolari aspetti del Dioniso nelle *Baccanti*, vedi il mio articolo "Precedenti della teoria aristotelica sulle origini della tragedia," in corso di pubblicazione in *Scritti in onore di V. De Falco* (Napoli 1971).

[34] Cfr. Eur. frg. 383 N² (= *Ra.* 470–477); Mette, *Euripides* cit. 125; Schlesinger, *art. cit.* 304; Prato, *op. cit.* 121; Rau, *op. cit.* 115 sg. Sulle Gorgoni, cfr. Preller-Robert, *Griech. Mythol.* I⁴ (Berlin 1894), 191–93; M. P. Nilsson, *Gesch. d. griech. Rel.* I² (München 1955; non ho sotto mano l'ed.³ 1967), 225–28.

[35] Σ 477 *ἀπὸ δήμου τῆς Ἀττικῆς πονηροῦ. οὐκ εἰκῇ δὲ τοῦτο εἶπεν, ἀλλ' ἐοίκασι τὸν δῆμον τοῦτον διαβάλλειν ὡς κακοπράγμονα.* Il demo, della tribù Egeide, prendeva nome dall'eroe Tithras figlio di Pandione. L'altra spiegazione di Σ 477 di derivare "Titrasie" da

famosi per la loro dolcezza e certamente ben noti ad ogni spettatore ateniese.[36]

18) *Ra.* 966. *EY. σαρκασμοπιτυοκάμπται* potrebbe contenere una scherzosa allusione al Dioniso che in *Ba.* 1068 sq. *κλῶν' ὄρειον...χεροῖν ἄγων / ἔκαμπτεν ἐς γῆν.*[37]

Ricordiamo infine alcuni temi che, pur non comportando riscontri testuali, ricorrono con varia frequenza in entrambe le opere.

19) Dioniso-toro. *Ra.* 357 *Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ*': cioè Cratino identificato con lo stesso dio della ispirazione drammatica: come conferma Σ ad loc., il quale cita Soph. frg. 607 N² *Διονύσου τοῦ Ταυροφάγου*; Taurofago era lo stesso Dioniso in quanto, secondo una frequente ambivalenza, vittima e simbolo del dio-toro,[38] quale appare già dal famoso canto delle donne Elee (*PMG* frg. 871/25 Page). Non occorre ricordare che il Dioniso delle *Ba.*, invocato anche come serpente e leone (v. 1017 sq.) è anzitutto toro: cfr. v. 100, 618, 743, 920–22, 1017, 1159, 1185 e E. R. Dodds, *Euripides Bacchae*² (Oxford 1960), XVIII–XX.

20) È frequente nelle *Ra.*, particolarmente verso la fine, cioè alla decisione della scelta fra i due poeti da parte di Dioniso, il motivo della *σωτηρία τῆς πόλεως*[39]: e il dio salva la città riportandovi Eschilo e lasciando Euripide nell'Ade. Ma è interessante osservare, ad indicare l'importanza che il motivo ha per il poeta, il fatto che esso appare esplicitamente già nella parodos, con l'invocazione alla *Σώτειρα...ἣ τὴν χώραν / σῴζειν φήσ' ἐς τὰς ὥρας* (379 sqq.), rinforzata subito dopo dalla

Τίθρασος, luogo o fiume di Libia (anche in *Lex. Sud.* s. *Τιθράσιαι Γοργόνες*, *Τίθρασος*) di cui manca qualsiasi altra menzione, è l'evidente ma significativo autoschediasma di uno che ricordava le Gorgoni libiche di Euripide. Il Blaydes, *op. cit.* 297, annota "fortasse pro tragico *Γοργόνες Λιβυστικαί* positum."

[36] Theopomp. frg. 11 (I p. 736 K.).

[37] Cfr. Schmid, *op. cit.* III 676,6; il quale, pur dubbiosamente, avanza l'ipotesi che il *πιτυοκάμπτης* di Cratin. frg. 296 K.E. (= frg. 138 Meineke II 217) sia Dioniso. Se il frammento, come congettura il Meineke (il quale già richiama *Ba.* 1064 sq. *λαβὼν γὰρ ἐλάτης οὐράνιον ἄκρον κλάδον / κατῆγεν, ἦγεν, ἦγεν ἐς μέλαν πέδον*), appartiene alla *Πυτίνη* dell'a. 423), si verrebbe a istituire un rapporto sommamente interessante Cratino-Euripide-Aristofane.

[38] Preller-Robert, *op. cit.* I⁴ 713; su Dioniso-toro (e gli altri aspetti animaleschi del dio), vedi H. Jeanmaire, *Dionysos* (Paris 1951), 249 sgg.; K. Kerényi, *Der frühe Dionysos* (Oslo 1961), 24 (di origine cretese, connesso col culto minoico del toro), 31.

[39] Cfr. Schmid, *op. cit.* IV p. 353 e n. 2, il quale cita *Ra.* 1419 sqq., 1427, 1433, 1436, 1458, 1487 sqq., 1501; e vedi anche v. 1448, 1530, innanzi, nota 49. Ma è superfluo ricordare che questo della *σωτηρία πόλεως* nei suoi vari aspetti è veramente il pensiero dominante di Aristofane, in tutta la sua opera.

c) È di W. H. Van de Sande Bakhuyzen[19] l'ipotesi che si tratti di un mero errore grafico di Σ, che avrebbe scritto ἐξ Ἰφιγ. invece di ἐξ Ὑψιπ. (come era nella sua fonte), alla quale perciò apparterrebbero i versi. Nonostante che abbia avuto anch'essa largo seguito, questa ipotesi non è sostenibile:
α) nella fonte di Σ il titolo era scritto in unciale onde, anche se in abbreviazione,[20] ΥΨΙΠ difficilmente poteva dare origine all'errata trascrizione ΙΦΙΓ, che molto ne differisce;
β) rimane da spiegare perché soltanto in questo caso Σ avrebbe errato, mentre in altri vicini luoghi (Σ *Ran.* 1211, 1320, 1328) ha scritto correttamente Ὑψιπύλη. Quindi l'argomento spesso addotto, della frequenza di parodie dell'*Ipsipile* nelle *Rane* (anzi soltanto nelle *Rane*),[21] finisce col diventare negativo.
γ) L'errore grafico—per chi voglia ancora ammetterlo—potrebbe spiegare lo scambio, ma non l'aggiunta τῆς ἐν Αὐλίδι: che, naturalmente Σ, dopo avere sbagliato, avrebbe aggiunto *suo Marte*.

Gli editori della *Ipsipile*, infatti, sono stati in genere più cauti.[22] E anche noi, per concludere, riteniamo che i versi siano una citazione testuale dall'*Ifigenia in Aulide*[23]: che essi non siano nel testo attuale della tragedia, deriva dalle vicende che essa ha subito.

11) *Ra.* 1396 ΔΙ. πειθὼ δὲ κοὐφόν ἐστι καὶ νοῦν οὐκ ἔχον.
Ba. 270 sq. ΤΕΙ. θράσει δὲ δυνατὸς καὶ λέγειν οἷός τ' ἀνὴρ
κακὸς πολίτης γίγνεται νοῦν οὐκ ἔχων.

12) *Ra.* 1400. ΕΥ. βέβληκ' Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέτταρα.[24]

Anche questo verso costituisce un difficile *rebus*. Ma anzitutto, sia esso pronunziato da Euripide o da Dioniso (la tradizione è incerta), è sicuro

[19] *De parodia in comoediis Aristophanis* (Utrecht 1877), 167 sq.

[20] Il Blaydes, *op. cit.* 466, dà altri esempi di simili, ma non tutti convincenti, scambi grafici.

[21] Vedi Schlesinger, *art. cit.* p. 312 nota 11; Prato, *op. cit.* p. 122; Rau, *op. cit.* 216.

[22] Il Nauck *TGF*² p. 639 pur ritenendo probabile l'ipotesi dell'*Ipsipile*, assegna i versi al frg. 856 "incertarum fabularum"; H. von Arnim, *Supplementum Euripideum* (Bonn 1913), pubblica solo i frammenti di tradizione diretta (tranne frg. 752 N²); G. Italie, *Euripidis Hypsipyla* (Berlin 1923), 57 accetta l'ipotesi del Van de Sande Bakhuyzen e comprende frg. 856 N² fra quelli dell'*Ipsipile*; U. Scatena, *Studio sulla Ipsipile euripidea* (Roma 1934), non fa menzione di detto frammento; G. W. Bond, *Euripides Hypsipyle* (Oxford 1963, rist. 1969), pur ritenendo verisimile (p. 140) l'ipotesi del Van de Sande Bakhuyzen, colloca il frammento fra i "dubia" (p. 52); dubita dell'*Ipsipile* H. J. Mette, "Euripides. Die Bruchstücke," *Lustrum* 12 (1967), p. 260, 1080?? P. Pucci infine, *Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche* (Atti Accad. Naz. Lincei, Memorie S. VIII, Vol. X, 5, Roma 1961), 389, si limita a osservare che i versi derivano "senza dubbio...da un dramma euripideo perduto."

[23] Cfr. sopra, nota 8.

[24] Il verso non è preso in esame dal Carrière.

che appartiene ad Euripide (nonostante alcuni dubbi, per cui vedi qui innanzi). Dalle varie fonti compendiate in Σ apprendiamo:

a) Euripide:

1) *Telefo* (ma da un episodio di *Telefo* I che il poeta avrebbe soppresso in *Telefo* II, perché messo in ridicolo dai comici: cfr. Eustath. p. 1084,2; 1397,19; Zenob. II 85)[25];
2) *Filottete*
3) *Ifigenia in Aulide.*

b) Eschilo, *Mirmidoni*

c) invenzione scherzosa di Aristofane,[26] secondo Aristarco il quale φησὶν ἀδεσπότως τοῦτο φέρεσθαι. Σ aggiunge che il verso era noto ad Eupoli (frg. 342 inc. fab. K. ἀποφθαρεὶς δὲ δύο κύβω καὶ τέτταρα).

Da quanto sopra si può concludere soltanto, ripetiamo, che il verso è di Euripide[27]: la ipotesi più probabile sembra il *Telefo*; come potrebbe confermare il verso di Eupoli, che difficilmente avrebbe potuto riferirsi alla *I.A.*[28] 13) Il Carrière,[29] pur approvando l'opinione di Éd. Delebecque[30] secondo il quale nel Dioniso delle *Ba.* sarebbero elementi allusivi alla ambigua personalità di Alcibiade,[31] non ritiene[32] che possa trarsi frutto,

[25] Di questo *Telefo* II (non segnalato da alcun'altra fonte) non fanno parola i moderni: per es. Schmid, *op. cit.* III 352 sq.; E. W. Handley-F. Rea, *The Telephus of Eur.*, Bull. Inst. Cl. Stud., U. London, Suppl. No. 5, 1957; T. B. L. Webster, *The tragedies of Eur.* (London 1967), 43 sg.

[26] A questa opinione si associa lo Schlesinger, *art. cit.* 307.

[27] Frg. 888 N² inc. fab.: cfr. Phot., *Lex.* p. 602, 11; *Lex. Sud.* s. τρὶς ἑξ.

[28] L'ultima data sicura è il 412 (*Demi*), dopo la quale manca ogni altra notizia: Schmid, *op. cit.* IV 112,14; 113. L'allusione a *I.A.* sarebbe a v. 195 sqq. (Protesilao e Palamede giocano ai dadi). Ma è più probabile che, tanto in Euripide quanto in Eupoli, si tratti di espressioni indipendenti, prese quasi proverbialmente (insieme con altre simili: cfr. Blaydes, *op. cit.* 482) dal gioco dei dadi: da intendere quindi in senso "metaforico" (Rau, *op. cit.* 121,12: il quale però attribuisce a torto al Fritzsche [*op. cit.* 425] l'opinione che il verso non sia euripideo). Il Radermacher, *op. cit.* 333, pensa a una tragedia euripidea già perduta per i grammatici alessandrini.

[29] *Art. cit.* 131 sgg.

[30] *Eur. et la guerre du Péloponnèse* (Paris 1951), 396–99.

[31] In verità il Delebecque, *op. cit.*, *ibid.*, trova elementi allusivi ad Alcibiade, più ancora che in Dioniso e in Cadmo, in Penteo (per il quale, a proposito della metafora del leone, il Delebecque cita *Ba.* 990, 1018 sq., 1173, 1196, 1215, 1278). Cosa poco credibile per il fatto che il Penteo-leone è vittima di Dioniso: anche se, col Delebecque, si interpreti la morte di Penteo-leone non come una ovviamente impossibile allusione a quella di Alcibiade, ma come una specie di morte politica e simbolica del personaggio, "un adieu du poète (Euripide) à celui dont il déplore l'échec, la fuite, la retraite en un pays barbare" (398).

[32] Adducendo anche l'osservazione di J. Hatzfeld, *Alcibiade* (Paris 1951), 331,1, che *Ra.* 1431a è tutt'altro che sicuro. Questo argomento però non è valido perché la tradizione

di cui si intende appieno il valore comico soltanto se lo si considera una precisa parodia[9] (posta quasi al principio del dramma, anch'essa) proprio dell'inizio delle *Ba.* 1 s.:

> *Ἥκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα*
> *Διόνυσος, κτλ.*

9) *Ra.* 838 *EY. ἔχοντ' ἀχάλινον ἀκρατὲς ἀπύλωτον στόμα, κτλ.*[10] è Eschilo, naturalmente. Senza dubbio, questo luogo si avvicina piuttosto a frg. 492,4 per la presenza del medesimo verbo: mentre, dunque, sembra chiaro che Aristofane si è ricordato della *Melanippe Saggia*,[11] non si può escludere che abbia avuto presente anche il luogo delle *Ba.*

10) *Ra.* 1309–12

> *ΑΙΣ. ἀλκυόνες, αἳ παρ' ἀενάοις θαλάσσης*
> *κύμασι στωμύλλετε,*
> *τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν*
> *ῥανίσι χρόα δροσιζόμεναι· κτλ.*

Questi versi costituiscono un grosso e complicato problema. *Σ*[v] 1310 afferma *ἔστι δὲ τὸ προεγκείμενον* (scil. *κόμμα*) *ἐξ Ἰφιγενείας τῆς ἐν Αὐλίδι.*[12] Ma poiché essi non si leggono nella tragedia (o almeno nella redazione di essa a noi pervenuta),[13] sono state escogitate varie soluzioni per risolvere l'aporia:

a) i versi apparterrebbero a una *I.A.*, ma non a quella a noi pervenuta, che sarebbe di Euripide jr., bensì alla omonima, e perduta, tragedia di Euripide. È una strana idea, in verità, dovuta nientemeno che a A. Boeckh[14] e seguita da alcuni dotti,[15] ma oggi del tutto abbandonata;

b) i versi non sono una citazione testuale, ma si ispirano a *I.T.* (onde lo spiegabile errore di *Σ*[v]) 1089 sgg.

> *ὄρνις, ἃ παρὰ πετρίνας*
> *πόντου δειράδας, ἀλκυών, κτλ.*

La spiegazione, che rimonta a St. Bergler,[16] ed ha avuto largo seguito,[17] non è sostenibile poiché—come è stato osservato[18]—anche questi versi, per costituire una efficace parodia, devono essere, come molte altre del brano, di citazione testuale, e non una parafrasi "à la manière de."

[9] Come conferma *Σ* ad l.: *δέον εἰπεῖν υἱὸς Διός, Σταμνίου εἶπε παρ' ὑπόνοιαν. Σ Plut.* 525, fraintendendo questo luogo, al quale si riferisce, farnetica di uno Zeus *Στάμνιος*: cfr. F. V. Fritzsche, *Aristophanis Ranae* (Turici 1845), *Comm.* p. 11. È interessante osservare che nei luoghi sopra indicati, molto spesso (v. 1, 27, 242, 466, 550, 859) la paternità di Zeus viene messa efficacemente in rilievo con l'evidente allusione etimologica *Διόνυσος / Διός*: su cui cfr. H. Frisk, *Griech. etymol. Wörterb.* (Heidelberg 1960 sqq.), p. 396. L'insistito richiamo alla paternità di Zeus non è gratuito, ma costituisce un mezzo (e non l'unico nella tragedia: particolarmente significativi i v. 200–203 di Tiresia "dionisiaco" che si appella alle *πάτριοι παραδοχαί* che nessun *logos* sofistico, di Protagora, potrà abbattere: vedi la nota ad l. di H. Grégoire, *Euripide*, tome VI, 2 (Paris 1961), il quale però generalizza e sopravvaluta il luogo per dimostrare la "conversione" di Euripide; E. R. Dodds, *Euripides Bacchae*[2] (Oxford 1960), *ad loc.* p. 94 trova "surprising" questo linguaggio, in quanto Dioniso è un dio *nuovo*) per inserire il culto di Dioniso nella sfera olimpia, cioè dei culti tradizionali, e leciti, della polis. È interessante osservare che invece, a v. 631, Aristofane riprende il motivo della paternità tradizionale, con la stessa evidente intenzione etimologica.: *ἀθάνατος εἶναί φημι Διόνυσος Διός.*

[10] Manca in Carrière *art. cit.*; e negli elenchi di A. C. Schlesinger "Indications of Parody in A.," *Trans. Am. Philol. Ass.* 67 (1936), 296–314 dello stesso, l'art. "Identification of Parodies in A.," *Am. J. Phil.* 58 (1937), riguarda soltanto *Av. Thesm. Lys.*; P. Rau, *Paratragodia* (Zetemata 45, München 1967) 215: ma a p. 203 si rimanda a p. 124, dove, a riscontro di A., si cita prima *Ba.* 386 e poi frg. 492,4. È registrato in C. Prato, *E. nella critica di A.*[2] (Galatina 1955), p. 121, il quale rimanda a Eur. frg. 495 (scil. 492,4 *ἀχάλιν' ἔχουσι στόματα*) e anche a *Ba.* 386 *ἀχαλίνων στομάτων τὸ τέλος δυστυχία.* Cfr. anche (ma in senso proprio, le cavalle di Diomede) *Herc. F.* 382 *ἀχάλιν' ἐθόαζον.*

[11] Cfr. Schmid, *op. cit.* III 672,8. La *Melanippe Saggia* fu composta prima del 412.

[12] J. Tzetzes, *Comm. in Aristophanem*, fasc. III ed. W. J. W. Koster, (Amsterdam 1962), 1070 B: *ἔστι δὲ τὸ προκείμενον ἐξ Ἰφιγενείας τῆς ἐν Αὐλίδι.*

[13] La tragedia, rimasta incompiuta per la morte del poeta, fu certamente completata (ma non sappiamo in qual modo) dal figlio per poterla presentare all'arconte e poi mettere in scena: cfr. Schmid, *op. cit.* III 631 e sopra, nota 3, in fine.

[14] *De tragoediae graecae principibus* (Heidelberg 1808), 218 sg.

[15] T. M. Mitchell, *The Frogs of A.* (London 1839), p. 308 ad v. 1260 (cita "Eichstadt and Boeckh"); F. V. Fritzsche, *op. cit.* 399 (cfr. *Aristophanis Thesmophoriazusae* [Leipzig 1838] 457), "A. Boeckhio auctore" e aggiunge che nella perduta tragedia la menzione delle alcioni poteva essere ben opportuna, ad invocare la tranquillità del mare mentre la flotta era trattenuta in Aulide dai venti contrari. Ma è doveroso qui ricordare che il commentario del Fritzsche alle *Rane* è ancora oggi il migliore e il maggiore. F. H. M. Blaydes, *Aristophanis comoediae. Pars VIII. Ranae* (Halis Saxonum 1889), 465 riferisce ampiamente l'opinione di Boeckh-Fritzsche e di Bergler-Brunck, ma in fine propende per l'*Issipile*. Th. Kock, *Ausgewählte Komoedien des A. erklärt*, III. *Die Frösche*[4] (Berlin 1898), 199 sembra aderire al Fritzsche (ma senza citare il Boeckh). Così, pur con la riserva "wenn dem Scholiasten zu trauen ist," L. Radermacher, *Aristophanes' Frösche* (Wien 1921[2]; 1954 ed. W. Kraus, rist. Graz 1967), 322; P. Rau, *op. cit.* 129, ricorda la tesi (Boeckh-) Fritzsche-Kock-Radermacher, ma senza pronunziarsi, come aveva fatto il Prato, *op. cit.* 122. Anche B. B. Rogers, *The Frogs of A.*[2] (London 1919), 200 ricorda il Boeckh, ma senza aderirvi.

[16] *Aristophanis comoediae undecim, graece et latine* etc. (Lugd. Bat. 1760).

[17] R. F. Ph. Brunck, *Aristophanis comoediae*, I (Oxford 1810), 238; Ph. Invernizi-C. D. Beck, *Aristophanis comoediae. Commentarii*, vol. III (Lipsiae 1811), 306 sq. (riproduce Bergler e Brunck); I. Bekker, *Aristophanis Ranae etc.* (London 1829), 259 (riproduce Bergler, Beck, Brunck); B. Tiersch, *Aristophanis comoediae*. Tom. VI, Pars I. (Lipsiae 1830), 253; W. Dindorf, *Aristophanis comoediae*, III (Oxford 1835); Fr. Dübner, *Scholia graeca in A.* (Parisiis 1842), 536 A; I. van Leeuwen J. F., *Aristophanis Ranae* (Leidae 1896), 193; W. B. Stanford, *Aristophanes. The Frogs* (London 1958, 1963[2]), 183; W. J. W. Koster, *op. cit.* (cfr. sopra nota 12), 1170 ("ita iam Bergler: veri simillime").

[18] Cfr. Blaydes, *op. cit.* ibid.

del preconcetto tradizionale di incomunicabilità fra tragedia e commedia. In questa direzione si muove appunto la presente ricerca, nel proposito—o nella speranza—di approfondire l'interessante tema, anche per alcune considerazioni, che se ne possono trarre, utili ad illustrare i due drammi, ciascuno in se stesso ed entrambi nella vita ateniese degli ultimi anni del secolo V.

I luoghi addotti dal Carrière[4] a dimostrare un riferimento, parodico o comunque allusivo, delle *Rane* alle *Baccanti*, sono i seguenti; che qui ripetiamo (in ordine; e all'occorrenza discutiamo) anche per offrirne un quadro completo:

1) *Ra.* 66 sq.

ΔΙ. τοιουτοσὶ τοίνυν με δαρδάπτει πόθος Εὐριπίδου.
ΗΡ. καὶ ταῦτα τοῦ τεθνηκότος;

Osserva giustamente il Carrière che la implicita allusione ad Euripide jr. è dovuta appunto alla messa in scena dei tre drammi paterni, che gli diede notorietà, come è confermato da Σ Aristoph. *Ran.* 67.[5]

2) *Ra.* 100 χρόνου πόδα è, fra altri, un esempio del παρακεκινδυνευμένον dello stile euripideo che tanto piaceva a Dioniso; il *flosculus* euripideo è ripreso tal quale, caricaturalmente, dal servo Xantia a v. 311. Ed Euripide, proprio in *Ba.* 888 aveva detto κρυπτεύουσι δὲ ποικίλως δαρὸν χρόνου πόδα.[6]

Dionisie del 406 (cfr. Schmid, *op. cit.* III, 328). Che anzi Euripide jr. doveva aver presentato i manoscritti (dopo aver completato la *Ifigenia* rimasta incompiuta per la morte del padre) all'arconte eponimo, per "chiedere il coro"; ciò che avveniva (pare: cfr. A. Müller, *Lehrbuch der griech. Bühnenaltertumer* [Freiburg i.B. 1886], 331, 5; Pickard—Cambridge, *op. cit.* 75,2: le fonti riguardano i coreghi del ditirambo, ma è probabile che altrettanto avvenisse per la tragedia) il mese dopo le Dionisie dell'anno precedente: quindi nel febbraio del 406, subito dopo la morte del padre. Cade dunque, già per questo, la difficoltà cronologica, come confermeranno anche altri indizi: e appare confermato che Aristofane, mentre componeva le *Rane*, conosceva le *Baccanti*.

[4] *Art. cit.*, 121 sg. (cfr. anche 131, 134–39).

[5] E da *Vita Eur.* 2,14 Schwarz, che si riferisce allo stesso avvenimento (ἐδίδαξε τοῦ πατρὸς ἔνια δράματα) e che deriva, probabilmente, dalla stessa fonte. Si osservi che sono, queste due, le uniche menzioni di Euripide jr. E si tenga presente che—con tutta probabilità se non con certezza—Euripide jr. assisteva alla rappresentazione delle *Rane*: come forse può essere confermato da v. 1476, dove si contrappone implicitamente e scherzosamente all'Euripide morto l'Euripide vivo e presente.

[6] Già in frg. 42 (dal *'Alessandro* dell'a. 415) aveva detto καὶ χρόνου προύβαινε πούς ma qui, nelle *Rane*, sembra evidente, anche nella ripetizione, la ripresa letterale dell' espressione delle *Baccanti*.

3) *Ra.* 345. *XO.* γόνυ πάλλεται γερόντων, nella celebrazione della notturna festa bacchica. E anche Cadmo e Tiresia (vecchi entrambi, e cieco quest'ultimo!) bramano slanciarsi a danza, invasi dal dio: cfr. *Ba.* 184–86: *KA.* ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι πόδα / καὶ κρᾶτα σεῖσαι πολιόν; ἐξηγοῦ σύ μοι / γέρων γέροντι, Τειρεσία.[7]

4) *Ra.* 372–74. *XO.* χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως / ἐς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους / λειμώνων: *Ba.* 865 sq. ὡς νεβρὸς χλοεραῖς ἐμπαί- / ζουσα λείμακος ἡδοναῖς; *I.A.* 1296 sq. λειμών τ' ἄνθεσι θάλλων / χλωροῖς.[8]

5) *Ra.* 402 sq.

XO. καὶ δεῖξον ὡς ἄνευ πόνου πολλὴν ὁδὸν περαίνεις.
Ba. 194. *TEI.* ὁ θεὸς ἀμοχθὶ κεῖσε νῷν ἡγήσεται.

E cfr. *Ba.* 614

ΔΙ. αὐτὸς ἐξέσωσ' ἐμαυτὸν ῥᾳδίως ἄνευ πόνου.

6) *Ra.* 477 διασπάσονται Γοργόνες: *Ba.* 338 sq. σκύλακες . . . διεσπάσαντο.

7) *Ra.* 628–30 *ΔΙ.* ἀγορεύω τινὶ ἐμὲ μὴ βασανίζειν ἀθάνατον ὄντ'· εἰ δὲ μή, αὐτὸς σεαυτὸν αἰτιῶ.

Cfr. *Ba.* 516 sq. *ΔΙ.* ἀτάρ τοι τῶνδ' ἄποιν' ὑβρισμάτων μέτεισι Διόνυσός σ', κτλ.

8) *Ra.* 631

ΔΙ. ἀθάνατος εἶναί φημι Διόνυσος Διός, che il Carrière considera una "transposition plaisante" di *Ba.* 507, dove Penteo esibisce pomposamente la propria discendenza da Echione: Πενθεύς, Ἀγαύης παῖς, πατρὸς δ' Ἐχίονος. Ma Aristofane, qui, trascurando la madre, afferma piuttosto la paternità divina di Dioniso, da Zeus. Ed è precisamente quanto afferma, con ripetuta e significativa insistenza, il Dioniso delle *Ba.*, per il quale, ai vv. 1, 27, 84 s., 366, 417, 466, 725, 859 citati da W. Schmid, *op. cit.* III 681, 6, si possono aggiungere vv. 242 s., 286 ss., 522–24, 550, 581, 603, 1341 s., 1349. Lo Schmid sostiene che la cronologia vieta di considerare *Ra.* 631 come allusione ai luoghi delle *Ba.* Ma, a parte quanto abbiamo osservato circa la possibilità—la certezza; anche per noi—della priorità delle *Ba.*, sta a conferma dell'allusione il verso *Ra.* 22

ἐγὼ μὲν ὢν Διόνυσος υἱὸς Σταμνίου,

[7] Cfr. anche v. 193 (*KA.*) γέρων γέροντα παιδαγωγήσω σ' ἐγώ; 204 (*TEI.*) ἐρεῖ τις ὡς τὸ γῆρας οὐκ αἰσχύνομαι / μέλλων χορεύειν; 206 οὐ γὰρ διῄρηχ' ὁ θεός, οὔτε τὸν νέον / εἰ χρὴ χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον.

[8] Carrière, *art. cit.* 121,14: "Connaître l'*Iphigénie à Aulis*, c'était connaître les *Bacchantes*, les deux pièces ayant été représentées ensemble."

segni in questione dovevano essere o piú o meno leggibili nei varî luoghi.

—L e P, cartaceo il primo membranaceo il secondo, sono scritti entrambi su due colonne, ma mentre nel primo, alquanto piú recente e destinato manifestamente all'uso di uno studioso, si è adottato il sistema, piú pratico e moderno (che ritorna in Fl, l'unico dei tre apografi scritto su due colonne), di far seguire i versi uno per ogni colonna da sinistra a destra, in P, copiato, sí, un po' dopo L ma con le caratteristiche di un libro di lusso, ricorre il sistema delle colonne da leggere ciascuna per proprio conto e dall'alto in basso, che paleograficamente è piú antico e che indubbiamente risale a λ.[44]

* * *

Se, come crediamo si evinca da quanto precede, L e P sono *gemelli*, la conseguenza, a parte il rilievo che la cosa assume nella storia del testo, è che P deve ritornare a esser presente negli apparati critici. Esso rappresenta la tradizione confluita in λ allo stesso titolo di L, col vantaggio di non essere stato, come quest'ultimo, sfigurato in piú parti. Anche le modifiche subíte da L a opera di Triclinio debbono essere registrate in apparato. Di esse alcune sono di manifesta origine divinatoria, soprattutto, se non esclusivamente, nelle parti liriche[45]; altre provengono invece da collazione e restaurano la tradizione là dove L aveva mal riprodotto λ, il che trova di regola utile conferma in P; altre infine lasciano incerti sulla loro natura, ma, appunto per la loro problematicità, occorre che sieno ugualmente documentate in apparato.[46]

Napoli, 1 luglio 1970

[44] L'importante osservazione è in Tuilier, p. 202,2; ma cfr. anche Irigoin, in *Rev. phil.* cit. p. 321.

[45] Bene al riguardo Zuntz, pp. 193 ss.

[46] A tale criterio s'ispira il nostro apparato teubneriano degli *Eraclidi*. Indagini analoghe alla presente saranno pubblicate prossimamente per l'*Andromaca* e l'*Alcesti*, drammi dei quali anche prepariamo l'edizione.

DIONISO, FRA *BACCANTI* E *RANE*

RAFFAELE CANTARELLA

In un recente articolo[1] Jean Carrière ha proposto—per la prima volta, che io sappia[2]—un preciso se pur non esauriente confronto fra le due opere: confronto che, pur nella sua evidenza non soltanto cronologica,[3] era finora sfuggito agli studiosi, forse anche a causa

[1] "Sur le message des Bacchantes," *L'Ant. Cl.* 35 (1966), 118–39.

[2] Alcune utili osservazioni in proposito, ma ancora in parte legate al concetto tradizionale della diversità fra commedia e tragedia, in C. P. Segal, "The Character of Dionysus and the Unity of the Frogs," *Harv. Stud. Cl. Phil.* 65 (1961), 207–17, 227–30 = D. J. Littlefield (ed.), *Twentieth century interpretations of the Frogs* (Englewood Cliffs, N.J. 1968), 45–57 (in particolare 54–57: A. conobbe le *Ba.*); un rapidissimo cenno in R. P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus* (Cambridge 1948, rist. 1969), 168.

[3] Le *Rane* furono rappresentate nell'a. 405: al Leneo, come afferma esplicitamente *Argum.* I (Coulon, Cantarella); alle Dionisie dello stesso anno ebbe luogo la ripetizione (unica a noi nota nel sec. V) della commedia, a causa della tristemente attuale parabasi: cfr. W. Schmid, *Gesch. gr. Lit.* IV, 211 sg.; R. Cantarella, *Aristophanis Comoediae.* I. *Prolegomena* (Milano 1949), § 295 b. È difficile pensare (con van Leeuwen, Körte, Murray: per i quali cfr. Schmid, *op. cit.* 212, 2; anche C. F. Russo, *Storia delle Rane di Ar.* [Padova 1961], 93, *Ar. autore di teatro* [Firenze 1968], 317) a una replica "pochi giorni dopo" (cioè due al massimo, dal 10 al 12 Gamelione: cfr. L. Deubner, *Attische Feste* (Berlin 1932, rist. 1956), 123 sgg.: non ho sotto mano la 2ª ed. 1966 riv. da B. Doer), che avrebbe sconvolto il ristretto, fisso e non modificabile *ex abrupto* calendario della festa; e che, per la sua eccezionalità, avrebbe lasciato—riteniamo—precisa traccia nella tradizione. *Le Baccanti*, composte in Macedonia, furono messe in scena ad Atene (insieme con *Ifigenia in Aulide e Alcmeone*) da Euripide jr., figlio del poeta, dopo la morte di lui, alle Dionisie (ἐν ἄστει: Σ Aristoph. *Ran.* 67, sull'autorità delle aristoteliche *Didascalie*, frg. 627 Rose) dell'a. 406: cfr. Carrière, *art. cit.* 122, 20; G. Murray, *Eur. fabulae*, III² (Oxonii 1949), dopo la prosopografia di *Ba.*, *I.A.*; mentre il Webster, *The tragedies of Euripides* (London 1967), 257, ritiene probabili le Dionisie dell'a. 405. Ma se pensiamo che le *Baccanti*, per essere rappresentate nel marzo 405, avevano avuto bisogno della necessaria preparazione scenica, è ben possibile che Aristofane, componendo le *Rane* nella seconda metà del 406 (cfr. Cantarella, *op. cit.*, V [1964], 22,5), abbia avuto conoscenza delle *Baccanti* (e delle altre due tragedie in allestimento). E nulla vieta di credere che il manoscritto delle *Baccanti* fosse giunto e diffuso in Atene anche prima dell'allestimento scenico, cioè subito dopo la morte del poeta, di cui la notizia giunse in Atene (poco) prima del proagone (8 di Elafebolione: cfr. A. Pickard-Cambridge [J. Gould, D. M. Lewis], *The dramatic festivals of Athens*² [Oxford 1968], 64, 67) delle