

Angela M. Andrisano

*La messinscena di un avverbio interrogativo.
A proposito di un passo delle Ecclesiazuse di Aristofane
(vv. 327-32)*

Abstract

The question of interlocution is intimately connected to the very construction of Aristophanes' comedies: this article deals with *Ecclesiazusae* 327-32.

La questione dell'interlocuzione è intimamente legata alla costituzione del testo delle commedie aristofanee: in questo contributo si discutono i vv. 327-32 delle *Ecclesiazuse*.

In un recente romanzo (*Los enamoramientos*) Javier Marías (2012, 125s.) cita a proposito de «la reacción que tenemos todos ante la muerte de alguien cercano»¹ una battuta di Macbeth «ante el anuncio de la de su mujer, la Reina»: *she should have died hereafter* (Shakespeare, *Macbeth* V 5, 16). L'autore castigliano, noto anche per la sua attività di traduttore, la giudica enigmatica e di non facile interpretazione e si chiede quale ne sia l'esatto significato: «'Debería haber muerto a partir de ahora' o 'de ahora en adelante'. También podría entenderse con menos ambigüedad y más llaneza, esto es, 'más adelante' a secas, o 'Debería haber esperado un poco más, haber aguantado'; en todo caso lo que dice es 'no en este instante, no en el elegido'». La riflessione dà l'avvio nel romanzo a molteplici considerazioni sull'istante del trapasso e sul rapporto tra morte e tempo, una tematica cara a Marías², la cui attenzione ostinata al valore delle parole ne tradisce la formazione filologica e una sorta di venerazione per la disciplina e per i suoi più illustri rappresentanti: Francisco Rico, noto editore del Don Chisciotte³, è una felice comparsa nel romanzo, visitatore occasionale di Luisa, docente di filologia inglese.

Un semplice avverbio di tempo (*hereafter*) risulta, dunque, determinante per rendere ambigua la battuta shakespeariana, la cui valenza – osserviamo noi, ma su

¹ «La reazione che proviamo tutti di fronte alla morte di una persona vicina è simile a quella che provò Macbeth all'annuncio di quella di sua moglie, la Regina. '*She should have died hereafter*', risponde in maniera un po' enigmatica: 'Avrebbe dovuto essere morta a partire da adesso', è quel che dice, o 'da adesso in avanti'. Tuttavia potrebbe intendersi con minor ambiguità e maggior chiarezza, vale a dire, 'più avanti' semplicemente, o 'Avrebbe dovuto aspettare un po' di più, resistere'; in ogni caso quel che dice è 'non in questo istante, non in quello scelto'» (trad. it. di Felici in MARÍAS 2012, 99).

² Il taglio speculativo dei suoi romanzi risente evidentemente dell'atmosfera culturale vissuta in famiglia: l'autore è figlio del filosofo Julián Marías, allievo di José Ortega y Gasset. Laureatosi in filologia inglese, ha insegnato Letteratura spagnola ad Oxford e Teoria e traduzione presso l'Università Complutense di Madrid.

³ Cf. RICO (1998).

questo aspetto Marías non ha necessità di interrogarsi – potrebbe divenire più esplicita sulla scena attraverso un gesto appena accennato, frutto di una inequivocabile scelta esegetica.

Con analogo sguardo mi occuperò in questa sede di un solo indicatore presente in una battuta delle *Ecclesiazuse* di Aristofane (v. 330): si tratta in questo caso di un indicatore spaziale (ποθεν/πόθεν;) che viene pubblicato in forma atona o tonica: «da qualche luogo» o «da dove?». Circoscrivere la valenza e attribuire la battuta ad uno dei due interlocutori – non tutti gli editori concordano sulla distribuzione delle battute – è operazione intrinseca alla finalità esegetica che ricade *ipso facto* su una potenziale messinscena della commedia. Anche in questo caso, tuttavia, la discussione sul semplice avverbio permette di approfondire il contesto culturale dello spettacolo e la diversa funzione dei due personaggi dialoganti. Così stampa il passaggio Wilson, ultimo editore della commedia (vv. 327-32)⁴:

ΓΕΙΤΩΝ

τίς ἐστιν; οὐ δῆπου Βλέπυρος ὁ γειτιῶν;
νῆ τὸν Δί' αὐτὸς δῆτ' ἐκεῖνος. εἰπέ μοι,
τί τοῦτό σοι τὸ πυρρόν ἐστιν; οὔτι που
Κινησίας σου κατατετίληκεν;

Βλ. πόθεν;

οὔκ, ἀλλὰ τῆς γυναικὸς ἐξελήλυθα
τὸ κροκωτίδιον ἀμπισχόμενος οὐνδύεται.

Vicino [rivolto al pubblico]: «Chi è quello? È forse Blepiro, quello che sta qui vicino? Ma sì, per Zeus, è proprio lui!». [A Blepiro]: «Ehi, dimmi! Cos'è questa cosa gialla che hai? Non ti avrà smerdato Cinesia dall'alto?». Blepiro [alzando la testa verso il Vicino alla finestra⁵]: «E da dove?⁶ Ma no, sono uscito infilandomi la tunichetta arancione che porta di solito mia moglie».

Concordo solo parzialmente con la costituzione del testo di questi versi. Da un lato mi sembra convincente stampare l'avverbio interrogativo πόθεν che costituisce così una ingenua risposta di Blepiro alla battuta colta e smalzata del Vicino, una allusione metateatrale al ditirambografo Cinesia, privilegiato bersaglio aristofaneo⁷. Preferisco

⁴ Così anche Vetta e Sommerstein *ad l.*

⁵ Il personaggio appare verosimilmente in scena affacciato ad una finestra, già secondo Coulon *ad l.* (di cui credo vada ripristinata l'intera proposta di interlocuzione, come cercherò di mostrare), ormeggiato da Vetta e Sommerstein *ad v.* 327. Non così Ussher *ad l.* che lo immagina uscire da una delle porte della *skênè*.

⁶ Per le valenze dell'avverbio interrogativo in forma tonica (luogo, origine, causa) e quelle della forma atona rinvio a LSJ⁹ 1427a, s.v.

⁷ Si tratta di un passo della parabasi delle *Rane*, in cui il coro degli Iniziati, seguaci della religione misterica, si scaglia contro i comportamenti censurabili sia dal punto di vista etico che estetico. I coreuti rappresentano metaforicamente anche coloro che intendono rettamente la funzione della poesia comica, che sanno valutare la qualità, disdegnando le buffonerie o gli spettacoli vacui dei ditirambografi. Cinesia sarebbe qui accusato di aver oltraggiato Ecate, per cui vedi da ultimo Totaro in MASTROMARCO – TOTARO (2006, 599 e relativa bibliografia).

questa soluzione rispetto a quella di chi come Ussher, tra gli editori recenti, accoglie la lezione di **R** (-κεν ποθεν) con forma atona, in seguito corretta da Brunck. L'avverbio indefinito⁸ segnalerebbe la dissimulata incertezza che accompagna l'irrisione di Blepiro da parte del nuovo venuto⁹ (vv. 329ex.-330 οὔτι που / Κινησίας σου κατατετίληκέν ποθεν; «non è che dall'alto ti ha smerdato Cinesia, chissà da dove?»¹⁰).

Cercherò di mostrare come la costituzione del testo in fatto di interlocuzione non possa non tener conto della messinscena: il testo così come lo leggiamo oggi¹¹ ha trovato solo successivamente alla "prima" dello spettacolo la sistemazione con cui è stato per lo più registrato ed archiviato.

Molteplici sono le questioni filologiche da affrontare quando si ha a che fare con un testo teatrale, tramandato nelle condizioni in cui ci vengono tramandati i testi greci, e cioè senza indicazioni dei *personarum nomina*, spesso inseriti tardivamente, anche se già presenti nei papiri più recenti. Le prime edizioni erano provviste di precari segni di interlocuzione (*dicolon*, *paragraphos*), a volte discutibilmente apposti, e dotate di antichi commenti (*scholia*), attenti prevalentemente alla dimensione letteraria del testo e

⁸ Henderson, ad esempio, stampa la forma atona, affidandola alla conclusione della battuta del vicino senza tradurla: τίς ἐστίν; οὐ δῆπου Βλέπυρος ὁ γεινιῶν; / νῆ τὸν Δί' αὐτὸς δῆτ' ἐκεῖνος. εἰπέ μοι, / τί τοῦτό σοι τὸ πυρρόν ἐστίν; οὔτι που / Κινησίας σου κατατετίληκέν ποθεν; («Who's that? Surely not my neighbor Blepyrus? By god, that is him. Say, what's that yellow all over you? Maybe Cinesias has hit you with his droppings»).

⁹ Il quale è denominato come semplice Ἄνῆρ e non come Vicino (Γείτων) da Ussher che si attiene all'indicazione della seconda mano che in **R** ha aggiunto accanto alla battuta del nuovo personaggio un non meglio identificato *nomen personae*. L'*index personarum* è d'altronde mancante in **RAG**. Dell'identità di questa comparsa si discute: si tratta o no del marito della Donna A, il marinaio di Salamina le cui abitudini sessuali erano state enfatizzate dalla moglie (vv. 37ss., per cui cf. ANDRISANO 2013b, 134ss.)? SOMMERSTEIN (1998, 169), ad esempio, lo esclude: si tratterebbe di un «colourless character». Credo invece pertinente l'osservazione di Vetta *ad v.* 340 in merito all'uso da parte di quest'uomo del termine συνεῖναι, utile a indicare non solo la convivenza matrimoniale ma anche l'accoppiamento. Il comportamento linguistico del personaggio ne fa verosimilmente il marito della donna A che si era già espressa in modo simile (v. 38). Non solo: mi sembra che la battuta dei vv. 348ss. possa ulteriormente confermare l'*ethos* di un personaggio carnale che maliziosamente pensa ad una scappatella della moglie di Blepiro (τί δῆτ' ἄν εἴη; μὴν ἐπ' ἄριστον γυνῆ / κέκληκεν αὐτὴν τῶν φίλων; «cosa potrebbe essere accaduto d'altronde? Non l'avrà mica chiamata a pranzo una sua amica?»). Blepiro vecchio e credulone non coglie la sfumatura ironica (per μὴν che introduce «questions to which a neg. answer is suggested, *surely not?*», cf. LSJ⁹ 1158b, s.v.), sembra convinto di non aver sposato una cattiva donna (v. 350 οὔκουν πονηρά!).

¹⁰ CAPRA (2010, 81) che segue Ussher, traduce con un'esplicitazione «Cinesia ti avrà mica pisciato in testa uno dei suoi ditirambi?». In realtà l'espressionistico κατατιλάω allude piuttosto ad una defecazione, sebbene metaforica, peraltro anticipata dal precedente τὸ πυρρόν (la cosa gialla vista dall'alto della finestra).

¹¹ In generale lo spettacolo moderno può tradire, cioè "tradurre" liberamente, il senso dell'antico messaggio trasponendolo nella attualità. Si tratta di una operazione legittima, tanto più efficace quanto più si ha consapevolezza, per via di una interrogazione attenta del tessuto drammaturgico, di ciò che non può essere "traggettato" nel presente. Ma per il tentativo di ricostruire l'andamento dello spettacolo antico è fondamentale l'attenzione al dialogo tra personaggi, alla funzionalità delle battute, al ritmo della scena di cui l'antico copione (non il testo per così dire definitivo, che sarà uscito dalle prove o dopo la prima messinscena) era una componente fondamentale.

meno alla messinscena¹². In ogni caso questi testi vanno letti come partiture nate per lo spettacolo agonale e non per la lettura, e dunque il filologo deve individuarne ogni funzione scenica inscritta nel tessuto verbale.

Ma torniamo alle *Ecclesiazuse*, la commedia orchestrata sui preparativi di un colpo di stato delle donne¹³, desiderose di salvare la città dalla cattiva politica, e sulle conseguenze del successo imprevedibilmente ottenuto: il nuovo regime instaurato democraticamente, perché votato in assemblea, prevede la comunione delle donne e dei beni¹⁴ con esiti paradossali, esemplificati da una serie di scene divertenti e buffonesche nella seconda parte dello spettacolo. Aristofane se la prende questa volta con l'intero popolo di Atene, con la sua inettitudine, con i governanti che ne sono il rispecchiamento e si serve intenzionalmente di personaggi anonimi, maschili e femminili, per meglio mostrare il degrado della situazione sociale. Solo la protagonista Prassagora, il marito Blepiro, il personaggio secondario Cremete hanno diritto ad un nome parlante, che nel caso dei due uomini richiama conclamati difetti (forse del primo la gretta miopia¹⁵ o il

¹² Si veda ANDRISANO (2013a e 2013b e relative bibliografie).

¹³ La commedia andò in scena agli inizi del IV sec. durante la guerra di Corinto. Non abbiamo testimonianze sulla data precisa (che si dovrebbe aggirare tra il 393 al 389). Sulla base dei riferimenti agli avvenimenti contemporanei 392 o 391 a.C. sembrerebbero le datazioni più accreditate, ma si veda ora CANFORA (2014, 242-58). Rinvio alla ricostruzione del contesto storico e culturale in SOMMERSTEIN (1998, 1-22) e alla relativa bibliografia. Generalmente e notoriamente la commedia è considerata esemplare, insieme al *Pluto*, della fase di transizione verso la commedia di mezzo. Questa lettura, che intravede una trasformazione dell'*archaia* in una diversa forma di commedia, che restringerebbe gli orizzonti al mondo dei comportamenti sociali e domestici della gente comune, è ben argomentata in SILK (2000, 51s., 219-21, 231). Un nuovo realismo prenderebbe il posto della dimensione fantastica e visionaria della produzione precedente, anche se lo studioso in questione è costretto ad ammettere che alcune figure assimilabili ai "tipi" della commedia successiva sono presenti anche nelle commedie precedenti. Preferisco aderire piuttosto, sulla base di considerazioni linguistiche e altresì, ad esempio, dell'analisi delle funzioni drammaturgiche dei personaggi anonimi (vedi *infra* pp. 26ss.), alla più recente ipotesi di PLATTER (2007, 29, 180) che ricorda la personificazione della commedia nella *Damigiana* di Cratino: un essere vivente, non una struttura *ossified*. Centrale diviene nella lettura di Platter la dialettica tra *artistic creation* e *political orientation*. Credo che si possa ancora parlare anche per le *Ecclesiazuse* di commedia sociale: il bersaglio è soprattutto questa volta il popolo di Atene, non più personificato come nei *Cavalieri*, ma frantumato in personaggi anonimi, di nessuna statura, ad eccezione dell'eroina comica, personaggio visionario, costruito non troppo diversamente dagli eroi comici delle precedenti commedie. Anche a questo proposito rinvio a CANFORA (2014, 61-66).

¹⁴ È nota la *vexata quaestio* relativa al rapporto della commedia con la *Repubblica* platonica, di cui sono state individuate tutte le consonanze. Per l'indipendenza tra le due fonti, piuttosto che per interpretazioni di tipo genetico, si veda da ultimo CANFORA (2014) e relativa bibliografia. È evidente che Aristofane risente di un clima culturale predisposto a generare pensiero utopico per via delle condizioni di estrema difficoltà in cui versava la politica ateniese.

¹⁵ Credo che Blepiro possa essere un nome comicamente antifrastico: «colui che vede, il veggente». In realtà il pover'uomo brancola nel buio e per giunta con l'urgenza di defecare, reificazione sarcastica della miopia politica e culturale dell'ateniese medio. Il greco βλέπω non è mai il 'vedere' dello 'spettatore' (cf. LSJ⁹ 318a-b *I see, have the power of sight*, opp. τυφλός εἶμι S. OT 302, cf. 348, OC 73) – tale sarebbe il marito di Prassagora secondo PAGANELLI (1978-1979, 232s.), cui rinvio per le osservazioni sul suffisso -υρος nella formazione di aggettivi ossitoni e sostantivi proparossitoni con valore participiale. In realtà Blepiro è 'attore' in gonnella in questa scena farsesca e sarà protagonista privilegiato dei festeggiamenti finali. D'altro canto non mi pare pertinente neppure il 'Guardalgrano' di Comparetti, recuperato da Ussher *ad l.*, anche se ai vv. 424s. Blepiro dichiara che, se fosse stato presente in assemblea, avrebbe

riferimento scatologico all'abito¹⁶, e del secondo l'avidità e l'attaccamento ai beni materiali¹⁷), mentre sottolinea invece l'attivismo inedito e l'intraprendenza politica di una donna-condottiera.

Dopo la scena articolata del prologo il coro, che è entrato alla spicciolata e non è ancora intervenuto, con un canto all'unisono esce di scena per recarsi in assemblea. Sancisce con questa uscita che lo spazio (scena e orchestra) in cui le donne si sono preparate all'azione è uno spazio privato, uno slargo di fronte alle case. Lo spazio pubblico in questa commedia è uno spazio extrascenico. Si tratta di una scelta che permette di intendere il senso ultimo della satira aristofanea, tesa a censurare la generalizzata disaffezione per la politica e l'attenzione esclusiva da parte dei cittadini al proprio guadagno personale, che solo motiva e giustifica la presenza all'assemblea per ottenere il triobolo, un sussidio concesso demagogicamente dai politici per avere una partecipazione garantita. In questo spazio "privato" esce Blepiro per defecare: un'urgenza accompagnata per lo meno dal sollievo di non essere visto per via della complicità della notte. Si è buttato addosso il vestito della moglie, le sue scarpette. Non ha trovato nient'altro. Che follia essersi sposato ad età avanzata!

La provocazione aristofanea non poteva essere maggiore: una trovata per far ridere, ma di un riso amaro. Il breve secondo prologo (vv. 311-26), utile a presentare la miseria del personaggio, è interrotto dalla battuta di un vicino che si affaccia alla finestra. Ha inizio un dialogo che si conclude con i coprolalici commenti di Blepiro sul proprio difficoltoso "travaglio" (vv. 357ss.): una dolente battuta metateatrale (v. 371) rivela la comica consapevolezza del poveretto che invoca Ilizia, divinità delle partorienti, perché rischia per l'appunto di trasformarsi in 'cesso da commedia' (ἴνα μὴ γένωμαι σκωραμὶς κωμωδική).

La battuta del vicino succitata (vv. 327ss.) anticipa d'altronde, pur con il colto riferimento al ditirambografo Cinesia, un apparente progressivo slittamento verso le forme più basse della farsa. Ma di farsa non si tratta. Che Blepiro sia rappresentato nell'atto di defecare comporta una intenzionale e corrosiva zoomata nel "privato" di un personaggio semplice, simbolo dell'incapacità generalizzata di elevare lo sguardo al di sopra delle proprie infime esigenze.

Date queste premesse, credo che la sezione di testo di cui ci stiamo occupando dovesse essere articolata sulla scena come segue, affidando cioè a Blepiro con Usher e Marzullo che seguono la tradizione di Hall – Geldart e Coulon la battuta che ne

preteso che si votasse a favore di donazioni di farina da parte dei mercanti. Ma in quest'ultimo contesto non è presente il termine *πυρός*, e anche se ci fosse stato, non sarebbe stato elemento sufficiente ad attivare il gioco sul nome a tale distanza dalla menzione del nome stesso. Semmai il Vicino gioca sull'elemento della veste gialla come la merda, citata subito dopo (v. 329 τὸ πυρρόν).

¹⁶ Vedi *infra* p. 26.

¹⁷ Cf. ANDRISANO (2012, 289).

conferma l'identità (v. 328*in.*)¹⁸. D'altronde l'imprecazione νῆ τὸν Δία in *incipit* segnala abitualmente un cambio di battuta, come si può constatare in un numero altissimo di casi¹⁹. Questa soluzione, accantonata dagli ultimi editori (Vetta e Sommerstein), va, a mio avviso, recuperata. Stamperei quindi come segue:

ANHP

τίς ἐστίν; οὐ δῆπου Βλέπυρος ὁ γειτνιῶν;

Βλ. νῆ τὸν Δί' αὐτὸς δῆτ' ἐκεῖνος.

Αν. εἰπέ μοι,

τί τοῦτό σοι τὸ πυρρὸν ἐστίν; οὔτι που

Κινησίας σου κατατετίληκεν;

Βλ. πόθεν;

οὔκ, ἀλλὰ τῆς γυναικὸς ἐξελήλυθα

τὸ κροκωτίδιον ἀμπισχόμενος οὐνδύεται.

Vicino: «Ma chi è quello? È Blepiro, quello che abita qui vicino?»

Blepiro: «Per dio! Certamente che sono io!»

Vicino: «Ehi, dimmi! Cos'è questa roba gialla che hai? Non ti avrà mica smerdato Cinesia dal cielo?».

Blepiro [alzando la testa]: «e da dove? Ma no! Sono uscito infilandomi la tunichetta arancione che porta di solito mia moglie».

Chi come Ussher, tra gli ultimi, assegnava il v. 328*in.* a Blepiro, si basava sulla segnalazione attraverso *paragraphos* del cambio di battuta in **R**: un indizio che potrebbe avere scarsa attendibilità, ma che questa volta deriva da una buona intuizione, già conservata nella tradizione del testo. Lo scambio di battute così sistemato consente al pubblico di sapere dal diretto interessato chi è colui che è appena uscito sulla scena per defecare, un personaggio non anonimo, marchiato da un nome, Blepiro, di non facile decodificazione etimologica (cf. n. 13), ma forse, tra le varie possibilità, reso parlante dal contestuale τὸ πυρρὸν (v. 329) successivo.

Se il verbo βλέπω, seguito da accusativo (φόβον), accusativo avverbiale (ὀλίγον) o da avverbio, può indicare le modalità con cui si appare agli occhi degli altri (cf. LSJ⁹ 318a-b, s.v.), non solo il nome Blepiro può risultare antifrastico (cf. Soph. OT 419, 747²⁰) – l'attore in scena reificando colui che brancola nel buio –, ma anche, per via dell'assonanza intenzionale con τὸ πυρρὸν comicamente realizzata dall'interlocutore, potrebbe suonare paretimologicamente come "lo smerdato" a definire un personaggio

¹⁸ Capra che stampa il testo di Ussher se ne discosta in questo caso senza avvertire e traduce: Attore 3: «Chi va là? Sarà mica il mio vicino Blepiro? / Dio Zeus, ma è proprio lui! Di' un po': / ma cos'è quella roba gialla che hai addosso? / Cinesia ti avrà mica pisciato in testa uno dei suoi ditirambi?». Attore 2: «Ma va! È che sono uscito con la tunichetta di mia moglie, / quella color zafferano che si mette di solito».

¹⁹ Ne segnalo almeno alcuni: Ach. 767; Eq. 27, 280; Nub. 483, 1234; Vesp. 181; Pax 331; Av. 81; Lys. 12; Thesm. 266; Ran. 16; Eccl. 79, Pl. 187.

²⁰ Blepiro che entra in scena brancolando e dicendo di aver cercato al buio (v. 314 ἐν τῷ σκότῳ) scarpe e mantello si rivelerebbe quasi una sorta di parodia di Edipo. Tiresia così profetizza la cecità di Edipo (Soph. OT 419): βλέποντα νῦν μν ὄρθ', ἔπειτα δ σκότον) ed Edipo arriverà a constatare come l'indovino ci veda chiaro (v. 747 δεινῶς ἄθυμῶ μὴ βλέπων ὁ μάντις ἦ).

impresentabile. E torneremmo così all'ipotesi dell'anonimo cittadino medio preso di mira dal drammaturgo per la sua grettezza e la sua miopia.

Il Vicino non si esime neppure da un riferimento colto e metateatrale a Cinesia²¹ che risulta un'autocitazione del drammaturgo. Come abbiamo già osservato, la battuta rinvia a *Ran.* 366, un verso parabolicamente con allusione scoptica al ditirambografo (ἢ κατατιλᾶ τῶν Ἑκαταίων κυκλίοισι χοροῖσιν ὑπάδων), indegno di essere menzionato col suo nome in questo contesto, anche perché a quei tempi doveva essere facilmente riconoscibile in virtù di una notorietà e di un successo fuor di misura: un fenomeno quindi che costituiva per i comici un facile bersaglio.

La citazione di Cinesia²², volta ancora nelle *Ecclesiazuse* a censurarne la produzione ditirambica eccessivamente spettacolare ai danni di tradizioni e convenzioni troppo facilmente accantonate, ne dimostra il perdurare della fama e consente al nuovo personaggio che si è affacciato alla finestra di giocare il ruolo dell'*ieron*²³, abbastanza colto per riprendere la stessa espressione aristofanea di alcuni anni prima (il κατατιλᾶ di *Ran.* 366) e riadattarla funzionalmente al nuovo contesto coprolalico. Si tratta di un atteggiamento di ostentata superiorità, un guardare dall'alto – come di fatto propone la situazione scenica – quel vecchio scalzo, camuffato involontariamente da donna. Il quale nella sua semplicità da *bomolochos* prende la battuta alla lettera (il nuovo venuto ha detto κατατετίληκεν²⁴ e non τετίληκεν) e quindi chiederà comicamente «ma da dove?». Queste osservazioni inducono quindi ad affidare a Blepiro un intervento fatto del solo πόθεν interrogativo. Che necessità c'è, infatti, che il Vicino insinui con asfittica pignoleria che l'aereo Cinesia, inconsistente personaggio degli *Uccelli*²⁵, abbia lasciato cadere i suoi escrementi come un votatile «da una qualche parte del cielo (ποθεν)»?²⁶ Sottoscriviamo perciò in questo caso la scelta peraltro già tradizionale (si vedano Coulon, Vetta, Sommerstein) di Wilson.

²¹ Su Cinesia ho in preparazione un contributo (*Su alcune caratteristiche dei cori ditirambici: appunti per un profilo "storico" di Cinesia*) che prende le mosse da un intervento fatto nel 2012 ad un incontro organizzato dal collega X. Riu presso l'Istituto di Filologia greca dell'Università di Barcellona nell'ambito del progetto di ricerca *Estudis de literatura grega antiga i la seva recepció*, finanziato dalla Generalitat de Catalunya.

²² La ripresa del lemma κατατιλᾶω è un'evidente autocitazione aristofanea. A partire dalla forma del presente di *Ran.* 366, utile a sottolineare un'attività artistica continuativa di pessima qualità – non credo a un Cinesia sacrilego e cerco di spiegarlo (cf. *supra* n. 18) –, Aristofane dopo più di dieci anni si serve ora di una forma perfetta, per reificare comicamente la metafora giocando sull'apparenza del povero Blepiro.

²³ Cf. Dover *ad Nub.* 445.

²⁴ Nella forma verbale composta il preverbio κατα- vale *downwards* e anche in senso ostile *against* oltre a rinforzare enfaticamente la nozione del lemma semplice (cf. LSJ⁹ 883b, s.v.).

²⁵ Si veda negli *Uccelli* la battuta che ridicolizza Cinesia, desideroso di volare nel cielo con le ali fornitegli da Pisetero alla ricerca di nuovi preludi (vv. 1383-85 ὑπὸ σοῦ πτερωθεὶς βούλομαι μετάρσιος / ἀναπτόμενος ἐκ τῶν νεφελῶν καινὰς λαβεῖν / ἀεροδομήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολὰς). Per un esauriente commento al passo si veda da ultimo Totaro in MASTROMARCO – TOTARO (2006, 264s.).

²⁶ Così Hall – Geldart, Ussher, Marzullo *ad l.*

riferimenti bibliografici

ANDRISANO 2012

A.M. Andrisano, *Multiple Models and Horace: Epodes 1, 3 and 5*, «Papers of the Langford Latin Seminar» XV 285-302.

ANDRISANO 2013a

A.M. Andrisano, *Due donne anonime e la corifea sulla scena delle Ecclesiazuse di Aristofane* (vv. 1-284), «AOFL» VIII/2 105-34.

ANDRISANO 2013b

A.M. Andrisano, *Il prologo delle Ecclesiazuse di Aristofane: questioni di interlocuzione*, «Dioniso» n.s. III 127-47.

CANFORA 2014

L. Canfora, *La crisi dell'utopia. Aristofane contro Platone*, Roma-Bari.

CAPRA 2010

A. Capra (a cura di), *Aristofane. Donne al Parlamento*, Roma.

COULON 1930

V. Coulon (éd.), *Aristophane. L'assemblée des femmes. Ploutos*, trad. par H. Van Daele, vol. V, Paris.

DOVER 1968

K.J. Dover (ed.), *Aristophanes. Clouds*, Oxford.

HALL – GELDART 1907²

F.H. Hall – W.M. Geldart (ed.), *Aristophanis Comoediae*, vol. II, Oxonii.

HENDERSON 2002

J. Henderson (ed.), *Aristophanes. Frogs. Assemblywomen. Wealth*, Cambridge, Mass.-London.

MARÍAS 2012

J. Marías, *Los enamoramientos* (2011), Prólogo de E. Pittarello, trad. it. a cura di G. Felici, Torino.

MARZULLO 2003⁴

B. Marzullo (a cura di), *Aristofane. Le commedie*, Roma.

MASTROMARCO – TOTARO 2006

G. Mastromarco – P. Totaro (a cura di), *Commedie di Aristofane*, vol. II, Torino.

PAGANELLI 1978-1979

L. Paganelli, *Blepyros nome parlante. Aristoph. Eccl. 327*, «MCr» XIII-XIV 231-35.

PLATTER 2007

C. Platter, *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore.

RICO 1998

F. Rico (ed.), *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Critica (trad. it. a cura di A. Valastro Canale, Milano 2012).

SILK 2000

M.S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.

SOMMERSTEIN 1998

A.H. Sommerstein (ed.), *The comedies of Aristophanes*, vol. 10, *Ecclesiazusae*, with Trans. and Comm., Warminster (2007 repr. with add.).

USSHER 1973

R.G. Ussher (ed.), *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Oxford.

VETTA 1994²

M. Vetta (a cura di), *Aristofane. Le donne all'assemblea* (1989), trad. di D. Del Corno, Milano.

WILSON 2007

N.G. Wilson (ed.), *Aristophanis Fabulae*, Oxonii, 2 voll.