

## Capitolo VI: Le Rane: i Misteri di Eleusi e la salvezza della πόλις

Con le *Tesmoforiazuse*, secondo l'analisi che abbiamo proposto nel capitolo precedente, Aristofane porta in scena gli effetti 'negativi' della poesia euripidea a livello di sentimenti religiosi: i culti demetriaci – in particolare le Tesmoforie, ma la commedia presenta anche qualche riferimento ai Misteri di Eleusi –, strettamente connessi con la dimensione civica della πόλις, non solo sembrano progressivamente sostituiti da un altro tipo di religiosità, che potremmo definire entusiastica e orientata verso il “monte” – il mondo selvaggio posto al di là dei confini della città – oltre che influenzata da culti percepibili come ‘stranieri’ (tali apparivano alcuni aspetti dell'universo culturale dionisiaco, come emerge per esempio dalle *Baccanti* euripidee stesse), ma, come dimostra la scena finale della commedia, l'essenza stessa dei riti di Demetra e Persefone viene traviata e ridotta a una volgare mascherata. Abbiamo inoltre considerato, nelle *Tesmoforiazuse*, una notevole insistenza sul tema di Apollo, che, nella sua qualità, in un certo senso, di garante della ‘tradizione’ sia in ambito musicale sia religioso, si presta a associazioni sia con la sfera demetriaca sia con quella dionisiaca. In questo secondo caso, come abbiamo considerato a proposito della figura di Agatone, l'evocazione della figura di Apollo sembra quasi temperare gli aspetti più sfuggenti e problematici della personalità dionisiaca.

Euripide sembra rispondere a questa rappresentazione aristofanea con le successive *Antiope*, *Ipsipile* e, infine, *Baccanti* (cfr. qui sopra, cap. IV) accentuando e raffinando il suo ritratto di un Dioniso non solo appartenente a una dimensione religiosa straniera, che ha le sue origini in Oriente e a Creta e di cui fanno parte anche i riti della Grande Madre, ma, per quanto possiamo ricostruire, connotato altresì sulla base di quelle influenze orfiche (percepibili soprattutto nell'*Ipsipile*) nei cui riguardi Euripide sembra mostrare un certo interesse in tutto il corso della sua attività di tragediografo. Apollo stesso, che nell'*Ipsipile* compare grazie alla mediazione del suo sacerdote Amfiarao, sembra chiamato in causa semplicemente a favorire e ratificare il disegno di Dioniso, dato che si tratta appunto della salvezza e della gloria, anche poetica e musicale (si ricordi la figura di Euneo), della sua discendenza.

Nel 405 a.C., all'indomani della battaglia delle Arginuse e in un momento fra i più drammatici della storia di Atene, lacerata inoltre da fazioni interne (come dimostra la condanna a morte stessa dei generali vittoriosi alle Arginuse), Aristofane, da autore drammatico, individua la salvezza della πόλις in quella del teatro, che manifesta anch'esso, dopo la morte di Euripide, un'inarrestabile decadenza: la motivazione di tale nesso è ovviamente da scorgere nel presupposto dell'attribuzione di un ruolo paideutico agli spettacoli drammatici, tragici e comici, come abbiamo rilevato qui sopra in cap. V. È dunque Dioniso, il dio del teatro stesso, a porsi il problema della

salvezza della città e dei suoi agoni drammatici e a trovare la soluzione nel ritorno di Euripide dall'Ade.

La figura di Dioniso, nelle *Rane*, è stata oggetto di numerose interpretazioni e discussioni: possiamo innanzitutto distinguere una linea esegetica che riconosce un'evoluzione nel personaggio, il quale attraverserebbe una sorta di percorso iniziatico finalizzato alla ricostruzione della sua identità (compromessa all'inizio della commedia) o all'affermazione di uno specifico aspetto di quell'identità<sup>1</sup>; a questa si contrappone la posizione di coloro che individuano invece una generale uniformità nella rappresentazione di Dioniso, pur considerandola da diversi punti di vista<sup>2</sup>.

È comunque sia innegabile, a mio parere, che un'evoluzione, seppure comicamente connotata, sia ravvisabile nella raffigurazione del Dioniso delle *Rane*: per quanto, per esempio, si consideri ingiustificata e estemporanea (il che poi, come vedremo in seguito, non è del tutto condivisibile, cfr. avanti) la scelta finale di ricondurre dall'Ade Eschilo invece che Euripide, questo rappresenta senza dubbio un cambiamento rispetto al proposito iniziale di Dioniso<sup>3</sup>. Non sembra anzi determinante nemmeno che il *contenuto* – fatalmente presentato con ovvi intenti comici – del

<sup>1</sup> Per un riepilogo degli studi riconducibili a questa linea interpretativa, risalente all'articolo pubblicato da Segal nel 1961, *The Character and Cults of Dionysos and the Unity of the Frogs*, pp. 207-242, cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 45 ss.; la studiosa, accogliendo l'ipotesi del 'percorso iniziatico' articolato secondo lo schema di Van Genep (*separation-limen-aggregation*), propone in particolare, come punto di arrivo di tale processo, la reintegrazione di Dioniso nella comunità civica della πόλις, verso cui vengono così riorientati gli aspetti più 'selvaggi' della personalità del dio; la Lada-Richard contrappone infatti "il lato oscuro" di Dioniso, che di fatto si pone agli antipodi dei valori e delle leggi della città, con la felice soluzione delle *Rane*, dove "the Dionysiac initiation is steered towards the space of the City and it is a thoroughly civic ritual pattern, the Mysteries of Eleusis" (pp. 121-122). Appare tuttavia eccessivamente generalizzante la tendenza della Lada-Richards a identificare la rappresentazione dell'iniziazione dionisiaca delle *Baccanti* con la 'tragedia' e quella delle *Rane* con la 'commedia' in generale: è forse più prudente limitarsi a distinguere una concezione euripidea da una aristofanea in merito alla figura di Dioniso, dei suoi culti e dei rapporti di questi ultimi con la πόλις.

<sup>2</sup> Decisamente contro l'ipotesi di un'interpretazione della commedia alla luce di uno schema iniziatico è Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, pp. 115-117, il quale però interpreta – forse in modo eccessivamente sbrigativo – il personaggio di Dioniso come "an undignified buffoon" dall'inizio alla fine della commedia (si veda a questo proposito l'interessante lettura del ruolo di Dioniso durante l'agone come arbitro e mediatore, sulla falsariga di quello del simposiarca, offerta in Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 151-156). Riu (cfr. *Dionysism and Comedy*, pp. 115-129), a sua volta, esclude qualsiasi sviluppo nella figura di Dioniso e individua piuttosto un elemento di continuità nelle *Rane* nel tema dell'"inversione", propria della figura di Dioniso, che presenterebbe qui le sue solite caratteristiche distorte comicamente: l'agone, con l'ingiustificata vittoria di Eschilo, enfatizzerebbe appunto la volubilità e la mobilità dionisiache; allo stesso tempo, nelle parti liriche, la commedia in quanto genere letterario, messa in relazione con vari rituali dionisiaci, nonché con i Misteri di Eleusi, troverebbe una sua "definizione" come una τελετή capace di salvare e liberare la città (cfr. pp. 134-139). Ricordiamo infine l'interessante lettura di Biles (cfr. *Dionysos and Dionysia in Frogs*, pp. 211-219) che individua bensì una continuità nella rappresentazione della competenza e capacità critica di Dioniso rispetto al teatro (che appare evidente fin dal prologo), ma ritiene la scelta finale di Eschilo un cambiamento decisivo dettato dalla necessità di un 'ritorno all'antico' (il Dioniso del prologo è del tutto immerso nella realtà contemporanea del teatro) appresa durante la catabasi.

<sup>3</sup> Sulle ambiguità dell'agone delle *Rane* e della sua conclusione, cfr. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 244-253; sul carattere del tutto ingiustificato della vittoria di Eschilo, cfr. Riu, *Dionysism and Comedy*, pp. 123-128; Bierl, *Dionysos in Old Comedy*, pp. 374. Si veda invece la riflessione di Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 217-228, dove si sostiene la possibilità di individuare un preciso significato, "non estraneo" alla logica della commedia, nell'"inversione" finale che garantisce la vittoria a Eschilo; quest'ultima risulta del tutto coerente con i temi sviluppati da Aristofane nel prologo e soprattutto nelle parti liriche della commedia anche secondo l'interpretazione di Biles (cfr. *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 233-256).

consiglio finale di Eschilo alla città sia *realmente* efficace, ma piuttosto che sia attribuito a Eschilo, in virtù della saggezza ‘arcaica’ di cui si fa portatore, il *ruolo* di consigliere efficace per la città. Dioniso, sebbene riconosca fino all’ultimo a Euripide abilità poetica e capacità di “piacere” allo spettatore, si rende conto come il suo ex-beniamino non sia in realtà, a discapito di queste qualità, in grado di “salvare” la città. Del resto, questa raffigurazione di Euripide presenta una notevole continuità con quella delle *Tesmoforiazuse*: Euripide è capace bensì di “persuadere” e trarre dalla sua parte il coro delle donne (che fin dal principio di questa commedia mostrano di essere state notevolmente influenzate dalla παιδεία euripidea), ma a prezzo di ‘snaturare’ i culti della πόλις. È infatti il messaggio politico e religioso della tragedia euripidea a essere messo in questione, non tanto la δεξιότης del tragediografo, che, con le sue sottigliezze, riesce (almeno apparentemente) a tener testa perfino a Eschilo.

La realtà di un’evoluzione a proposito del Dioniso delle *Rane* (appoggiata da diversi segnali, nel corso della commedia, oltre alla scelta finale di Eschilo al posto di Euripide), può dunque essere sostenuta nel senso di una ricerca e della conseguente conquista di migliori criteri con cui giudicare la poesia nel contesto più ampio della vita culturale, politica e religiosa della πόλις. D’altra parte il conseguimento di tali criteri passa anche attraverso una ricollocazione della figura di Dioniso all’interno della dimensione civica della πόλις stessa, punto d’arrivo, secondo la lettura della commedia proposta già da Ismene Lada-Richards, del ‘percorso iniziatico’ di Dioniso (cfr. qui sopra, nota 1).

Eppure, il punto di partenza dell’evoluzione in questione, che è da considerarsi soprattutto in una prospettiva religiosa, potrebbe essere considerato proprio il Dioniso che emerge dalle rappresentazioni del dio offerte da Euripide: proponiamo infatti qui di leggere la raffigurazione aristofanea di Dioniso in un rapporto dialettico, anzi di contrapposizione, rispetto al Dioniso di Euripide (piuttosto che al Dioniso in generale ‘tragico’, cfr. qui sopra, nota 1). Aristofane nelle *Rane* conduce una critica al teatro contemporaneo, simboleggiato dalla figura del suo dio, Dioniso: con l’identità del dio del teatro è infatti in gioco l’identità del teatro stesso. Un Dioniso ‘appassionato’ di Euripide, quale appare il personaggio comico del dio nel prologo delle *Rane*, non può dunque che essere un Dioniso connotato anche dal punto di vista religioso in senso euripideo: abbiamo visto nella prima parte della presente ricerca, dedicata allo studio di alcune tragedie a questo riguardo significative, come Euripide mostri una certa tendenza a accentuare l’aspetto straniero, ‘barbaro’ del dio, quindi la sua lontananza dal contesto religioso di Atene, collocandolo talora all’interno della cornice misterica delle credenze riconducibili all’orfismo. L’operazione di Aristofane, nelle *Rane*, dunque, potrebbe essere anche interpretata nel senso di una rielaborazione dell’identità del dio, cruciale a sua volta per la definizione dell’identità del teatro, nell’ambito dei

culti *ateniesi* in cui Dioniso è coinvolto, ossia le Antesterie e i Misteri di Eleusi<sup>4</sup>: è proprio in virtù di questo ritorno alla πόλις che il dio può essere in grado di identificare il poeta realmente adatto a garantirne la salvezza, che non può essere ovviamente chi, per esempio nell'*Elena*, aveva trasformato il culto di Demetra in quello frigio della Madre degli dei.

Discuteremo ora i punti salienti della commedia rispetto al problema dell'evoluzione di Dioniso nei termini in cui lo abbiamo appena posto.

## §1 Il prologo della commedia: allusioni euripidee vs. allusioni eleusine

### §1.1 Il travestimento di Dioniso e la sua 'crisi di identità'

Il prologo delle *Rane* è costruito secondo uno schema del tutto analogo a quello delle *Tesmoforiazuse*<sup>5</sup>, a segnalare la volontà dell'autore di stabilire un ideale dialogo fra le due commedie. Le *Rane*, in particolare, approfondiscono, con opportuni rimandi, l'identificazione (pur problematica), di Agatone con Dioniso in quanto dio del teatro: Agatone infatti riusciva a giustificare il suo travestimento da donna e gli accessori presenti sulla sua *kline* con la necessità di una μίμησις rispetto alle esigenze della sua composizione poetica; abbiamo visto qui sopra (cfr. cap. V.1) come Agatone fosse riuscito a realizzare pienamente l'adesione dei suoi τρόποι al soggetto da lui portato in scena, tanto che il Parente, rimanendo chiuso a una comprensione del significato, nella sua complessità, dell'abbigliamento, di Agatone, ha una reazione bensì di stupore (mescolanza di attributi maschili e femminili), ma anche di ammirazione per la dolcezza invero 'femminile' che il giovane tragediografo riesce a comunicare (ὥς ἡδὺ τὸ μέλος, ὃ πότνια Γενετύλλιδες, / καὶ θελυδρῶδες [...], cfr. *Tesm.* 130-131), come appunto un canto di fanciulle, quale quello da lui appena eseguito, richiede.

Dioniso compare in scena, nelle *Rane*, con indosso un κροκωτός (proprio come Agatone, per cui cfr. *Tesm.* v. 138) e i coturni, nonché con i caratteristici attributi di Eracle, ossia clava e pelle di leone: si ripropone anche qui l'opposizione femminile/maschile, ma il 'maschile', questa volta, si identifica specificamente con l' 'eracleo'. Il 'dramma' che Dioniso intende mette in scena è infatti una catabasi di Eracle nell'Ade finalizzata a riportare (invece che Cerbero) Euripide sulla terra: a differenza però della perfetta congruenza dell'abbigliamento di Agatone con il suo canto, Dioniso non sembra in realtà davvero capace di compiere una perfetta μίμησις rispetto a Eracle. Lo rileva Eracle stesso, alla cui porta Dioniso va a bussare per avere informazioni sulla via da percorrere per raggiungere l'Ade: non solo infatti Eracle paragona il modo di Dioniso di bussare alla porta con

<sup>4</sup> La particolare relazione del Dioniso delle *Rane* con i culti di Atene è sottolineata anche da Bierl in *Dionysos in Old Comedy*, p. 372.

<sup>5</sup> Sulle affinità fra i due prologhi, relativamente alla presenza, in entrambi, di elementi discordanti nell'abbigliamento di Agatone, paragonato dal Parente a Dioniso, e di Dioniso stesso, cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 32-36.

quello dei Centauri (ὡς κενταυρικῶς / ἐνήλαθ' ὄστις, cfr. *Ran.* vv. 38-39), quelle creature semiferine stesse contro cui, nelle sue imprese, è solito combattere, ma, di fronte al bizzarro travestimento di Dioniso, “non riesce a trattenere le risa” (v. 45). Sebbene infatti Dioniso ritenga di essere riuscito a “spaventare” il fratello (v. 41), come da Eracle appunto ci si aspetterebbe, Eracle è invece soltanto divertito: allo stesso modo del Parente di Euripide nelle *Tesmforiazuse*, anche lui non individua il senso della buffa mascherata che ha di fronte e, con un'espressione simile a quelle usate dal Parente in *Tesm.* 136-140, si domanda: τίς ὁ νοῦς; τί κόθορνος καὶ ῥόπαλον ξυνηθέτην; (cfr. *Ran.* 47). Se il Parente, con il suo ragionamento binario, non riusciva a comprendere la *complessità* dell'abbigliamento di Agatone, Eracle sembra cogliere invece davvero un'inadeguatezza e un'inconciliabilità di fondo nell'abbigliamento di questo Dioniso ‘appassionato di Euripide’<sup>6</sup>. Dioniso, infatti, in quanto dio del teatro, è consapevole, almeno teoricamente, della necessità del processo imitativo del teatro stesso: parla esplicitamente di μίμησις (cfr. *Ran.* 109, κατὰ σὴν [di Eracle] μίμησιν) a proposito del suo travestimento da Eracle, proprio come Agatone in *Tesm.* 156, ma non riesce a essere credibile nella sua imitazione. Quello che sembra mancargli in particolare è la capacità di far propri i τρόποι (“modi, condotta”) di Eracle: Agatone, in *Tesm.* 148-150, stabilisce infatti una stretta relazione fra l'adeguamento dell'ἔσθῆς alla γνώμη e l'assunzione di determinati τρόποι; poco dopo inoltre suggerisce che tale processo imitativo sia ‘favorito’, nel suo esito, dalla φύσις dell'imitatore (cfr. qui sopra, cap. I.1.4; V.1.2). La risata di Eracle dimostra che Dioniso non riesce assolutamente a imitare e a far proprie né la capacità di Eracle di incutere il terrore né, come vedremo negli episodi della sua catabasi (cfr. avanti §3), il suo coraggio<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Ismene Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, pp. 17-44) propone un'interpretazione dell'abbigliamento di Dioniso volta a mettere in rilievo quanto in esso possa segnalare l'appartenenza di Dioniso a una condizione “liminale”, punto di partenza necessario per ogni processo iniziatico (culminante, in questo caso, alla fine della commedia, con la piena reintegrazione di Dioniso nella πόλις): Dioniso, infatti, rappresenta nel prologo l'alterità, assommando le caratteristiche di dio, donna (κροκοτώς) e bestia (λεοντή), che rappresentano tutti aspetti appartenenti alla complessa e contraddittoria personalità dionisiaca (la λεοντή è bensì un attributo di Eracle, ma il leone è anche strettamente connesso alla sfera dionisiaca, cfr. in particolare p. 19; cfr. al riguardo anche Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, p. 237). Allo stesso tempo Eracle stesso partecipa di condizioni oscillanti fra l'umano, il divino, il ferino e, talora, perfino il femminile (si pensi ai miti relativi al suo soggiorno presso Onfale; sulla questione dei rapporti fra Eracle e le donne, cfr. Padilla, *The Mythes of Herakles in Ancient Greece*, p. 25). Sia Eracle sia Dioniso si collocano in una dimensione liminale fra mondo selvaggio e mondo civilizzato, come l'accoppiata di κροκοτώς / λεοντή nell'abbigliamento di Dioniso dimostra (cfr. pp. 30-32). La Lada-Richards legge dunque l'imitazione di Eracle da parte di Dioniso come la manifestazione di un avvicinamento di Dioniso a un'area della sua personalità stessa; d'altra parte tale fusione di ‘dionisiaco’ e ‘eracleo’ nel prologo avverrebbe, secondo la studiosa, senza che ne sia eliminata l'incongruità (si pensi per esempio a come Dioniso ribadisca la sua superiorità intellettuale rispetto al fratello, cfr. vv. 105; 107); “in the ‘civic’ frame” dell'agone della commedia assisteremmo invece a una ricomposizione di ‘eracleo’ e ‘dionisiaco’ in un'armonia priva di contraddizioni (cfr. p. 42-43). Sebbene lo sfondo mitico e culturale della relazione fra Eracle e Dioniso presenti effettivamente queste numerose interconnessioni, le quali possono agire anche nel contesto delle *Rane*, occorre ricordare che il percorso di avvicinamento di Dioniso a Eracle può essere visto come orientato, più che verso aspetti generali della loro identità verso gli specifici valori letterari, lontani dai κόβαλα euripidei, che l'eroe rappresenta nelle *Rane* e che implicano anche un legame con quella religiosità ‘eleusina’ introdotta appunto da Eracle per la prima volta nella commedia e almeno da principio estranea a questo Dioniso ‘euripideo’ (cfr. avanti).

<sup>7</sup> Sull'elevato grado di auto-consapevolezza che mostra Dioniso in *Ran.* 108-109, cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 160 ss.; quanto all'incompatibilità fra abbigliamento e temperamento ‘eracleo’ nell'imitazione di Eracle

Tale inadeguatezza potrebbe essere spiegata non solo sulla base del fatto che a Dioniso difetti il coraggio, per una sua naturale disposizione alla ‘codardia’ (tale era appunto la rappresentazione di Dioniso tradizionale in commedia)<sup>8</sup> – dunque per un problema di φύσις, esprimendosi nei termini di Agatone – ma anche perché un Dioniso ammiratore di Euripide, che fa quindi suo l’universo culturale della tragedia euripidea, non può che essere incapace di rapportarsi ai valori che Eracle, almeno secondo l’interpretazione di Aristofane, rappresenta: Eracle è infatti messo in diretto rapporto con quella ἀρχαία παιδεία, legata all’esaltazione della virilità, della forza fisica esercitata nelle palestre, nonché a una concezione ‘arcaica’ della poesia e della musica, come emerge chiaramente nelle parole del Discorso Migliore delle *Nuvole* (vv. 961 ss.), che rivendica di avere educato i “maratonomachi” (v. 986) e menziona appunto Eracle fra gli *exempla* positivi (v. 1050). Molti di questi temi ritorneranno nell’agone delle *Rane* fra gli argomenti che Eschilo fa propri in opposizione alla παιδεία euripidea. L’ὄργη di Eracle è infatti il termine di paragone di cui si serve Aristofane per rappresentare se stesso nella sua lotta contro Cleone nella parabasi delle *Vespe* (v. 1030) e della *Pace* (v. 752)<sup>9</sup>. Non è quindi un caso che Eracle si mostri nelle *Rane* decisamente avverso alla poesia di Euripide, definendola κόβαλα (“ciance”, v. 104) e anticipando così la vittoria finale di Eschilo.

---

da parte di Dioniso, la studiosa affronta il problema della non pienamente realizzata μίμησις di Dioniso alla luce della distinzione antropologica fra valore rituale e valore teatrale della maschera (cfr. Lada-Richards, pp. 164-172). La questione può comunque sia essere affrontata anche da un punto di vista esclusivamente teatrale, alla luce della problematica del prologo delle *Tesmofoiazuse* (commedia che la Lada-Richards menziona a p. 163, a proposito dei travestimenti del Parente, per esemplificare il concetto di μίμησις), il cui prologo esplicita la necessità di assumere i τρόποι dell’oggetto imitato e pone il problema della φύσις dell’imitante come un importante presupposto del processo imitativo. Osserviamo infine che la Lada-Richards considera l’imitazione di eracle da parte di Dioniso in termini attoriali: il parallelo delle *Tesmofoiazuse* suggerisce d’altronde la possibilità che Dioniso, come Agatone, sia *poeta e attore* al tempo stesso di una catabasi ‘eraclea’ progettata e messa in scena da lui stesso.

<sup>8</sup> Così doveva essere rappresentato per esempio Dioniso nel *Dionisalessandro* di Cratino (cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 171-172).

<sup>9</sup> Della particolare relazione fra determinati valori culturali positivi e la figura di Eracle in Aristofane fin dai *Banchettanti* (427 a.C.), e poi nelle *Nuvole*, nelle *Vespe* e nella *Pace*, ho avuto occasione di occuparmi nella mia tesi specialistica intitolata *Il percorso metateatrale di Aristofane: Eracle nella commedia greca* (cfr. capp. II e III). Quando la Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, pp. 274-278) individua opportuni collegamenti fra le posizioni sostenute da Eschilo nell’agone delle *Rane* e alcuni aspetti della personalità di Eracle, legati all’educazione arcaica, fondata sulla ginnastica e sull’esaltazione della virilità, dei giovani in quanto futuri cittadini e opliti, interpreta l’emergere nell’agone di tali aspetti ‘civici’ di Eracle, il quale è dopotutto un “culture hero” (anzi l’ ‘eroe civilizzatore’ per eccellenza), come il risultato del processo iniziatico di Dioniso: dalla ‘condizione liminale’ del prologo Dioniso (cfr. qui sopra, nota 6) riesce nell’agone, con la sua scelta di Eschilo, a integrare il ‘dionisiaco’ e l’eracleo’, finalmente armonizzati, nello spazio della πόλις (“Dionysus [...] is now put in touch with the cultural dimension of his prototype and, in this respect, is reunited with the social side of his model’s personality, cfr. p. 278). D’altra parte, bisogna anche tenere presente che, quando Eracle appare nel prologo, per gli spettatori (o i lettori) di Aristofane, che hanno memoria letteraria della concezione aristofanea dell’eroe, questi risulta già portatore di un determinato messaggio culturale e si configura quindi, fin da subito, come modello (anche dal punto di vista religioso, cfr. avanti) a cui Dioniso debba adeguarsi: Eracle, sebbene nella tradizione mitica e letteraria sia senz’altro una figura ambivalente e ‘liminale’ per molti aspetti, nell’universo aristofaneo è portatore di un messaggio che, all’altezza delle *Rane*, è ormai noto e consolidato (la Lada-Richards menziona a p. 274 il Discorso Migliore delle *Nuvole* solo per metterne in rilievo la consonanza con le parole di Eschilo); è piuttosto Dioniso che, legato com’è all’universo letterario e religioso euripideo, deve far propria la prospettiva ‘eraclea’ – ovviamente come la intende Aristofane.

Aristofane porta dunque sulla scena un dio del teatro che ha bensì buone intenzioni e una certa capacità di giudizio rispetto al teatro stesso, ma che, dati i suoi ‘cattivi’ punti di riferimento letterari e culturali, appare in ultima analisi sostanzialmente confuso e incapace di dare una corretta attuazione a quelle pur buone intenzioni stesse – e non solo per quanto riguarda l’imitazione di Eracle. Nelle prime battute del prologo, per esempio, troviamo bensì Dioniso impegnato in una discussione metateatrale con il suo servo Xantia sull’opportunità o meno di pronunciare battute troppo abusate nelle commedie contemporanee, ma, mentre Xantia propone determinate battute, *senza di fatto pronunciarle*, soltanto connotandole con aggettivi (τι τῶν εἰωθότων, ἕτερον ἄστεϊόν τι, τὸ πάνυ γέλοιοι, rispettivamente vv. 1; 5; 6), è Dioniso, che pure mostra disgusto verso quel tipo di bassa comicità, a esplicitare le battute incriminate, interpretando così lui stesso la parte del tipico servo volgare ‘da commedia’ (vv. 3; 5)<sup>10</sup>; neppure quando Xantia infine si decide a dire davvero qualcosa di scurrile (εἰ μὴ καθαιρήσεται τις ἀποπαρδήσομαι; v. 10), Dioniso non si esime dal commentarlo con il ricorso a un’immagine riferita a un’altra funzione corporea (μὴ δῆθ’ ἵκετεύω, πλὴν γ’ ὅταν μέλλω ἕξεμεῖν; v. 11)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Su tali ambiguità della scena iniziale della commedia, cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 322-323: la studiosa vede Dioniso, nel prologo, come incapace di districarsi dalle “manifestazioni popolari” della commedia, laddove nell’agone troverebbe il modo di innalzare la commedia stessa in una “più sublime dimensione”; d’altra parte, poiché Dioniso già nel prologo, precisamente nel dialogo con Eracle, si occupa di temi tragici e quindi ‘seri’, si dimostra fin da subito capace di allontanarsi dal mero φορτικόν delle battute iniziali, pur continuando a dimostrare, nell’affrontare il problema della tragedia, la stessa confusione emersa relativamente alla commedia (Dioniso disprezza i giovani tragediografi contemporanei, senza rendersi conto che Euripide, anche se superiore a tutti loro, ha dato l’avvio all’attuale crisi della tragedia).

<sup>11</sup> Sulla competenza teatrale manifestata da Dioniso fin dalle prime battute della commedia, cfr. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 212-219; interessanti sono in particolare le riflessioni di Biles a p. 215 sulla decisione di Dioniso riguardo a Iofonte, figlio di Sofocle (cfr. vv. 73-79): il dio del teatro giustifica la sua decisione di riportare dall’Ade Euripide invece che Sofocle con il fatto che il figlio, definito μόνον λοιπὸν ἀγαθόν – lo stesso aggettivo ἀγαθός compare anche, con un gioco di parole, poco oltre, al v. 84, in riferimento a Agatone, partito ormai per la corte del re di Macedonia –, debba essere messo alla prova senza il padre (il verbo κωδωνίζω, “provare”, usato da Dioniso al v. 79, compare anche nella metafora del conio, nella parabasi, al v. 723; cfr. Biles, nota 16, p. 215). Biles sottolinea d’altronde anche il forte legame che rivela Dioniso con la dimensione civica della πόλις fin dal prologo, a differenza di quanto sostenuto dalla Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, pp. 218-219), che sottolinea il carattere emotivo e il criterio individualistico dell’iniziale preferenza accordata da Dioniso a Euripide (sulla distanza di Dioniso dalla πόλις nel prologo, cfr. anche Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, pp. 120-123): Biles mette per esempio in rilievo i riferimenti di Dioniso alla “machinery of civic involvement in tragic drama” (analogo discorso vale anche per la commedia), quali la sua esperienza di spettatore agli agoni drammatici (vv. 16-17), nonché la sua preoccupazione per il livello scadente del teatro contemporaneo (vv. 92-95), che porterà di fatto alla progressiva fine degli agoni stessi (per ulteriori riferimenti di questo genere, cfr. Bile, pp. 217-218). Le osservazioni di Biles appaiono condivisibili e attenuano l’interpretazione, offerta dalla Lada-Richards, del Dioniso del prologo non solo come intrappolato in una concezione individualistica della poesia, ma anche come appartenente a una ‘condizione liminale’ fra mondo civilizzato e mondo selvaggio (cfr. qui sopra, nota 6): Dioniso è bensì fin dal prologo inserito, *in quanto dio del teatro*, nel contesto della πόλις e dei suoi agoni drammatici, anche se i suoi criteri, inficiati dalla sua prospettiva euripidea, sono errati; la sua stessa identità religiosa di Dioniso ‘euripideo’ lo allontana dalla πόλις, rispetto alla quale non riesca a avere un progetto di salvezza più ampio (non solo relativo al teatro), come avverrà invece alla fine della commedia. Fra le argomentazioni adducibili contro l’ipotesi di un’evoluzione – in positivo – di Dioniso, che trovi nella scelta finale di Eschilo il suo coronamento, Riu (cfr. *Dionysism and Comedy*, pp. 131-132), a sua volta, menziona proprio i condivisibili giudizi, da fine conoscitore del teatro, di Dioniso a proposito dei commediografi e dei tragediografi contemporanei, considerati di scarso o nullo valore, con l’importante eccezione, per la tragedia, di Iofonte e Agatone: poiché Dioniso sarebbe un cattivo ‘critico teatrale’ solo per quanto riguarda Euripide, risulterebbe difficile ipotizzare un’evoluzione di Dioniso per diventare un “critico migliore”. D’altra parte, non è immaginabile che il punto di partenza

Dioniso, incapace di svolgere in modo pienamente coerente il suo ruolo di dio e quindi giudice del teatro, conferma la sua confusione, che a questo punto possiamo definire anche identitaria, nel momento in cui si tratta di presentarsi al pubblico (cfr. *Ran.* vv. 21-24): εἴτ' οὐχ ὕβρις ταῦτ' ἐστὶ καὶ πολλή τρυφή [il riferimento è ovviamente a Xantia, che si dice stanco di portare i bagagli pur viaggiando a cavallo di un asino] / ὅτ' ἐγὼ μὲν ὄν **Διώνυσος, υἱὸς Σταμνίου**, / αὐτὸς βαδίζω καὶ πονῶ, τοῦτον δ' ὄχῳ, / ἵνα μὴ ταλαιπωροῖτο μηδ' ἄχθος φεροῖ; In questo “Dioniso, figlio di Boccale”<sup>12</sup> possiamo forse già scorgere una prima connotazione euripidea del Dioniso che abbiamo di fronte: il prologo dell'*Ipsipile*<sup>13</sup>, infatti, come abbiamo visto qui sopra in cap. IV.2.1 doveva contenere notizie sulla nascita e l'origine di Ipsipile, che, come sembra emergere da *TrGF* 71 F752a, narrava la sua genealogia, ricordando i nomi dei quattro figli di Dioniso e delle isole che furono loro donate:

**Σταφ[υλ**

**Πεπαρ.....[**

τούτων συδε.[

ῶραις γε...ονγ[

Ἡρας . εδοιδ.[

Διονυσο..νολ[

τρίτος Διονυ[σ

---

dell' 'evoluzione' del dio del teatro potesse consistere nel mettere Euripide sullo stesso piano di uno Xenocle (v. 86) o di un Pitangelo (v. 87): è infatti innegabile l'importanza dell'impatto di Euripide sulla poesia drammatica, che Aristofane riconosce nelle *Rane* come nelle *Tesmoforiazuse*; poiché tuttavia i valori trasmessi dal teatro euripideo minacciano (grazie all'alta qualità stessa di quel teatro) per certi versi l'integrità sociale, politica e religiosa della πόλις, Dioniso, che concepisce nel prologo una passione quasi amorosa Euripide (cfr. avanti nel testo), deve superare tale prospettiva e valutare appunto l'influenza negativa, sulla πόλις, di quella poesia pur superiore a tutto il resto della produzione contemporanea.

<sup>12</sup> Possibili interpretazioni dell'auto-presentazione di Dioniso come “figlio di Boccale” sono commentate e proposte in Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 14-15 (dove si sottolinea il legame di questa espressione con l'iconografia relativa a Dioniso); a pp. 125-126 la studiosa mette inoltre in rilievo come tale ‘paternità’ possa essere spiegata con l'identificazione del dio con il vino stesso, per cui offre un significativo parallelo proprio Euripide, in *Cicl.* 525 (qui sotto nel testo proponiamo del resto una possibile lettura del passo aristofaneo alla luce di un'ulteriore allusione a Euripide).

<sup>13</sup> L'importanza della parodia dell'*Ipsipile*, in quanto tragedia incentrata su una particolare interpretazione della figura mitica e culturale di Dioniso (problematiche, queste, che l'*Ipsipile* condivideva in parte con l'*Antiope* appartenente verosimilmente alla stessa trilogia tragica, cfr. qui sopra, cap. IV.1-2) acquista ancora più importanza nell'agone delle *Rane*, come vedremo avanti: è intanto senz'altro significativo che un'allusione a questa tragedia possa essere ravvisata proprio in relazione all'identità di Dioniso. L'*Ipsipile* ha dunque nelle *Rane* un peso notevole nella rappresentazione della poesia euripidea, al di là della ‘superficiale’ lettura dello scolio al v. 53 (*schol. vet. in Arist. Ran.* 53a, vol. III p. 12 Chantry), dove lo scoliasta si domanda perché il πόθος di Euripide sia scatenato in Dioniso dalla lettura di una tragedia come l'*Andromeda*, messa in scena diversi anni prima rispetto alle *Rane* (412 a. C.), e non da tragedie più recenti, come l'*Ipsipile*, l'*Antiope* o le *Fenicie* (per cui si ipotizza una datazione fra il 411 e il 408 a.C.). A conferma della rilevanza e della rappresentatività dell'*Ipsipile* nell'ambito della produzione euripidea secondo Aristofane, si ricordi che quest'ultimo compose anche una commedia intitolata Λήμναι, uno dei cui frammenti (fr. 373 *PCG*) parla appunto di “Toante, padre di Ipsipile” come colui che regna a Lemno: non possiamo sapere fino a che punto Aristofane si sia ispirato alla tragedia euripidea, ma, considerando l'importanza dell'*Ipsipile* nelle *Rane*, sembra più che verosimile una relazione. Sulla citazione dell'*Andromeda* nel prologo delle *Rane*, cfr. avanti nel testo.



Χίου παρα[

οι ντατ[

Λῆμνον.[

Grazie alle testimonianze dell’*Epitome* di Apollodoro (I.9) e della *Biblioteca* di Diodoro Siculo (V.79.1-2), possiamo qui riconoscere le tracce dei nomi dei figli di Arianna e Dioniso, ricostruibili come Στάφυλος, Πεπάρηθος, Οἰνοπίων re di Chio e infine Toante, re di Lemno nonché padre di Ipsipile. Si tratta indubbiamente di ‘nomi parlanti’, in quanto connessi alla sfera del vino e della coltivazione della vite (rimandiamo qui sopra al cap. IV.2.1 per un’analisi dettagliata di tali connessioni). Il passo delle *Rane* dunque ci mostra la reinterpretazione comica della discendenza di Dioniso secondo l’*Ipsipile* euripidea: Dioniso viene trasformato nel figlio di “Boccale” (Σταμνίας, ου nome proprio ricavato da στάμνος, “boccale” appunto). Aristofane sposta sul ‘padre’ di Dioniso il gioco dei nomi parlanti dei figli, richiamandosi verosimilmente ai versi dell’*Ipsipile*. Aristofane sembra insomma rendere manifesta la confusione del dio, emersa subito prima nel dialogo con il servo e confermata poco dopo dalla sua incapacità di attuare un’efficace μίμησις di Eracle, inventando per lui una ‘nuova’ paternità, presentata come – comicamente – nobilitante per mezzo di un’allusione a una genealogia dionisiaca euripidea. Del resto, il Dioniso aristofaneo rivendicherà la sua discendenza da Zeus, recuperando quindi la sua vera identità, quando, alla fine del suo percorso ‘iniziatico’, si accingerà, in quanto dio del teatro, a far da giudice alla sfida fra Eschilo e Euripide: ἀθάνατος εἶναί φημι, Διόνυσος Διός (v. 631). Il Dioniso dell’*Ipsipile*, della cui discendenza Aristofane sembra prendersi gioco nelle *Rane*, del resto presenta, come abbiamo argomentato in cap. IV.2, una probabile caratterizzazione orfica, con cui Aristofane, nella rappresentazione del suo Dioniso, si trova a fare i conti e che intende evidentemente superare per offrire al dio del teatro un’identità maggiormente in sintonia con i culti della πόλις.

Quando Dioniso finalmente esplicita, nel suo dialogo con Eracle, la motivazione del suo viaggio e, quindi, del suo abbigliamento, spiega la sua intenzione di recuperare Euripide dall’Ade come dettata da un desiderio che descrive secondo un lessico che sconfinava nell’amoroso: πόθος (v. 53), ἡμερος (v. 59). Tra l’altro la lettura<sup>14</sup> della tragedia che lo ha stimolato è proprio l’*Andromeda*, la menzione della quale si spiega sia con l’importanza appunto del tema amoroso in questa tragedia sia con la possibilità che Aristofane intenda stabilire un altro diretto collegamento con le *Tesmoforiazuse*, dove l’*Andromeda* è oggetto dell’ultima esplicita (considerando implicite le allusioni all’*Ifigenia in Tauride* nel finale) parodia euripidea (proprio come il *Telefo* costituisce un ideale ponte fra *Acarnesi* e *Tesmoforiazuse*). Euripide si configura dunque, fin dal principio della

<sup>14</sup> Sulla circolazione libraria nell’Atene del V sec. e sulla possibilità di fruizione della poesia drammatica al di fuori del contesto rituale degli agoni drammatici, cfr. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, pp. 137-191.

commedia, come un poeta capace di persuadere e conquistare lo spettatore suscitando in lui una “passione” che ne inibisce sostanzialmente la capacità di giudizio (ancora una volta tale ritratto trova una corrispondenza con quello delle *Tesmofoiazuse* e già negli *Acarnesi* Diceopoli riteneva il travestimento euripideo da Telefo il più adatto a persuadere i suoi concittadini): fino alla fine dell’agone, infatti, Dioniso non rinuncerà a dire che Euripide “gli piace” (cfr. *Ran.* 1413).

Il dio del teatro offre poi a Eracle un saggio di versi di Euripide che ne confermino la qualità di poeta γόνιμος (v. 96): come abbiamo argomentato qui sopra in cap. I.1 (a cui rimandiamo per l’analisi dettagliata della questione) si tratta di scelte che potrebbero forse apparire orientate verso quelle peculiarità della religiosità euripidea riconducibili all’orfismo. Come le *Tesmofoiazuse* si aprivano con una cosmogonia euripidea ispirata verosimilmente a quella della *Melanippe saggia*, ripresa poco oltre, in *Tesm.* 272, con il giuramento di Euripide τοῖνον αἰθέρ’, οἴκησιν Διός, tratto dalla stessa tragedia, Dioniso cita a sua volta quest’ultimo verso in *Rane* 100 fra i suoi esempi di stile euripideo, dove compaiono anche χρόνου πόδα, v. 100, dall’*Alessandro*, TrGF F42, riferito al Tempo, e φρένα μὲν οὐκ ἐθέλουσαν ὁμόσαι καθ’ ἱερῶν / γλῶτταν δ’ ἐπιορκήσαν ἰδία τῆς φρενός, storpiatura dello spergiuro di Ippolito in *Ipp.* 612, parodiato anch’esso in *Tesm.* 275-276. Abbiamo considerato qui sopra, in capp. I.1-2 come i temi dell’Etere, del Tempo e della scissione fra anima e corpo, ricorrenti con notevole insistenza nelle tragedie euripidee, possano presentare connessioni con le cosmogonie e, in generale, le credenze orfiche. È altresì significativo che Dioniso risponda al disgusto di Eracle di fronte a tali citazioni confermando che queste cose gli piacciono μὰλλὰ πλεῖν ἢ μαίνομαι, “alla follia” (v. 103). Aristofane riproporrebbe dunque quell’associazione di ‘orfismo’ e ‘dionisismo’ – considerando la μανία nelle sua accezione ‘dionisiaca’<sup>15</sup> – offerta da Euripide fino alle tarde *Baccanti*.

## §1.2 Eracle e il ‘tema eleusino’: il problema della rappresentazione dell’aldilà nelle *Rane*

Se dunque Dioniso rivela progressivamente i suoi referenti culturali e religiosi, mediati dalla tragedia euripidea, Eracle gli contrappone la sua dimensione culturale, non solo stilisticamente estranea alle ‘raffinatezze’ euripidee, ma anche orientata, dal punto di vista religioso, verso Demetra e i Misteri di Eleusi: se Euripide è l’autore che fin dall’*Ippolito* offre una rappresentazione distorta dei riti misterici della dea, giungendo, nell’*Elena*, a sovrapporvi il culto frigio della Madre degli dei e mostrando un generale interesse per credenze e dottrine poste ai margini dell’ortodossia, Eracle sembra invece fin dal suo primo apparire sulla scena stabilire uno stretto legame con la religiosità eleusina. Del resto è la tradizione mitica stessa relativa all’eroe a stabilire tale legame, in

<sup>15</sup> Sugli elementi propriamente ‘dionisiaci’ nel prologo delle *Rane* (fra cui viene annoverata anche la μανία menzionata ai vv. 43; 103) cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 41-43; Riu, *Dionysism and Comedy*, pp. 115-119.

virtù della sua iniziazione come “primo straniero” (talora connessa nelle fonti a necessità di purificazione e alla fondazione dei Piccoli Misteri)<sup>16</sup>. La divinità che Eracle invoca di fronte alla ‘mascherata’ di Dioniso è infatti proprio Demetra (v. 42, μὰ τὴν Δήμητρα)<sup>17</sup> e, nel fornire al fratello indicazioni per l’Ade, che, dapprima, non sono altro se non varie forme di suicidio, come seconda opzione fra queste (vv. 123-124), parla di un sentiero “battuto” (τετριμμένη), “che passa per il mortaio” (διὰ θυνείας): abbiamo avuto già occasione di parlare della possibilità che pestello e mortaio rappresentassero gli ἱερά del culto eleusino (cfr. qui sopra, cap. II, nota 13)<sup>18</sup> e che potessero essere in particolare legati alla figura di Trittolemo, il cui nome, secondo l’etimologia proposta da Michael Janda potrebbe essere appunto interpretato come “(colui) che tritura il miglio”<sup>19</sup>.

La terza forma di suicidio proposta da Eracle consiste nel buttarsi giù dalla torre del Ceramico, il quartiere a nord-ovest dell’Acropoli: il percorso della processione che conduceva da Atene a Eleusi, in occasione della celebrazione dei Grandi Misteri (19 Boedromione), lungo la via Sacra, partiva dal *Dipylon* e attraversava appunto il Ceramico; la parodo della commedia rievoca esplicitamente tale processione, in onore di Iacco (cfr. avanti, cap. VI.2.1). Eracle sembra quasi dunque ‘avviare’ Dioniso sul cammino verso Eleusi e Dioniso, in un certo senso accoglie il

<sup>16</sup> Cfr. cap. III, nota 68; sulla relazione fra l’iniziazione di Eracle ai Misteri di Eleusi e la sua catabasi per catturare Cerbero, a imitazione della quale Dioniso concepisce la sua propria catabasi (questo implica che anche Dioniso, dunque, debba essere iniziato, per portare a buon fine la sua impresa), e, cfr. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 142-146; Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 235-236.

<sup>17</sup> Del Corno, nella sua nota al verso (cfr. Del Corno, *Le Rane*, pp. 158-159, osserva che questa apostrofe alla dea Demetra è inusitata per un uomo, ma che in questo caso potrebbe sottolineare “un’arguta allusione al mito di Demetra, che, nella sua angosciata ricerca della figlia Persefone, rapita da Plutone, non riuscì tuttavia a trattenere le risa ai lazzi della serva Iambe” (cfr. Omero, *Inno a Demetra*. vv. 198 segg.). Si può tuttavia pensare, al di là del riferimento all’inno omerico, che Aristofane abbia solo voluto introdurre un tema – quello del mito di Demetra – le cui tracce sono individuabili anche altrove nel prologo.

<sup>18</sup> Nell’agone della commedia, nella sezione dedicata ai prologhi, Dioniso, per commentare l’accumulo di sinonimi caratteristico dello stile di Eschilo, fa questo esempio (v. 1159): χρήσον σὺ μάκτραν, εἰ δὲ βούλει, κάρδοπον. I due sinonimi sono di solito interpretati come “madia, credenza” (cfr. la traduzione di Mastromarco). Del Corno (cfr. *Le Rane*, pp. 226-227) propone invece di interpretarli come “mortaio”, sulla base della ricorrenza di entrambi termini (μάκτρα e κάρδοπος) nei *Theriaka* di Nicandro (rispettivamente vv. 708 e 527) con il significato, appunto, di “mortaio”. Poiché, continua Del Corno, è difficile immaginare che ci si potesse scambiare una madia in prestito, è più opportuno seguire il suggerimento di Nicandro (in cui a questo punto è perfino legittimo scorgere un’allusione proprio a Aristofane). La ripetizione del riferimento al mortaio nella parte finale della commedia, proprio laddove si commentano i prologhi di Eschilo (si tratterebbe quindi di un ulteriore legame fra Eschilo e Eracle, che è appunto il primo a menzionare il mortaio, nel prologo), sembrerebbe un forte indizio a favore di un particolare valore simbolico di questo oggetto nel contesto del culto eleusino (sul rischio di rivelazione di ἀπόρρητα che poteva correre Aristofane cfr. avanti nel testo).

<sup>19</sup> Secondo Janda (cfr. *Eleusis*, pp. 291-292) “Trittolemo” sarebbe una forma tardiva derivata da “colui che infrange l’involucro, la chiusura”, dove *Fέλυμος*, che esprimerebbe lo stesso principio dei corrispondenti vedici *vrtrá-* e *vála-* (a cui si associ anche etimologicamente in quanto la radice i.e. è per tutte e tre le forme \*uel-). Uno degli appellativi di Indra è infatti *vrtrahán-*, “colui che infrange l’oppositore, la chiusura”. Solo in seguito, con l’ascesa del tema dei cereali, insieme con Demetra, a Eleusi, *Fέλυμος* sarebbe stato identificato con l’omonimo che significa ‘miglio’ e \**Triptelumos* sarebbe divenuto così “colui che tritura il miglio”, evidentemente con pestello e mortaio. Trittolemo sarebbe il corrispondente di Indra, in particolare, come liberatore dell’aurora, alla quale a sua volta corrisponde, nella mitologia greca, fra le altre figure divine, anche Persefone; sappiamo come il mito si sia trasformato poi nella liberazione della figlia (Persefone) da parte della madre (Demetra).

suggerimento: gli risponde infatti di non volersi “distruggere le due polpette di cervello” (v. 134). Con “polpette”, sia da Del Corno sia da Mastromarco traducono il duale di θρῖον, ossia la foglia di fico (ma anche di vite), che per metonimia indicava anche il ripieno di cervello di maiale, latte e uova, avvolto, appunto, nella foglia di fico<sup>20</sup>. L'albero di fico giocava un importante ruolo anche nel mito e nel culto eleusino: la processione dei Misteri attraversava il quartiere della ἱερὰ συκὴ, che prendeva il nome proprio dall'albero di fico sacro a Demetra, e la pianura Triasia (da θρῖον, appunto); sul luogo del ratto di Persefone, infine, stava un albero di fico<sup>21</sup>. Secondo Pausania (I.37.2) Demetra, nella sua sosta lungo la via Sacra verso Eleusi, avrebbe ricompensato l'ospitalità dell'eroe Fitalo con il dono appunto dell'albero di fico (τὸ φυτὸν τῆς συκῆς).

Eracle si decide infine a fare a Dioniso una descrizione dell'oltretomba, dove distingue il fango e lo sterco (εἶτα βόρβορον πολλὸν / καὶ σκῶρ ἀείνων) in cui sono immersi i peccatori<sup>22</sup> dalla beatitudine che circonda una specifica categoria di persone (vv. 154-157):

αὐλῶν ἐντεῦθεν αὐλῶν τίς σε περίεσιν πνοή,  
ὄψει τε φῶς κάλλιστον ὥσπερ ἐνθάδε,

<sup>20</sup> Cfr. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, s. v. Colgo qui l'occasione per chiarire un aspetto della connotazione 'eleusina' di Eracle, che avevo trattato precedentemente nella mia tesi specialistica, nel cap. V, (citata qui sopra in nota 9), dove avevo annoverato fra gli elementi che si configurano come accenni più o meno espliciti ai misteri eleusini nel prologo anche l'esempio con cui Dioniso cerca di far capire a Eracle quanto forte sia il suo desiderio di un buon poeta, facendolo cioè pensare alla sua passione per l'ἔρνος (v. 62), un denso passato di legumi secchi, ceci, ecc..., il cui nome è imparentato con il derivato ἐντίτης (un derivato di ἔρνος), il pane di legumi. Secondo l'αἴτιον dell'*Inno a Demetra* (vv. 206-211), il κικεῶν, la bevanda rituale delle celebrazioni misteriche a Eleusi, era una miscela di orzo e acqua aromatizzata con un tipo di menta. L'ἔρνος e il κικεῶν eleusino sono accomunati non solo dalla povertà e dalla somiglianza degli ingredienti (da una parte cereali dall'altra legumi, con entrambi i quali si può fare il pane o una specie di pane), ma anche dalla consistenza, ossia quella liquida di una bevanda e quella semiliquida di un passato. Inoltre, come il κικεῶν attiene ai Misteri eleusini, così l'ἔρνος, negli *Acarnesi* di Aristofane, compare in un sacrificio onore di Dioniso (si tratta, in particolare, delle Dionisie rurali), celebrato da Diceopoli e dalla sua famiglia in occasione della tregua trentennale da loro stipulata privatamente con gli spartani (v. 246). Eppure queste somiglianze sono messe in discussione dal fatto che Demetra, come riferisce Pausania (I.37.4; VIII.15.3), sia estranea ai fagioli (κύαμοι). Dioniso, dunque, parlando a Eracle di una zuppa di legumi e attribuendogli così lui stesso lo svilente ruolo comico di Eracle mangione, gli propone un alimento non-eleusino e invece appropriato nella celebrazione delle Dionisie rurali: Eracle mostra di apprezzarlo, ma poi con le sue indicazioni indirizza Dioniso in una direzione più propriamente 'demetriaca' (quasi sfruttando il possibili richiami fra ἔρνος e κικεῶν). L'ἔρνος, dunque, da un punto di vista allusivo, da una parte si avvicina e dall'altra si distanzia dal culto di Eleusi, svolgendo un ruolo per così dire 'intermedio' e di mediazione nella trama dei riferimenti eleusini del prologo. D'altronde proprio sulla via Sacra di Eleusi, si trovava anche, come riferisce ancora Pausania (I.37.4), il ναὸς οὐ μέγας καλούμενος Κυμαίτου, riguardo al quale il periegeta si domanda se questo eroe Ciamite sia stato davvero il primo a seminare fagioli o se gli ateniesi abbiano chiamato così un eroe perché non potevano assegnare l'invenzione dei fagioli a Demetra: tale collocazione del tempio di Ciamite contribuisce dunque in un certo senso a avvicinare l'ἔρνος a Eleusi.

<sup>21</sup> Cfr. Janda, *Eleusis*, p. 276. Anche Dioniso sembra avere un legame molto stretto con il θρῖον in particolare: per esempio un tipo di inno in suo onore, il θρίαμβος, potrebbe essere un composto che ha come primo membro proprio θρῖον; a Dioniso era inoltre sacro appunto il fico, circostanza da cui traeva l'appellativo di Συκίτης (cfr. Janda, *Eleusis*, p. 286).

<sup>22</sup> Cfr. *Ran.* 145-151: si tratta di reati senz'altro gravi, quali le offese all'ospite (che torneranno anche nella parodo come esempio di colpevolezza, cfr. avanti), truffe ai danni dei ragazzi di cui ci si è approfittati, percosse ai genitori, giuramenti falsi, conclusi da un'oltraggia all'arte, ossia "essersi ricopiati una ῥῆσις di Morsimo". A quest'ultimo proposito il dio del teatro aggiunge ai colpevoli "chi ha imparato la pirrica di Cinesia" (153), mostrando ancora una volta di essere capace di dare giudizi condivisibili su poeti che sono frequenti bersagli aristofanei (cfr. qui sopra, nota 11).

καὶ **μυρρινῶνας** καὶ **θιάσους** εὐδαίμονας  
 ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ **κρότον** χειρῶν πολύν.

Coloro che possono godere di tutto questo sono i μεμνημένοι, che (come risulterà ancora più chiaro dalla parodo, per cui cfr. avanti §2.2<sup>23</sup>) sono evidentemente iniziati ai Misteri eleusini di Demetra e Persefone<sup>24</sup>. Gli echi dionisiaci presenti questa descrizione (il suono dei flauti, la parola θιάσοι<sup>25</sup>) sembra anticipare la rappresentazione metateatrale del coro nella parodo, ricca anch'essa di riferimenti dionisiaci (cfr. avanti), che sembrano appunto funzionali a definire il coro allo stesso tempo nel contesto dei Misteri di Eleusi e in quello dionisiaco delle Lenee, nella cui cornice viene rappresentata la commedia<sup>26</sup>; lo ὡσπερ ἐνθάδε stesso di Eracle potrebbe avere una valenza metateatrale in questo senso<sup>27</sup>.

Fritz Graf<sup>28</sup>, conducendo un dettagliato studio sulle immagini escatologiche di cui Aristofane si serve, nel prologo e nella parodo delle *Rane*, per rappresentare le beatitudini e le pene nell'aldilà, individua significative somiglianze con testi che presentano influssi orfici: notevoli sono in particolare le affinità fra le immagini aristofanee della luce (vv. 155; 454-455), i boschetti di mirto / il bosco in fiore (vv. 156; 441), a cui si aggiunge, nella parodo, l'insistenza sul tema del "prato fiorito" (vv. 326; 351; 372-374; 449-449; sull'importanza del λειμών nelle immagini orfiche dell'aldilà, cfr. anche qui sopra, cap. II.2.2, a proposito dell'*Ippolito* euripideo) e, per i peccatori, del fango, dello sterco (vv. 145-146) e dello σκότος ("oscurità", v. 277), e un frammento da un *threnos* di Pindaro (fr. 129-130 Sn.-M; invece del suono dei flauti di cui parla l'Eracle aristofaneo, qui troviamo le φόρμιγγες, fr.129.5; nel fr. 130 troviamo in particolare la menzione dello σκότος e

<sup>23</sup> Tra l'altro Xantia, carico di bagagli e stanco di non essere preso in considerazione, commenta così la menzione dei μεμνημένοι da parte di Eracle: "Per Zeus, io sono proprio l'asino ai misteri" (v. 159). Questo verso si spiegherebbe appunto immaginando che Xantia si stia qui paragonando alle bestie da soma di cui si servivano i fedeli in viaggio per Eleusi durante la festa dei misteri e "che erano naturalmente escluse dai benefici derivanti dal vivere l'esperienza iniziatica" (cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, nota 32, pp. 578-579).

<sup>24</sup> Sull'indubitabile sfondo eleusino dell'intera commedia, cfr. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 228-229: "Indeed the attempt to disprove Eleusinian connotations seems doomed from the beginning, partly because for an Athenian, 'the Mysteries', with no other qualifications, meant the Eleusinian Mysteries, and partly because the Eleusinian colouring is in fact so pervasive".

<sup>25</sup> Sulla connotazione dionisiaca in particolare della parola θιάσοι, che compare qui al v. 156 e poi nella parodo al v. 327, cfr. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 233; Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 224, dove vengono ricondotti in particolare alla realtà dionisiaca degli agoni drammatici anche i flauti e il "battere delle mani".

<sup>26</sup> Per una riflessione sulla doppia identificazione del coro delle *Rane* come coro degli iniziati ai Misteri di Eleusi e, in una prospettiva metateatrale, come coro dionisiaco che agisce nel contesto degli agoni lenaici (particolare rilievo viene dato infatti al tema del canto, della danza e delle Muse, menzionate al v. 356, oltre a essere invocata esplicitamente la vittoria al v. 391-392), cfr. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 224-228. Riu (cfr. *Dionysism and Comedy*, pp. 135-139) sottolinea inoltre come Aristofane "attempts in the songs a definition of what comedy is in its religious context" (p. 135) e come stabilisca una connessione fra commedia e culti misterici: la commedia, e con essa gli agoni drammatici in genere, diviene infatti τελετή (vv. 357; 368) e la poesia è definita ὄργια Μουσῶν (v. v. 357).

<sup>27</sup> Cfr. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, p. 224.

<sup>28</sup> Cfr. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 79 ss..

dei νυκτὸς ποταμοί)<sup>29</sup>. Sebbene questa descrizione pindarica non presenti particolari caratteristiche ‘orfiche’, i fr. 129-130 possono essere messi in relazione con altri testi in cui Pindaro affronta questioni escatologiche introducendo temi quali la liberazione da una colpa primigenia, la metempsicosi, la netta separazione dell’anima dal corpo, come avviene nell’*Olimpica* II e nei fr. 131; 133 Sn-M.: il parallelo più immediato sono allora i miti escatologici di Platone del *Gorgia* (523a ss.) e, soprattutto, del *Fedro* (248c ss); analogie con i testi pindarici si individuano inoltre nelle immagini usate da Platone nel *Fedone* (110b ss.) per la descrizione delle regioni “al di sopra” e “all’interno della terra”<sup>30</sup>.

Siamo senz’altro di fronte a un repertorio comune a cui attingevano testi relativi a questioni escatologiche: appare arduo ricostruire *dove* si siano originate – o si siano dapprima in qualche forma trasmesse da un passato più remoto – tali rappresentazioni dell’aldilà, se in ambito orfico o eleusino, se in Attica o nell’Italia meridionale (dove come ci attestano anche le lamine orfiche molto diffuse erano determinate dottrine sulla vita dopo la morte, quali emergono per esempio nella II *Olimpica* di Pindaro, dedicata appunto all’agrigentino Terone; nel *Gorgia* di Platone, in 493b-c, dove le teorie sulle pene dei “non iniziati” nell’aldilà sono attribuite a un “siculo” o un “italico”; in Empedocle<sup>31</sup>). Platone, per esempio, nella *Repubblica* (363c-e), riconduce a Museo e a “suo figlio”, ossia Eumolpo, una personalità senz’altro eleusina in quanto primo ierofante, un λόγος sul συμπόσιον τῶν ὀσίων nell’Ade e, all’opposto, fango (πηλός) e pene<sup>32</sup> per ἀνόσιοι e ἄδικοι; poco

<sup>29</sup> Per un’analisi delle corrispondenze letterali fra i due testi, cfr. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 79-88.

<sup>30</sup> Significative concordanze lessicali possono essere individuate anche fra le *Rane* e un celebre frammento plutarco (fr. 178), dove viene stabilito un confronto fra l’esperienza della morte e quella dell’iniziazione nelle τελεταὶ μεγάλαι, un’espressione che farebbe pensare appunto a Eleusi: dapprima un vagare spossante nel buio (πλάναι τὰ πρῶτα καὶ περδρόμαι κοπῶδεις καὶ διὰ σκότος τινὲς ὑποπτοι πορεῖαι καὶ ἀτέλεστοι), seguito da φρίκη, τρόμος, ἰδρῶς, θάμβος; compaiono poi una φῶς τι θαυμάσιον e τόποι καθαροὶ καὶ λειμῶνες, caratterizzati da voci, danze e sacre visioni. La relazione con le *Rane* è dunque strettissima anche per quanto riguarda la presenza, nella catabasi di Dioniso, di momenti in cui il dio e il suo servo vagano nel buio terrorizzati da orribili visioni (cfr. avanti §2) e poi dell’incontro con la luce e i prati dove cantano e danzano gli iniziati. Come osserva giustamente Graf (cfr. *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 131-139), bisogna tenere conto del fatto che Plutarco, nel testo in questione, intenda principalmente descrivere l’ascesa dell’anima liberata, con la morte, dai vincoli del corpo, in un contesto generale, quindi, che presenta profonde influenze platoniche; d’altro canto il repertorio, ormai codificato fin da Pindaro e Aristofane, caratteristico delle rappresentazioni escatologiche è usato qui per stabilire un parallelo con le celebrazioni eleusine: è possibile dunque che le immagini dell’aldilà trovassero qualche riscontro, come appunto suggerisce Plutarco, nei riti compiuti al di fuori e all’interno del *telesterion*, che potevano comprendere un vagare nel buio dei misti, seguito poi dall’apparire della luce delle fiaccole, nonché, forse, da una festa successiva al compimento dell’iniziazione (rimandiamo ancora a Graf, pp. 131 ss. per la rassegna delle testimonianze che riconducono singoli elementi coerenti con la descrizione plutarca ai riti di Eleusi). Mylonas (cfr. *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, pp. 264 ss.) esclude invece ogni relazione del frammento plutarco con le cerimonie eleusine. Osserviamo infine, per sottolineare in ogni caso il particolare riutilizzo da parte di Plutarco di quel repertorio ormai tradizionale, come il “fango” (βόρβορον) rappresenti qui la condizione dell’anima incarnata.

<sup>31</sup> Cfr. DK 31 B115; 146; 147 (su cui si veda Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 88-89; 98-103).

<sup>32</sup> Tali pene consistono nel trasportare acqua in un setaccio (cfr. anche *Gorg.* 493b-c, dove è attribuita agli ἀμύητοι secondo il racconto del “siculo” o “italico”); sulla tradizione letteraria e iconografica relativa a tale supplizio, ricondotto

oltre, d'altra parte, Museo è ancora menzionato in relazione alla possibilità di liberarsi dai castighi nell'aldilà per mezzo di sacrifici e purificazioni, questa volta insieme con Orfeo (*Rep.* 364e)<sup>33</sup>. Aristofane, tuttavia, nelle *Rane*, ha un atteggiamento ambiguo rispetto alla ricompensa ultraterrena, ricondotta da Platone all'eleusino Eumolpo, che consiste nel banchetto dell'aldilà: come vedremo meglio avanti, infatti, Aristofane insiste senz'altro sul tema del *locus amoenus* (boschetti, prati fioriti, luce, musica), associando invece il cibo alla 'debolezza' di Dioniso e alla sua incapacità di recitare il ruolo di Eracle se non come 'mangione' (cfr. vv. 503-511)<sup>34</sup>.

Possiamo ipotizzare che nel complesso contesto religioso del tardo V sec., dove le diverse religioni mistiche (comprese quelle provenienti dall'oriente), anche in 'concorrenza' fra di loro, proponevano diverse vie alla salvezza, si fosse sviluppata una letteratura escatologica 'eleusina', di cui non possiamo definire con esattezza i contorni ma in cui possiamo includere l'autorevole contributo di Aristofane stesso, che attingeva allo stesso repertorio di formule e immagini, diffuso per esempio nella letteratura orfica, ma, come osserva Fritz Graf, anche in generale in quella relativa alle catabasi degli eroi, quali Eracle o Teseo<sup>35</sup>. È possibile che Platone, nelle sue rielaborazioni escatologiche, sebbene, attraverso la figura di Eumolpo, ci testimoni l'esistenza di una 'letteratura eleusina', considerando la sua insistenza su temi (quali la metempsicosi e la prigionia dell'anima nel corpo) estranei a Eleusi, si riferisca piuttosto prevalentemente a complessi dottrinari orfico-dionisiaci, come sembrerebbe suggerire l'idea stessa del "simposio" e dell'"ebbrezza" nell'aldilà. È del resto significativo che il nome di Eumolpo non venga fatto esplicitamente, quasi a inglobarlo, con Museo, in un ambito orfico. Anche in *Fedone* 69c l'apparentemente eleusina distinzione fra iniziati e non iniziati è in realtà spiegata con la celebre formula *ναρθηκοφόροι μὲν πολλοί, βάκχοι δὲ τε παῦροι*, senz'altro riferibile a un contesto dionisiaco, forse orfico-dionisiaco, come dimostra l'uso del termine *βάκχος*.

Del resto che i Misteri di Eleusi promettessero una forma di beatitudine nell'aldilà, a cui di conseguenza non stupisce che si sia cercata, almeno a partire da un certo momento (le *Rane* sono per noi il testo più antico in questo senso), anche una rappresentazione visuale, è un dato di fatto fin dall'*Inno a Demetra* (vv. 480-482):

Ὅλβιος, ὃς τὰδ' ὄπωπεν ἐπιχθόνιων ἀνθρώπων  
ὃς δ' ἀτελής ἱερῶν, ὃς τ' ἄμμορος, οὗ ποθ' ὁμοίων

---

ai culti misterici dell'Italia meridionale, cfr. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 107-120.

<sup>33</sup> Sulle connessioni di Museo e Eumolpo con Eleusi e l'orfismo, cfr. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 8-22.

<sup>34</sup> Quanto al riferimento all'odore *χοιρείων κρεῶν* che Xantia e Dioniso sentono durante la parodo (vv. 337-339), si tratta di un rimando alla realtà culturale eleusina e al sacrificio dei maialini, quindi al diretto referente culturale della parodo stessa, senza che questo implichi *direttamente* una beatitudine consistente in un simposio e nell'ebbrezza.

<sup>35</sup> Sulla questione cfr. in generale Graf, *Orfeo, Eleusis y Atenas*, pp. 687-696.

αἴσαν ἔχει φθίμενός περ ὑπὸ ζόφῳ εὐρώεντι.

L'ἐποπτεία dava dunque l'accesso alla condizione di ὄλβιος dopo la morte, mentre l'ἀτελής “si sarebbe consumato nell'umida tenebra”: siamo di fronte, come rileva Graf, a un'escatologia nettamente ritualistica, nel senso che è l'iniziazione a garantire una non meglio specificata beatitudine, laddove la non partecipazione agli ἱερά ‘condanna’ alle tenebre, quindi a una condizione non dissimile da quella delle ombre nell'aldilà omerico<sup>36</sup>. Nelle *Rane*, tuttavia, come abbiamo visto qui sopra, Eracle parla esplicitamente di pene consistenti nell'immersione nel fango e nello sterco per chi si sia macchiato di qualche grave colpa (vv. 145-151, cfr. anche vv. 273-276): secondo Graf, Aristofane – e in questo è ancora una volta il nostro testimone più antico – opererebbe una sovrapposizione fra la dicotomia *ritualistica* caratteristica di Eleusi e quella *etica* propria invece dell'escatologia orfica, come dimostrano il fr. 133 Sn.-M. E la II *Olimpica* (cfr. in particolare vv. 96-141) di Pindaro (si ricordino anche le parole di Teonoe nell'*Elena* di Euripide e il suo insistere sul tema della δίκη, cfr. qui sopra, cap. III.3)<sup>37</sup>. Platone, dal canto suo, ci rivela una ormai compiuta sovrapposizione di piani affrontando questi temi prevalentemente secondo una concezione etica delle pene e delle ricompense nell'aldilà (cfr. *Gorg.* 523a ss.; *Fedr.* 248c ss.; *Fed.* 110b ss.), ma talora introducendo anche il principio della necessità dell'iniziazione (*Gorg.* 493c; *Fed.* 69c); nella *Repubblica*, a proposito del λόγος di Museo e Eumolpo (cfr. qui sopra), si parla di ὄσιοι, da una parte, e ἀνόσιοι e ἄδικοι dall'altra: la dimensione della giustizia è inscindibile da quella religiosa della santità, che rimanda appunto a un contesto iniziatico. Dal punto di vista di Platone, del resto, la ‘vera’ iniziazione è quella filosofica: molto spesso Socrate presenta il suo ‘insegnamento’ dialettico servendosi di un lessico ‘misterico’ (cfr. *Men.* 76e; *Teet.* 155e-156a<sup>38</sup>), anche con precise allusioni ai Misteri di Eleusi (cfr. *Gorg.* 497c); in *Fed.* 69c, per esempio, subito dopo la distinzione, nell'aldilà, fra il fango riservato agli ἀμύητοι e la comunione con gli dei destinata agli iniziati, questi ultimi vengono identificati sia con i βάκχοι (siamo quindi in ambito bacchico) sia, in ultima istanza, con οἱ πεφιλοσοφηκότες ὀρθῶς; il filosofo è infatti necessariamente il ‘giusto’ per eccellenza<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Cfr. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 79 -83.

<sup>37</sup> A Orfeo veniva esplicitamente attribuita la distinzione fra i τὰς δὲ τῶν ἀσεβῶν ἐν Ἄιδου τιμωρίας καὶ τοὺς τῶν εὐσεβῶν λειμῶνας (cfr. Diod. Sic. I.96.5); sotto il nome di Orfeo sono inoltre tramandati sei esametri (fr. 340 Bernabé), che ribadiscono lo stesso principio (cfr. Graf, *Orfeo, Eleusis y Atenas*, pp. 689-690).

<sup>38</sup> Per una rassegna completa dei passi, cfr. Bonazzi, *Menone*, nota 27, p. 31.

<sup>39</sup> Platone mostra infatti un certo disprezzo, nella *Repubblica*, per quegli ἀγύρται καὶ μάντιες itineranti, che si servono degli scritti di Orfeo e Museo per convincere i ricchi a fare sacrifici e a sottoporsi a incantesimi, purificazioni per liberarsi dalle colpe e dalle ingiustizie e sfuggire così alle pene eterne. Platone ci attesta dunque l'esistenza di una importante componente ritualistica nelle pratiche religiose di coloro che facevano appello all'autorità di Orfeo e Museo. Platone sanziona questo ‘basso’ utilizzo degli scritti orfici da parte dei ciarlatani, che vendono la salvezza eterna garantita da sacrifici e purificazioni, ma disgiunta da una vita vissuta secondo giustizia. La giustizia, nella prospettiva del filosofo, rappresenta invece il requisito primario per evitare le pene nell'aldilà.



In realtà non è forse opportuno parlare in termini di una troppo netta distinzione fra principi etici e rituali nelle religioni misteriche del mondo greco: nell'orfismo, infatti, come abbiamo visto nei capitoli precedenti anche a proposito delle lamine orfiche (cfr. qui sopra I.1-2; II.2.1-2), è senz'altro presente la dimensione della purificazione *rituale* che dà accesso alla condizione di iniziato, così come in ambito eleusino troviamo i miti relativi all'iniziazione di Eracle (per cui cfr. qui sopra), dove si ribadisce la necessità della purezza *morale* per il mista (in assenza di questo requisito occorre sottoporsi a apposite purificazioni). Si tratta quindi, semmai, dell'*accentuazione* di un aspetto piuttosto che un altro. Aristofane nelle *Rane*, in particolare nella parodo (vv. 451-456, per cui cfr. qui sotto) afferma appunto anche per il mista eleusino il legame inscindibile di giustizia e iniziazione: tale scelta può essere interpretata, più che come una generica sovrapposizione di influssi religiosi diversi, come una specifica volontà di esaltare la dimensione civica e politica dei Misteri in quanto elemento aggregante per la πόλις<sup>40</sup>; in questa prospettiva si comprende che il problema dell'iniziazione non potesse essere disgiunto da quello della giustizia<sup>41</sup>.

Aristofane, inoltre, si doveva verosimilmente confrontare con una tradizione che accusava esplicitamente l'escatologia eleusina di favorire l'iniziazione rispetto alla giusta remunerazione che dovrebbe spettare a chi vive secondo giustizia (cfr. in questo senso l'aneddoto relativo a Diogene il Cinico, riportato in D.L. VI.39, argomento fatto proprio anche da Plutarco in *Aud. poet.* 21f). È forse proprio alla luce di tali dibattiti in materia religiosa che dobbiamo leggere le affermazioni, prima, di Eracle e, poi, più esplicitamente, del coro degli iniziati nella parodo: se Eracle parla di un aldilà bipartito fra ingiusti e "iniziati", senza dare a questi ultimi ulteriori connotazioni, il coro esplicita e definisce il concetto di iniziazione identificandolo con quello di giustizia (cfr. *Ran.* 454-459):

Μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος  
καὶ φέγγος ἱερὸν ἔστιν,

<sup>40</sup> Dell'importanza della religiosità eleusina nella storia di Atene, dall'intervento provvidenziale delle due dee e di Iacco prima della battaglia di Salamina (cfr. Erod. VIII.65) alla condanna di Alcibiade per la parodia dei Misteri, abbiamo avuto modo di parlare qui sopra (cfr. capp. V introd.; III.2.3); quanto alla presenza di uno sfondo eleusino nelle proposte politiche amnistiali di Trasibulo cfr. qui sopra cap. IV.3. Sul fondamentale ruolo dei Misteri di Eleusi nella realtà storica, politica e sociale della πόλις, cfr. Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, pp. 117-120.

<sup>41</sup> Secondo Graf la piena integrazione di elementi 'eleusini' e elementi 'orfici' nelle rappresentazioni dell'aldilà, a partire almeno dal IV sec., si articolerebbe in più passaggi: dalla dicotomia rituale caratteristica di Eleusi (ma non assente nemmeno nei culti misterici, riconducibili all'orfismo, dell'Italia meridionale, cfr. Plat., *Gorg.* 493c) si sarebbe sviluppata quella morale, ossia lo stadio attestato dalle *Rane*, per cui non possiamo ricostruire con esattezza eventuali testi letterari che siano serviti da modello (possiamo ipotizzare, come proponiamo nel testo, un significativo contributo di Aristofane stesso a un dibattito relativo all'eccessivo peso della dimensione ritualistica nell'escatologia eleusina); il punto di arrivo di questo processo sarebbe la trasformazione di Trittolemo in giudice dei morti insieme con Radamanti e Eaco: Platone parla genericamente di giudici dei morti in *Fed.* 107d, *Fedr.* 249a, *Rep.* 614c, *Ep.* VII 335a (cfr. Pind. *Ol.* II.59); in *Gorg.* 523a menziona invece Minosse, Radamanti e Eaco aggiungendo, in *Ap.* 41a Trittolemo, che compare però in questo ruolo, fra le fonti letterarie, solo qui; più numerose testimonianze (sebbene non tutte sicure) sembrano invece individuabili in ambito iconografico. Sulla questione, cfr. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 121-126; cfr. inoltre Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, nota 94, p. 142.

**ὄσοι μεμυήμεθ' εὐ-  
σεβῆ τε διήγομεν  
τρόπον περὶ τοὺς ξένους  
καὶ τοὺς ιδιώτας.**

Quest'ultimo esplicito riferimento al τρόπος εὐσεβῆς verso “stranieri” e “concittadini” si ricollega direttamente all'elenco delle ingiustizie punite dell'Ade fatto da Eracle, che vi annovera appunto ξένον τις ἠδίκησε πώποτε (v. 147). Aristofane dunque ‘difende’ in un certo senso il concetto di iniziazione, in ambito eleusino, sottraendolo a eventuali contrapposizioni con una dimensione propriamente etica<sup>42</sup>.

Se dunque possiamo includere anche in un'ottica eleusina la corrispondenza fra iniziazione e giustizia, il problema delle pene nell'aldilà appare più complesso: che nell'Ade esistessero peccatori mitici condannati a pene gravose (χαλέπ' ο κρατέρ' ἄλγεα) ce lo testimonia anche l'*Odissea*, a proposito di Tantalo e Sisifo (cfr. XI.582-600)<sup>43</sup>. È quindi possibile che l'orfismo abbia ulteriormente sviluppato questa nozione comunque propria dell'escatologia greca. Aristofane mostra ancora una certa affinità per esempio con Pindaro quando, fra gli esempi dei peccatori, menziona, per ben due volte, gli spergiuri (cfr. vv. 150 e 275, per cui cfr. Plat. *Gorg.* 525a; laddove in *Ol.* II.118-119 è attribuita, in positivo, ai giusti la capacità di mantenere i giuramenti, cfr. anche Plat. *Rep.* 363d). Occorre tuttavia osservare come il commediografo sposti proprio sull'immagine dei peccatori immersi nel fango e nello sterco il momento comico della sua ‘escatologia’ – non troviamo invece alcun tipo di ridicolizzazione ai danni dei ‘beati’ –: fra gli ingiusti si trova infatti anche “chi si è ricopiato una tirata di Morsimo” o “ha imparato la pirrica di Cinesia”. Ancora più significativamente quando, dopo aver attraversato la λίμνη dell'Ade, Dioniso chiede a Xantia se abbia visto, oltre a σκότος e βόρβορος (v. 277), anche i “parricidi” e gli “spergiuri” (v. 274-275), Xantia gli domanda a sua volta “tu no?” e Dioniso risponde “di vederli ancora”, riferendosi evidentemente agli spettatori stessi. Il gioco metateatrale getta così una nuova luce su quegli ‘ingiusti’, che sono in realtà sulla terra piuttosto che immersi nel fango nell'Ade<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Del resto Aristofane stesso sembra scherzare sulla credenza, evidentemente diffusa anche a livello popolare, che l'iniziazione garantisse *ipso facto* la beatitudine nell'aldilà: in *Pac.* 374-375, infatti, Trigeo, di fronte alla prospettiva di una condanna a morte, esprime la volontà di essere “iniziato ai misteri”.

<sup>43</sup> Sull'influenza di Omero e Esiodo sulle rappresentazioni delle beatitudini e delle pene nell'aldilà nella letteratura successiva, cfr. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 103-107. Osserviamo inoltre che è Platone stesso a mettere in relazione, nel *Gorgia* (525e), la propria rappresentazione delle pene degli spergiuri e degli ingiusti (cfr. 525a) nell'Ade con quella omerica di Tantalo, Sisifo e Tizio. Platone, in ogni caso, sottolinea come le gravi colpe per cui si viene puniti nell'Ade siano commesse soprattutto da tiranni e potenti e si tratti quindi di colpe ‘politiche’ (cfr. 525e): la dimensione etica in Platone ha dunque la stessa connotazione politica che ha in Aristofane.

<sup>44</sup> Su quest'ultimo passo cfr. anche la lettura proposta in Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, pp. 137.

Dobbiamo infine osservare, rispetto all'escatologia delle *Rane*, come Eracle parli di una "luce bellissima" ὥσπερ ἐνθάδε, "come qui", suggerendo quindi una *continuità*, per l'iniziato, della vita anche dopo la morte, in un luogo che possiede le stesse bellezze che si trovano sulla terra (su ὥσπερ ἐνθάδε cfr. anche qui sopra). L'intera commedia, come è stato più volte messo in rilievo<sup>45</sup>, è del resto costruita sulla base di una continua inversione fra 'mondo dei vivi' e 'mondo dei morti': è Dioniso stesso a informarsi per primo dell'aldilà come se si trattasse di una città straniera (vv. 109-115); la sua catabasi rivelerà poi un oltretomba specchio di Atene stessa, nel male e nel bene, dove si trovano cioè personaggi come Cleone (vv. 277-278) e, allo stesso tempo, i valori 'positivi' di un mondo che non esiste più, rappresentati da Eschilo e dai Misteri eleusini stessi<sup>46</sup>. La parodo infatti, che intende verosimilmente evocare la grande processione da Atene a Eleusi in occasione della celebrazione dei Grandi Misteri, trasferendo nell'Ade una cerimonia reale dell'Atene storica, sembra suggerire come anche quel momento culturale di fondamentale importanza per la πόλις rischi di appartenere solo al mondo dei morti, da quando l'occupazione di Decelea aveva reso necessaria la sospensione della processione, ripristinata poi da Alcibiade nel 408 o 407 (cfr. qui sopra, cap. III.2.3), quasi come atto di ammenda per la parodia dei Misteri del 415 a.C.<sup>47</sup>. Gli iniziati, quindi, a loro volta, nella sezione della parodo dedicata agli σκώμματα (vv. 416 ss.), per indicare gli abitanti di Atene, si servono dell'espressione ἐν τοῖς ἄνω νέκροισι (v. 419)<sup>48</sup>.

Tale comica inversione di piani, come osserva Edmonds, appare funzionale a ridefinire i confini sociali e politici della πόλις: il paradigma della sorte migliore riservata agli iniziati

<sup>45</sup> Cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, p. 56; Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, pp. 11; 123-123; 137; 148-149.

<sup>46</sup> Sul tema della 'morte' politica e letteraria di Atene nel 405 a.C., contrapposta all'Oltretomba, che "preserves the memory of the city's glorious past untouched by decay", cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, p. 56: Aristofane, ricorrendo al gioco dell'inversione fra mondo dei morti e mondo dei vivi, denuncia così ai suoi θεαταί-πολίται le infelici condizioni in cui versa la città, ormai dunque 'morta' anche dal punto di vista, possiamo aggiungere qui, religioso, dato che perfino la celebrazione stessa dei Misteri è a rischio.

<sup>47</sup> Graf (cfr. *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 48-51), ripercorrendo il dibattito (per cui cfr. avanti, §2.2) relativo alla possibilità o meno di identificare la parodo delle *Rane* con la processione che, in occasione della celebrazione dei Grandi Misteri, conduceva i fedeli da Atene a Eleusi, argomenta (come Wilamowitz e Segal) che tale identificazione, lungi dall'apparire inverosimile a causa della sospensione della processione stessa, risulta giustificata dalla volontà di Aristofane di mostrare qualcosa a cui la guerra aveva posto fine.

<sup>48</sup> Siamo nella sezione della parodo in cui il coro prende di mira singoli personaggi di Atene e frequentemente oggetto di derisione in commedia (su Archedemo, il "figlio di Clistene" – rappresentato come il padre, deriso per la sua omosessualità anche nelle *Tesmoforiazuse* – e Callia, cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, note 67-69, pp. 603-604), evocando forse quei γερουρισμοί che avevano luogo durante la processione eleusina al momento dell'attraversamento del Cefiso, per cui cfr. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, pp. 252-258 (sulla questione, cfr. Riu, *Dionysism and Comedy*, p. 136, dove si sottolinea il legame di tali σκώμματα con i rituali riconducibili alle feste dionisiache quali le Lenee e le Antesterie – si tenga comunque sia presente che la parodo, dominata dalle invocazioni a Iacco e a Demetra, si presenta decisamente come 'eleusina' – contro una relazione fra gli σκώμματα della parodo e il rituale sul Cefiso cfr. Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, nota 36, p. 126). Edmonds (cfr. pp. 143-144) osserva, dal canto suo, l'insistenza sul tema funebre nella rappresentazione di questi personaggi: Archedemo è demagogo "fra i morti di lassù" (v. 420), mentre il figlio di Clistene si aggira fra le tombe (v. 423). Plutone dichiara infatti alla fine della commedia (vv. 1504-1513) di voler portare "sottoterra" tutti i politici dannosi per la città.

nell'aldilà serve infatti a Aristofane a distinguere la comunità *ideale* dei *veri* ateniesi che agiscono per il bene e l'unità della πόλις, in contrapposizione ai politici avidi (perfino 'barbari', come Cleofonte, menzionato nella parabasi, che riprende molti dei temi della parodo sull'unità della πόλις, ai vv. 679 ss.<sup>49</sup>), i quali badano invece solo al proprio interesse (cfr. vv. 359-360)<sup>50</sup>. Non a caso il coro, nella parodo, proclama due volte (cfr. vv. 354 e 370) che costoro sono esclusi "dai nostri cori", giungendo a far coincidere ingiusti e non iniziati, con lo stesso criterio con cui poco oltre (vv. 456-459) identifica giusti e iniziati. L'Atene del 405 a.C., che ha ormai smarrito la sua religiosità più autentica e con essa il senso della giustizia, rischia così di somigliare a quei morti destinati al fango e all'oscurità, quei peccatori senza speranza che Aristofane, operando forse anche qualche forzatura rispetto all'escatologia specificamente eleusina (che prevede l'infelice condizione dei non iniziati, ma, a quanto sembra, non particolari pene per gli 'ingiusti'), introduce nel *suo* oltretomba proprio per identificarli, come abbiamo visto qui sopra, con i suoi θεαταί-πολίται stessi; i veri "spergiuri" e "parricidi" sono insomma coloro che agiscono ai danni della comunità dei concittadini (osserviamo ancora la costante sovrapposizione di piano morale e piano politico; sul riecheggiamento di tale sovrapposizione, sempre in un'ottica escatologica, nel *Gorgia* platonico, cfr. qui sopra, nota 43)<sup>51</sup>.

Del resto, come è emerso dagli studi condotti sull'azione politica di Trasibulo (di cui abbiamo avuto qui sopra occasione di parlare, cfr. cap. IV.3), incentrata sul principio dell'uguaglianza fra i cittadini e del μὴ μνησικακεῖν e in cui sono stati rintracciati significativi echi eleusini, sembra proprio da ricondurre all'ideologia' eleusina l'invito a tenere una condotta politica volta alla ricerca dell'unità e del bene comune della πόλις. Come osserva giustamente Alda Ferrari, per dimostrare l'esistenza di un comune sfondo religioso eleusino, Aristofane esprime questi concetti, nella parodo e poi ancora più ampiamente nella parabasi<sup>52</sup>, *prima* degli eventi che

<sup>49</sup> Sulla relazione fra i temi della parabasi e quelli della parodo, cfr. Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, pp. 144-146, dove si sottolinea anche l'aspetto destabilizzante della presunta origine barbara di politici come Cleofonte. Si vedano a questo proposito le riflessioni di Bowie (cfr. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, p. 240), che mette in relazione l'esclusione dei politici barbari dalla comunità dei *veri* cittadini e quella dei non parlanti greco dall'iniziazione ai Misteri di Eleusi (di Cleofonte si attacca infatti soprattutto la lingua che tradisce l'origine tracia).

<sup>50</sup> Cfr. Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, pp. 138-147; Edmonds amplia poi il suo discorso anche alla problematica dell'affrancamento degli schiavi che avessero combattuto alle Arginuse includendo anche questo tema fra quelli affrontati da Aristofane nella prospettiva di una ridefinizione della comunità dei cittadini (cfr. pp. 149-156).

<sup>51</sup> La parodo dimostra, secondo Edmonds (cfr. *Myths of the Underworld Journey*, pp. 142-143), che gli "impuri" non sono quelli che hanno commesso omicidi o altri gravi crimini, "come nei Misteri di Eleusi", ma coloro che "rompono l'unità di Atene" perseguendo solo il profitto personale, anche se poco oltre Edmonds riconosce piuttosto un'assimilazione delle due categorie. Si potrebbe piuttosto dire, d'altra parte, che Aristofane, facendo appello alla fondamentale valenza civica dei Misteri di Eleusi e offrendo loro dunque anche un ruolo *politico*, interpreti nella parodo, nella prospettiva della πόλις, l'essere 'spergiuro' e 'parricida': chi reca danno alla comunità dei cittadini è così l'ingiusto (il 'parricida' appunto) per eccellenza e, necessariamente, un non iniziato.

<sup>52</sup> È stata in particolare rilevata da Alda Ferrari (cfr. *Trasibulo e la pietà eleusina*, pp. 47-52) la relazione fra la politica 'amnistiale' di Trasibulo, evidente nella sua gestione sia del 'caso' di Alcibiade (cfr. qui sopra, cap. IV.3) sia, più tardi, della guerra civile all'indomani della caduta dei Trenta, e la condanna, da parte di Aristofane, di coloro che perseguono

condussero fine della guerra civile, dove trovò attuazione la politica amnistiale di Trasibulo<sup>53</sup>.

D'altra parte, come abbiamo visto qui sopra (cfr. cap. IV.3), già il dibattito per il ritorno in patria di Alcibiade, precedente alle *Rane* stesse e ispirato da Trasibulo, dovette essere dominato dai concetti 'eleusini' del perdono e dell'uguaglianza: Aristofane, dunque, *risponderebbe* qui anche a quel dibattito, rivendicando la necessità di dimostrare per gli oligarchici la *stessa* indulgenza dimostrata verso un *democratico*, che, per di più, si era reso colpevole di empietà verso i Misteri stessi (sulla figura di Alcibiade nelle *Rane*, cfr. avanti, §3.4)<sup>54</sup>.

Come vedremo più chiaramente con l'analisi del seguito della commedia e soprattutto dell'agone (cfr. avanti §3), possiamo d'altra parte considerare il significato della comica confusione del piano dei morti con quello dei vivi, oltre che come funzionale alla critica delle condizioni in cui versava Atene, anche da un'altra prospettiva, propriamente religiosa. Se infatti Euripide – lo abbiamo spesso rilevato nei capitoli precedenti –, anche in merito alle questioni escatologiche, mostra la tendenza a allontanarsi dall' 'ortodossia' con la conseguente rinuncia alla realtà<sup>55</sup> e il rifugio in un misticismo (verosimilmente intriso di suggestioni orfiche) che spesso presenta la morte come la *vera* vita e la vita come la morte (questa è del resto proprio l'accusa che viene esplicitamente rivolta a Euripide da Eschilo e da Dioniso nell'agone, cfr. avanti §3), Aristofane, sempre nella sua prospettiva fortemente ancorata alla *realtà* politica, sembra invece voler ribadire che la 'salvezza' non consiste nell'attesa di una morte che si configura come la *vera* vita, ma nel

---

gli ἴδια κέρδεα (v. 360, per cui cfr. l'uguale espressione nel discorso di Cleocrito, l'araldo dei Misteri di Eleusi, in Sen. *Ell.* II.4.21 e cfr. in generale le affinità tematiche e concettuali con il discorso di Cleocrito in Sen. *Ell.* II.4.20-22 e con quello di Trasibulo in Sen. *Ell.* II.4.39-42 durante i fatti relativi alla guerra civile). Anche Aristofane, inoltre, nella parabasi (vv. 686-705) sostiene esplicitamente la necessità di perdonare gli oligarchici, che avevano partecipato al colpo di stato del 411, in nome dell'uguaglianza (ἰσότης) di tutti i cittadini (v. 688), e di reintegrarli nei loro diritti (vv. 689-692). Il coro di Aristofane, ancora nella parabasi, approva il riconoscimento dello *status* di cittadini agli schiavi che avevano prestato servizio sulle navi alle Arginuse (vv. 693-696), ma, a maggior ragione, rivendica l'inclusione nella πόλις di chi "molte volte ha combattuto per mare e appartiene alla vostra stirpe" (vv. 696-698). In Aristofane non manca nemmeno quell'apertura universalistica all'uguaglianza, che abbraccia anche schiavi e stranieri (cfr. nella parodo, vv. 454-459, dove si relazione l'εὐσέβεια al comportamento verso concittadini e ξένοι: anche questo aspetto può essere ricondotto ai Misteri di Eleusi, aperti a schiavi e stranieri, e lo si può rintracciare nell'azione di Trasibulo durante la guerra civile (cfr. Sen. *Ell.* II.4.25).

<sup>53</sup> Cfr. Ferrari, *Trasibulo e la pietà eleusina*, p. 52.

<sup>54</sup> Sui *reali* (e perniciosi, considerando l'affermazione del regime di Trenta) effetti politici dell'invito di Aristofane a perdonare gli oligarchici, cfr. Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, pp. 157-158.

<sup>55</sup> Si pensi alla 'filosofia' stessa espressa a più riprese dal coro delle *Baccanti* e definita da Vincenzo Di Benedetto una del "vivere giorno per giorno", che indica nel vino (vv. 421-424) il sollievo e l'oblio delle sofferenze della vita. In particolare, Di Benedetto individua l'immagine della cerbiatta, che sfugge ai cacciatori e raggiunge una pianura amena, nel terzo stasimo delle *Baccanti* (vv. 862-876), e l'immagine della fuga dell'uomo che nella tempesta raggiunge il porto, nell'epodo dello stesso stasimo (vv. 902-912), come metafore di questo ideale di vita improntato all'edonismo: data l'instabilità della condizione umana, è felice chi gode di ciò che di piacevole la vita gli offre giorno per giorno; la visione pessimistica delle vicende umane e una concezione tendenzialmente edonistica della vita sono infatti strettamente legate fra di loro; cfr. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, p. 273-274 e p. 285. La celebrazione della 'fuga al monte' nel suo complesso, nelle *Baccanti*, implica del resto la fuga dalle difficili e precarie condizioni della vita nella πόλις. Abbiamo visto qui sopra (cfr. cap. V.2) come già nelle *Tesmofoiazuse* Aristofane sembri quasi voler contrapporre la dimensione civica delle *sue* Tesmofozie a quella 'montana e selvaggia' dei culti metroaco-dionisiaci celebrati da Euripide.

rimanere saldamente ancorati alle tradizioni religiose della πόλις, che garantiscono la salvezza nel *presente storico* di Atene, oltre alla speranza di un benessere *ultraterreno* (che in un certo senso si configura come una prosecuzione degli aspetti migliori della vita stessa, quali la celebrazione dei riti)<sup>56</sup>. Del resto la rappresentazione dell’Ade come popolato di osterie e banchetti può essere considerata come una parodia e, di conseguenza, una messa in ridicolo, di quelle credenze che scambiavano appunto la vita con la morte e la morte con la vita; non a caso è proprio il Dioniso ‘euripideo’ a operare per primo tali inversioni informandosi comicamente su osterie, taverne, ecc...<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Edmonds (cfr. *Myths of the Underworld Journey*, p. 112), nella confusione aristofanea fra mondo dei morti e mondo dei vivi, individua una fondamentale differenza rispetto alle lamine orfiche, “which make use of the difference between the worlds of the living and the dead to mark the difference between the valuation of the deceased in life within society and her true worth in the ideal, divine realm”. Aristofane invece, “comically blurs the dichotomy between the worlds and then recreates it in his own terms”. Più precisamente, dal punto di vista religioso, in contrasto con quanto avviene nelle lamine orfiche (e con quanto sostenuto da Euripide), occorre osservare come Aristofane, con la sua comica inversione di piani, rivendichi anche la necessità di un modello religioso che permetta di agire attivamente e positivamente nella πόλις (e che non consideri la quindi la vita come la morte), oltre a garantire speranze migliori per l’aldilà.

<sup>57</sup> Le *Rane* non sono l’unica commedia in cui Aristofane affronta il tema del viaggio nell’aldilà in connessione con problematiche poetiche: nel *Geritade* (Γηρυτάδης) una delegazione di tre poeti moderni si recava negli Inferi per consultare, verosimilmente, i grandi poeti del passato (per un’ipotesi di ricostruzione, cfr. *PCG*, introd. al Γηρυτάδης, p. 101; Carrière, *Les Comédies perdues d’Aristophane*, p. 209). Si osservi in particolare il fr. 156 *PCG* grazie a cui conosciamo i nomi dei rappresentanti di ciascuna τέχνη, Sannirione per la commedia, Meleto per la tragedia e Cinesia per i ditirambi (“coro ciclici”): costoro vengono definiti ἀιδοφόροι, ossia “frequentatori dell’Ade” (vv. 4-6). Esichio glossa la parola (α 1793) attribuendole il significato di “magro, esile, vicino a morire” (una rappresentazione frequente dell’intellettuale, cfr. Imperio, *La figura dell’intellettuale nella commedia greca*, pp. 83 ss., dove il tema della magrezza e del pallore è affrontato in particolare proprio in relazione a Cinesia), come suggeriscono infatti i vv. 11-13 del frammento. D’altra parte non possiamo escludere un gioco sull’inversione fra mondo dei morti e mondi dei vivi, come nelle *Rane*, in base al quale Aristofane rappresentasse la poesia dei vivi come quella di ‘morti’, quindi ‘frequentatori dell’Ade, laddove la vera e grande poesia di Atene è ormai un fatto del passato, che ‘vive’ soltanto nel regno dei morti. È tra l’altro significativo che il verso in questione si apra con una citazione euripidea (il primo verso dell’*Ecuba*, cfr. il commento di Kassel e Austin, p. 102): laddove si parla di decadente poesia ‘moderna’ Euripide, anche se ‘superiore’ agli squallidi personaggi che compongono la delegazione, in qualche modo è chiamato in causa. In un altro frammento poi (fr. 161) si parla delle lodi di Eschilo “nei banchetti”, a sottolineare il legame della poesia arcaica con il costume, ormai in declino, dei simposi aristocratici (cfr. anche *Nuv.* 1353 ss.). Quanto ai *Friggitori* (Ταγηνισταί), abbiamo ancora a che fare con una catabasi, sviluppata questa volta, a quanto pare dai fr. 504 e 520, secondo il modello, assai diffuso in commedia, della rappresentazione dell’Ade come il paese di cuccagna (cfr. per esempio i *Minatori* di Ferecrate; per un elenco dettagliato, cfr. Carrière, p. 231, a cui rimandiamo anche per una discussione sulla commedia, pp. 230-232): nel fr. 504 in particolare il tema della beatitudine dei morti è legato all’abitudine eufemistica di chiamare i morti μακάριοι (v.9). Osserviamo inoltre che nello stesso frammento la ‘migliore sorte’ di Plutone, “a cui è toccato il meglio” rispetto a Zeus, è esemplificata con l’immagine della bilancia: è il piatto di Plutone a scendere e quello di Zeus invece a salire. Aristofane insiste su questo tema quando nelle *Rane*, alla prova della bilancia, Eschilo vince perché il suo verso, sulla morte, pesa di più di quello di Euripide, sulla persuasione: il ‘peso della morte’ nelle *Rane* non si origina dalla rappresentazione comica dell’aldilà come il paese di cuccagna, ma si colloca nel contesto di una riflessione letteraria e religiosa che dimostra la superiorità della poesia di Eschilo nell’affrontare temi cruciali per la vita della πόλις, fra cui anche quelli escatologici (cfr. avanti §3.3). Sulle varie interpretazioni del frammento dei *Friggitori* e della commedia in generale come parodia delle dottrine che prospettavano la felicità dopo la morte, cfr. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche*, nota 4, p. 143, cfr. pp. 141-154 per un’analisi sulla commedia in generale e sul fr. 520 *PCG* in particolare). Comunque sia, come sottolinea opportunamente Graf (*Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 82-83), la beatitudine dei misti delle *Rane* è ben diversa da quella dei *Friggitori* o delle altre commedie che trattavano l’aldilà come il paese di cuccagna: la menzione del banchetto costituisce nelle *Rane* un momento distinto dall’intervento del coro degli iniziati (cfr. anche nota 34), dove Aristofane rappresenta l’aldilà secondo una prospettiva di beatitudine più verosimile dal punto di vista religioso.

Si può a questo punto avanzare l'ipotesi che Aristofane, nelle *Rane*, scelga di connotare in senso *decisamente* eleusino il messaggio religioso e politico della sua commedia proprio per il significato che quel culto aveva nella storia e nella vita della πόλις. Si è spesso parlato, da parte di diversi studiosi, di una fusione, pur all'interno di una cornice prevalentemente eleusina, sia nelle *Rane* nel loro complesso sia nella parodo in particolare, di elementi tratti da altri culti, orfici e dionisiaci nello specifico<sup>58</sup>. Eppure l'ipotesi di una generica sovrapposizione di diversi culti misterici rischia di sottrarre alla commedia la sua specifica identità anche in contrapposizione all'universo religioso e culturale euripideo, che ancora una volta, dopo le *Tesmofoiazuse*, Aristofane decide di sottoporre a giudizio. La scelta stessa di introdurre in questo contesto eleusino temi e immagini (soprattutto a livello escatologico) che ricorrono per esempio nella letteratura orfica o influenzata dall'orfismo non sembra comportare in realtà, come abbiamo visto, significative forzature rispetto al mondo eleusino, anzi appare pienamente coerente con il quadro generale. Aristofane, piuttosto che aderire a dottrine orfiche, quali la dottrina della metempsicosi o all'idea della prigionia dell'anima nel corpo (che, come abbiamo visto affiorano invece in Euripide) sembra assumere alcuni elementi presenti in quella tradizione ma perfettamente inseribili all'interno del culto che intende celebrare e funzionali specificamente alla *finalità* con cui intende celebrarlo, ossia nell'ottica civica della salvezza della πόλις. Riguardo alla catabasi di Dioniso e poi dell'agone, avremo modo di considerare come Aristofane sviluppi ulteriormente la rappresentazione del suo modello religioso di riferimento, anche in contrapposizione a forme di religiosità diverse.

Non dobbiamo infatti essere tratti in inganno dal fatto che *oggi* le diverse vie alla salvezza nell'aldilà offerte dai culti misterici diffusi nel mondo greco in età classica appaiano sovrapponibili e nelle immagini e nelle formule: come ci insegna il confronto con quanto avviene per esempio nel Cristianesimo, le differenze dottrinali fra le singole Chiese, che possono apparire talora minimali, hanno comportato di converso tremende scissioni e sanguinosi conflitti. Sebbene non sia prudente applicare all'Atene del V sec. il modello delle guerre di religione (si ricordi tuttavia l'episodio del *metragyrtes* di cui abbiamo parlato in cap. III.2.3), appare comunque sia evidente che Aristofane celebri nelle *Rane* la via *ateniese* alla 'salvezza', sia per il teatro sia per la πόλις, quella offerta cioè dai Misteri di Eleusi, che comportava una prospettiva ultraterrena, ma anche una concreta speranza

---

<sup>58</sup> Cfr. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 229-234; Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, 45-122 (dove ogni passaggio della catabasi di Dioniso è interpretato alla luce di un modello iniziatico valido a prescindere per ogni rituale di iniziazione, "separation-limen-aggregation", e ricondotto a diversi contesti religiosi, dai riti efebici di iniziazione ai culti orfici e dionisiaci); Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 222-223. Analogo approccio è quello di Bernabé, che, nel suo saggio *Orfeo y el orfismo en la comedia griega*, passando in rassegna gli elementi riconducibili, nelle testimonianze della commedia antica, alle cosmogonie, alle pratiche rituali e all'escatologia orfica (cfr. in particolare pp. 1225-1232), in particolare per quest'ultimo aspetto individua nelle *Rane* un testimone fondamentale, dove religiosità eleusina e orfico-pitagorica sarebbero trattate quasi come la stessa cosa allo scopo di provocare le risa per mezzo del meccanismo della distorsione comica.

per la condizione *storica* di Atene nel 405 a.C., in virtù della fondamentale dimensione civica dei Misteri stessi.

In conclusione, rileviamo, in merito al prologo, come il ‘tema eleusino’ della commedia emerga con forza in relazione alla figura di Eracle, particolarmente adatto a tale scopo in virtù non solo di quello che l’eroe rappresenta nel teatro aristofaneo pervenutoci, ma anche della sua tradizione mitica stessa. Il culto di Demetra a Eleusi costituisce inoltre un ulteriore legame fra Eracle e Eschilo: la lontananza dell’ ‘eleusino’ Eracle (dal punto di vista non solo poetico, quindi, ma anche religioso) dal mondo euripideo appare infatti in altrettanto forte accordo con la vicinanza a Eschilo, nativo, a quanto pare, di Eleusi (cfr. *TrGF* vol. III T8d)<sup>59</sup>, il quale, al principio dell’agone, invoca proprio Demetra pregandola di “essere degno dei suoi Misteri” (cfr. *Ran.* 886-887). Tuttavia, come osserva Bowie, sembrerebbe gettare un’ombra sulla coerenza della connotazione eleusina di Eschilo – e aprire dunque la strada a una effettiva ‘inspiegabilità’ (o quanto meno ambiguità) della sua vittoria (nonché del parteggiare per lui del coro degli iniziati) – l’accusa al tragediografo, tramandata da alcune fonti, fra cui spicca Aristotele (*Et. Nic.* 1111a9, per cui cfr. *TrGF* vol. III T93), di avere rivelato quanto, dei Misteri di Eleusi, era coperto dal segreto<sup>60</sup>; Eschilo, secondo Aristotele, si sarebbe difeso dicendo di non sapere che si trattasse di ἀπόρρητα. D’altra parte, se la notizia è da considerarsi attendibile, Aristofane sembrerebbe piuttosto voler scagionare Eschilo da quell’accusa, considerata l’operazione stessa complessiva da lui condotta nelle *Rane*. Se poi accettiamo l’ipotesi che il mortaio facesse parte degli ἱερά (cfr. qui sopra), il fatto che esso compaia, pur decontestualizzato rispetto al rito, nelle indicazioni che Eracle fornisce a Dioniso (v. 124), sembrerebbe altrettanto passibile di analoghe accuse. Aristofane, sebbene più cauto di quanto – forse – non lo fosse stato Eschilo<sup>61</sup>, incentrando un’intera commedia su tematiche connesse con i Misteri di Eleusi e quindi ponendosi nel costante rischio di rivelare più del dovuto,

<sup>59</sup> Fra i legami di Eschilo con Eleusi la Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, p. 253) menziona anche la testimonianza di Ateneo, di cui abbiamo parlato qui sopra (cfr. cap. V.1.2), sull’abbigliamento di daduchi e ierofanti, che sarebbe stato ispirato dall’abbigliamento dei personaggi eschilei.

<sup>60</sup> Cfr. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, p. 246; Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, pp. 224-229. Sulla questione cfr. anche Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 253-254, che risulta tuttavia un po’ elusiva sulla motivazione della rappresentazione ‘eleusina’ di Eschilo (pur ribadita con forza) nonostante le accuse di empietà.

<sup>61</sup> Mylonas (cfr. *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, pp. 224-229) osserva al riguardo che Aristofane dedica la sua attenzione soprattutto alla πομπή in onore di Iacco, quindi alla parte pubblica della cerimonia misterica, laddove Eschilo avrebbe rilevato dettagli degli ἀπόρρητα veri e propri. D’altra parte le allusioni alle credenze eleusine sull’aldilà, il possibile riferimento agli ἱερά e alcuni momenti della catabasi di Dioniso – che noi possiamo leggere alla luce del fr. 178 di Plutarco (cfr. qui sopra, nota 30) – offrivano elementi, almeno a chi era in grado di comprenderli (quindi agli iniziati stessi), riconducibili ai riti di Eleusi (anche nella loro parte più segreta). Verosimilmente, inoltre, Aristofane intendeva sottolineare una differenza fra la *propria* (e forse anche di Eschilo stesso) ispirazione poetica eleusina, che recava benefici all’intera πόλις, e l’empietà di un Alcibiade, che aveva invece *riprodotto* in forma *drammatica e parodica* (qualcosa di ben più grave di allusioni verbali sostanzialmente decontestualizzate) le cerimonie misteriche; sull’empia pantomima di Alcibiade, cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 144-145 e nota 50, p. 145 per una rassegna della fonti che attestano che si trattasse di un ‘imitare’ e ‘mettere in scena’ i Misteri, non tanto di rivelazioni verbali.



dimostra così la possibilità stessa di fare poesia sugli ἀπόρρητα senza però tradirli: l'importanza dei Misteri di Eleusi, specialmente in un momento di crisi della πόλις, ne rende infatti necessaria la celebrazione e, per quanto possibile, la trasmissione del messaggio religioso. Aristofane, esponendo seppur cautamente se stesso, in un certo senso scagiona così anche Eschilo.

## §2 La catabasi: l'identità ateniese di Dioniso fra Antesterie, Misteri di Eleusi e Lenee

### §2.1 L'incontro con le rane e le Antesterie

La catabasi di Dioniso si articola in più momenti che tratteremo qui in due sezioni distinte, ossia l'incontro con i due cori della commedia, quello delle rane e quello degli iniziati ai misteri di Eleusi, e l'incontro con altri abitanti dell'Ade (il portiere e il servo del palazzo di Plutone, le ostesse), che sottopongono Dioniso a 'prove' in cui il dio del teatro si confronta con la sua capacità o meno di recitare la parte che lui stesso si è scelto, ossia quella di Eracle. Tali prove, che *calano* Dioniso in vere e proprie scene metateatrali, con una funzione analoga a quella delle parodie euripidee nelle *Tesmoforiazuse*, costringono Dioniso, prima ancora della grande prova dell'agone (dove Dioniso, come giudice, è investito di una pesante responsabilità), a mettere a frutto quanto appreso nei suoi precedenti incontri con i due cori.

Il Dioniso 'euripideo' del prologo, come abbiamo detto, è lontano da Atene e dal contesto culturale ateniese proprio a causa della sua stessa appartenenza all'universo culturale di Euripide, il cui Dioniso, dall'*Ippolito* alle *Baccanti* è un dio straniero (frigio, lidio, cretese), il cui culto si svolge lontano dagli spazi della πόλις; inoltre la religiosità euripidea, laddove si rafforzano i legami con la tradizione orfica-dionisiaca, implica talora una visione mitica e escatologica senz'altro lontana dall' 'ortodossia'; infine la compagna, con cui Dioniso quasi condivide lo stesso complesso rituale, è l'altrettanto straniera (appartenente anch'essa sia al mondo orientale sia a quello cretese) Madre degli Dei, interamente sovrapposta, anzi sostituita, alla Demetra eleusina. Perché il teatro, e con esso, di conseguenza, la πόλις, possa essere rigenerato, occorre che il suo dio ritrovi la sua identità *dentro* la πόλις stessa: se le *Tesmoforiazuse* mostravano la capacità del teatro di Euripide di 'traviare' i costumi morali e religiosi delle donne di Atene, partendo appunto dal problema del culto di Demetra nella sua declinazione 'femminile', ossia le Tesmoforie, le *Rane* sottopongono il teatro, nella figura del suo dio, alla ricerca della sua vera identità culturale 'ateniese' (con i valori culturali e politici che questa comporta) ancora una volta in relazione alla figura di Demetra. Quest'ultima infatti, spesso trasformata e reinterpretata nelle tragedie euripidee, riprende in Aristofane la sua centralità proprio in virtù del fondamentale ruolo civico del suo culto: l'identità ateniese stessa del dio del teatro deve definirsi anche in relazione a Demetra, che a Atene, nell'ambito del suo culto

eleusino, prevede un'associazione con Dioniso. Aristofane ripropone nella sua 'corretta' forma ateniese il binomio Dioniso-dea madre presentato da Euripide nella sua forma orientale o cretese.

Non appena giunto alla μεγάλη λίμνη dell'oltretomba, di cui gli aveva parlato Eracle (vv. 137-138), Dioniso deve attraversarla remando lui stesso sulla barca di Caronte, un fatto che di per sé, come è stato opportunamente messo in rilievo, segna un reinserimento di Dioniso nella comunità della πόλις: se nel prologo infatti il dio parlava di se stesso come impegnato a leggere l'*Andromeda* "sulla nave" (con riferimento alla battaglia delle Arginuse, cfr. vv. 52-53), un passaggio necessario per tornare a essere un vero 'ateniese' consiste per Dioniso appunto nel ricoprire un ruolo di fondamentale importanza per una potenza marittima e navale come Atene, ossia il rematore. Gli uomini 'educati' dalla poesia di Eschilo, come rivendica orgogliosamente il tragediografo nell'agone, erano infatti obbedienti e solerti rematori (cfr. cvv. 1071-1073)<sup>62</sup>.

Allo stesso tempo tale reinserimento, come abbiamo detto, può essere considerato anche dal punto di vista religioso: non è infatti un caso che Aristofane identifichi la λίμνη dell'aldilà con il santuario ateniese di Dioniso ἐν λίμναις, dove aveva luogo la festa attica più antica in onore di Dioniso, ossia le Antesterie (cfr. Tuc. II.15.4)<sup>63</sup>: la palude è infatti popolata da quelle stesse rane che danno il titolo alla commedia e che si presentano, fin dal principio del loro canto (vv. 209-267), introdotto dal celebre βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ, strettamente connesse al contesto culturale delle Antesterie (cfr. vv. 211-219a); riportiamo il testo secondo l'edizione di Del Corno):

Λιμναῖα κρηῶν τέκνα,  
 ξύναυλον ὕμνων βοᾶν  
 φθεγξώμεθ', εὐγηρὺν ἐμᾶν  
 ἀοιδάν, κοᾶξ κοᾶξ,  
 ἦν ἄμφι Νυσήϊον  
**Διὸς Διόνυσον ἐν**  
**Λίμναισιν ἰαχήσαμεν,**  
 ἠνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος  
 τοῖς ἱεροῖσι Χύτροισι  
 χωρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.

<sup>62</sup> Cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 69-70 e, soprattutto, Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, pp. 126-134, dove questo aspetto è preso in considerazione in modo particolare. Del resto, a questa rappresentazione di 'Dioniso rematore' corrispondono le raffigurazioni vascolari dell'arrivo di Dioniso a Atene su carri navali, imbarcazioni munite di ruote, per cui cfr. Kerényi, *Dioniso*, pp. 158-171, dove però si sospende il giudizio sulla realtà culturale di riferimento; sulla relazione fra Dioniso e l'acqua cfr. Daraki, *Dionysos*, pp. 34 ss. e, in una prospettiva comparativa i.e., Janda, *Eleusis*, pp. 258-260. Ricordiamo infine le testimonianze relative a una commedia intitolata Διόνυσος ναυαγός, dove Aristofane dimostra di sfruttare ancora l'immagine di un Dioniso in mare (cfr. PCG, fr. 277ss., p. 157ss.).

<sup>63</sup> Per una discussione sulle fonti e le testimonianze relative all'ubicazione del santuario, verosimilmente nella valle dell'Ilisso, e alle cerimonie che avevano luogo nei tre giorni della festa (Πιθοιγία, Χόες, Χύτροι), cfr. Di Cesare, *Topografia di Atene*, tom. II, pp. 423 ss..

L'identificazione fra la λίμνη dell'oltretomba e il santuario ateniese, esplicitata da quel κατ'ἐμὸν τέμενος, è del resto giustificata da quell'aspetto delle Antesterie, che le rendeva simili a una festa dei morti, sulla base della credenza che nei giorni della festa (11-13 Antesterione) i morti, attirati dall'odore del vino emanato dai πίθοι aperti, ritornassero sulla terra, per esserne poi riscacciati al grido Θύραζε, Κῆρες, οὐκετ'Ἀνθεστήρια<sup>64</sup>. La particolare relazione fra mondo dei morti e mondo dei vivi che si stabiliva nei giorni delle Antesterie giustifica dunque appieno il ruolo di passaggio che ha la λίμνη nella catabasi di Dioniso, che viene così collocata in un preciso contesto culturale ateniese<sup>65</sup>.

A proposito dello sfondo culturale della giornata dei Χύτροι, in cui il vino veniva appunto travasato nelle giare, ricordata dalle rane nel loro canto, Ismene Lada-Richards considera il particolare significato delle Antesterie nel contesto di una commedia che drammatizza il complesso rapporto fra Dioniso e e la πόλις: se infatti questa festa rappresenta un passaggio fondamentale nella “wine domestication”, in quanto la bevanda ‘selvaggia’ viene mescolata con acqua e quindi ‘civilizzata’, è Dioniso stesso a perdere la sua connotazione selvaggia e a essere integrato nella πόλις<sup>66</sup>. È dunque inevitabile che l'identità civica e ateniese nello specifico di Dioniso sia definita in primo luogo in relazione alle Antesterie, la sua festa attica più antica e più sacra: sono infatti le rane del santuario ἐν λίμναις che per prime rivelano la vera identità di Dioniso come Νυσηίων Διὸς Διόνυσον (seguito subito dopo da ἐν Λίμναισιν), il quale invece, all'inizio della commedia, come sappiamo, si era presentato come “figlio di boccale” (cfr. qui sopra, §1.1). Si osservi che “Nisa” (evocata qui dall'epiteto Νυσηίος) compare anche in un frammento di Sofocle *TrGF* vol. IV F959 come μαῖα di Iacco, identificato evidentemente con Dioniso: le rane infatti, come osserva

<sup>64</sup> Per un approfondimento sulla questione (e una descrizione dettagliata dei riti relativi alle Antesterie), cfr. Kerényi, *Dioniso*, pp. 278 ss.; Burkert, *La religione greca*, pp. 437-444).

<sup>65</sup> La relazione fra le commedie aristofanee e le Antesterie è stata studiata da Bierl (cfr. *Dionysos in Old Comedy*, pp. 377-380), soprattutto per quanto riguarda la possibilità di vedere nelle Antesterie il temporaneo ritorno al caos primordiale e quindi la transizione all'ordine, in una sorta di ri-attualizzazione delle origini della civiltà (il che implica anche un conflitto fra vecchio e nuovo ordine, che la commedia può interpretare come conflitto fra vecchi e giovani): Bierl osserva come questo modello agisca negli *Acarnesi*, negli *Uccelli*, nella *Pace*, negli *Uccelli*, nelle *Vespe* e nel *Pluto*. Per quanto riguarda le *Rane*, Bierl parla di un Dioniso che attraversa il suo santuario ἐν λίμναις per discendere nell'aldilà e riportare sulla terra l'antico e caotico potere di Eschilo. Poiché tuttavia quest'ultimo dovrebbe portare piuttosto l'ordine che il disordine nella travagliata Atene, dobbiamo osservare come il ‘ritorno alle origini’ si configuri nelle *Rane* come ripristino di una ‘civiltà arcaica e incorrotta’ piuttosto che come caos primordiale e indistinto. Del resto la possibilità di individuare in ambito germanico e, soprattutto, vedico elementi che possano ricondurre alle radici i.e. di questa festa dionisiaca (cfr. Janda, *Die Musik nach dem Chaos*, pp. 182-208), ci permette di individuare un legame fra il Dioniso delle Antesterie e il culto di Indra (cfr. Janda, p. 188), il quale è infatti, principalmente, il fondatore del nuovo ordine, che segna la fine del potere della vecchia generazione divina.

<sup>66</sup> Cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 125-128. Ricordiamo anche le analoghe osservazioni di Seaford (cfr. *The Eleventh Ode of Bacchilides*, pp. 124-128) in merito alla cerimonia dello ἱερὸς γάμος fra la moglie dell'arconte βασιλεύς e Dioniso stesso, che aveva luogo appunto durante le Antesterie: la forza distruttiva di Dioniso rispetto all'οἶκος sembra infatti trovare a Atene, proprio attraverso questo rituale, interpretato come “prudently accepting Dionysos” in modo che la temporanea violazione dell'οἶκος (accettata dal βασιλεύς stesso) sia “contenuta e benefica per la comunità”.

Edmonds<sup>67</sup>, per descrivere il loro canto in onore di Dioniso si servono del verbo *ιαχέω*, che, in questo caso, considerato il successivo canto del coro iniziati in onore di Iacco, ha un valore decisamente pregnante (suggerito anche dal legame con il frammento sofocleo) nello stabilire una diretta relazione fra il Dioniso delle Antesterie e il Dioniso-Iacco dei Misteri di Eleusi: la forza di tale relazione sta nella definizione dell'identità ateniese di Dioniso. Tra l'altro le Antesterie e i Misteri, nella fase preliminare di questi ultimi che aveva luogo a Agra, sono strettamente accomunati dal calendario, in quanto entrambe le feste (Antesterie e Piccoli Misteri) si svolgevano appunto nel mese di Antesterione.

Che per Aristofane l'associazione del culto di Demetra e di Dioniso sia di fondamentale importanza per la religiosità della πόλις, e quindi dei referenti religiosi della poesia drammatica stessa, lo dimostra un passo delle *Nuvole* dove la descrizione che fa il coro (la cui relazione con Demetra e Persefone è stata rilevata da Byl<sup>68</sup>) della "terra di Cecrope" come terra di templi, statue, processioni e banchetti si apre e si chiude, rispettivamente, con la menzione dei Misteri di Eleusi (σέβας ἀρρήτων ἱερῶν, ἴνα / μυστοδόκος δόμος / ἐν τελεταῖς ἀγίαις ἀναδείκνυται, vv. 302-304), e delle Grandi Dionisie (vv. 310-12): ἤρι τ' ἐπερχομένῳ Βρομία χάρις / εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα / καὶ **μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν**. La necessità di una stretta associazione fra Demetra e Dioniso, anche nella definizione dell'identità di quest'ultimo come dio 'attico' del teatro, è sentita da Aristofane fin dalle *Nuvole*. Si noti come il flauto compaia qui in stretta associazione con un contesto culturale dionisiaco, proprio come le rane definiscono il loro ὕμνων βοᾶν appunto ξύναυλον, "accompagnato dal flauto"<sup>69</sup>.

Dioniso tuttavia non comprende il canto delle rane, né d'altra parte loro possono riconoscerlo, sia a causa del suo travestimento da Eracle sia perché, a causa della sua 'infatuazione' euripidea, non è ancora tornato a essere il 'loro' dio venerato alle Antesterie<sup>70</sup>. Ha inizio così un vero e proprio duello canoro fra Dioniso e le rane, a colpi di βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ, con cui Aristofane rappresenta le asperità del percorso attraverso il quale deve necessariamente passare Dioniso per recuperare la sua identità ateniese (vv. 221-229).

Le rane rappresentano del resto un momento cruciale nello svolgimento della commedia: innanzitutto, oltre a collocarsi al principio della catabasi, segnano il primo momento del reinserimento, seppur conflittuale, di Dioniso nel contesto religioso di Atene; in secondo luogo

<sup>67</sup> Cfr. Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, nota 58, p. 133.

<sup>68</sup> Cfr. Byl, *Aristophane et Éleusis*, pp. 150-153.

<sup>69</sup> Anche in *Pac.* 530-532, dove si parla di ciò di cui odora la Pace: Διονυσίων, / αὐλῶν, τραγῳδῶν, Σοφοκλέους μελῶν, κιθλῶν, / ἐπύλλίων Εὐριπίδου. Qui si intende celebrare la possibilità stessa, garantita dalla Pace, di avere degli agoni drammatici, al di là della critica al singolo tragediografo: il fatto che si *possano* ascoltare i "versetti di Euripide" è positivo di per sé.

<sup>70</sup> In un senso un po' diverso Del Corno (cfr. *Rane*, p. 169) parlava di un dio non riconosciuto perché "infatuato delle nuove mode artistiche" e quindi non identificabile con il "vero dio".

forniscono un'indicazione fondamentale non solo dal punto di vista religioso, ma anche musicale, offrendo cioè al Dioniso euripideo una necessaria 'lezione di musica'. Nella seconda sezione del loro canto, infatti, subito dopo il primo scontro con Dioniso, che, affaticato dal remare, è infastidito dai βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ, le rane descrivono se stesse in diretto rapporto con la musica (vv. 231-233/4, ancora secondo il testo di Del Corno):

ἐμὲ γὰρ ἔστερξαν εὐλυροὶ τε Μοῦσαι  
καὶ κεροβάτας Πάν, ὁ καλαμόφθογγα παίζων·  
προσεπιτέρπεται δ' ὁ φορμικτὰς Ἀπόλλων,  
ἔνεκα δόνακος, ὃν ὑπολύριον  
ἔνυδρον ἐν λίμναις τρέφω.

Le rane si relazionano qui a un altro gruppo di divinità, le Muse, Pan e Apollo, ciascuna associata a uno specifico strumento musicale, rispettivamente la λύρα, il κάλαμος e la φόρμιγξ. Se lo strumento con cui le rane 'dionisiache' del tempio ἐν λίμναις (menzionato ancora al v. 233/4) accompagnano direttamente il loro canto è dunque il flauto, quest'ultimo si 'accorda', in un certo senso, con la musica della lira, della zampogna e della cetra di 'ambito' apollineo. Ricordiamo qui la possibilità di individuare un gruppo divino costituito dalle figure di Pan, Dioniso e Apollo nel secondo stasimo dell'*Aiace* di Sofocle (vv. 264-703), di cui abbiamo parlato in cap. II, nota 89<sup>71</sup> – si tratterebbe dunque di una seconda reminiscenza sofoclea nel canto delle rane. Abbiamo altresì osservato più volte, nel corso di questa ricerca, come il complesso e sfuggente carattere della religiosità dionisiaca possa definirsi anche sulla base di associazioni con altre divinità: se Euripide insiste sul binomio Dioniso-Madre degli dei, accentuando il carattere 'straniero' di entrambe le divinità, Aristofane, come abbiamo visto, tende a rafforzare i legami 'ateniesi' di Dioniso, quali quelli con Demetra. La relazione con Apollo è altrettanto importante, come forse avveniva nella *Licurgia* di Eschilo (cfr. qui sopra, cap. IV.2), nella definizione della figura di Dioniso nel senso di una ridefinizione e di un controllo degli aspetti più selvaggi della personalità e del culto dionisiaco (si osservi come nella parabasi delle *Nuvole* il coro invochi Dioniso nell'ambito del suo culto delfico, dopo la menzione di Apollo, Artemide e Atena, cfr. vv. 595-605). Analogo discorso può essere fatto per la musica 'dionisiaca' rispetto a una sfera musicale più propriamente 'apollinea': abbiamo visto qui sopra (cfr. cap. V.1.2) come nelle *Tesmoforiazuse*, sia nel canto di Agatone sia nella successiva parodo, Aristofane tenda a privilegiare l'immagine della κίθαρις (v. 124) e della χρύσεια φόρμιγξ (v. 326), riconducibili alla sfera di Apollo χρυσολύρης (v. 315).

<sup>71</sup> Per una trattazione relativa alla figura di Pan rimandiamo qui sopra al cap. II.1.2.2.

Il flauto appare infatti, nelle commedie e nei frammenti aristofanei pervenuteci, uno strumento ambiguo: talora compare nel contesto gioioso del banchetto e del simposio<sup>72</sup>, talora, invece, evoca rumori sgradevoli e sconfinanti nel baccano<sup>73</sup>, oppure culti stranieri, come quello del frigio Sabazio, chiamato lui stesso ἀλλητήρ (cfr. fr. 578 *PCG* dalle *Stagioni*<sup>74</sup>). La lira e la cetra, invece, seppure passibili di corruzione anch'esse nelle mani di giovani influenzati dalla 'Nuova Musica' (come sembra emergere dal fr. 232 *PCG* dai *Banchettanti*, cfr. cap. V, nota 55) tendono piuttosto a identificarsi con l'istruzione elementare, ossia con le basi stesse del sapere<sup>75</sup>, oltre che, come abbiamo visto qui sopra, con la sfera apollinea. Nelle *Rane*, dunque, il valore musicale positivo del flauto appare in un certo senso garantito dall'essere calato in un determinato contesto culturale, ossia le Antesterie, poste in relazione sia, come abbiamo visto ora, con il culto di Apollo sia, proprio attraverso il flauto, con i Misteri di Eleusi stessi (sono infatti sempre i flauti a accompagnare le danze degli iniziati nell'aldilà, secondo la descrizione di Eracle, cfr. v. 154).

Attraverso l'immagine della cetra di Apollo e della zampogna di Pan Aristofane sembra allo stesso tempo offrire una rappresentazione della musica nella sua forma più arcaica e, per mezzo delle rane, sembra anzi attingere l'origine stessa della musica: sono infatti le rane a "nutrire" (τρέφω) la "canna" (δόναξ) da cui si origina la lira, ma, per analogia, tutti gli strumenti musicali<sup>76</sup>. Le rane rappresentano dunque una musica 'primordiale' e incorrotta, gradita alle Muse, Apollo e Pan<sup>77</sup>. D'altra parte, poiché le rane in questione hanno sede nelle λίμναι ateniesi sacre a Dioniso,

<sup>72</sup> Ricordiamo qui sia i passi in cui è menzionato direttamente il flauto sia quelli in cui si parla di flautiste: *Acarn.* 752; *Eccl.* 891; *Vesp.* 1219; 1368-9; 1477; *Ran.* 513.

<sup>73</sup> Cfr. *Acarn.* 551; 554; 862-869 (sgradevoli flautisti di Tebe); *Pac.* 952 (altra menzione di un flautista tebano).

<sup>74</sup> Abbiamo parlato della generale avversione della commedia, e di quella aristofanea in particolare, per le divinità straniere i cui culti imperversavano nell'Atene del tardo V sec. nel cap. II (cfr. soprattutto nota 44, per una breve discussione sui frammenti più significativi, fra cui quelli delle *Stagioni*).

<sup>75</sup> La famiglia lessicale di κίθαρις compare infatti *Nuv.* 964; 1357 (qui con particolare riferimento all'ἀρχαία παιδείσις, cfr. v. 1355); *Vesp.* 959; 989; per λύρα cfr. *Cav.* 990; *Nuv.* 1355 (cfr. v. 1357). Rimandiamo al cap. V per la discussione delle menzioni di questi strumenti nelle *Tesmoforiazuse*.

<sup>76</sup> È Aristofane stesso a suggerirci tale analogia designando con καλαμόφογγα (v. 230) le musiche di Pan: poiché il κάλαμος, che designa per sineddoche la zampogna, è infatti propriamente la "canna", dunque pressoché sinonimo di δόναξ (quest'ultima è una "canna più piccola", cfr. Liddell-Scott s.v.), non stupisce che Aristofane, in due frammenti, rispettivamente fr. 150 e 738 *PCG* parli di καλαμίνην σύριγγα e di καλαμίνους αὐλούς. Anche se nel passo in questione del canto delle rane si riconduce il δόναξ soltanto alla lira, il riferimento stesso al κάλαμος ci ricorda che anche gli strumenti a fiato, menzionati nel canto (flauto e zampogna) hanno la stessa origine. È interessante infine ricordare che il verbo δονέω "agitare" dalla cui alterazione risulterebbe, secondo Chantraine (cfr. s.v. δόναξ), per etimologia popolare, δόναξ stesso ha appunto anche il significato di "mormorare" in riferimento agli strumenti musicali: significativo è a questo proposito il v. 30 della *Pitica* X di Pindaro, λυρᾶν τε βοαὶ καναχαὶ τ'αὐλῶν δονέονται, dove a suonare 'agitandosi come canne' sono lire e flauti.

<sup>77</sup> Analoghe riflessioni possono essere fatte per i canti degli uccelli nell'omonima commedia, dove il flauto, suonato dalla flautista Procne, è invocato dal coro subito prima degli anapesti (ὃ καλλιβόαν κρέκουσ' / αὐλὸν φθέγμασιν ἤρνοις, vv. 682-683); le divinità in cui si identificano gli uccelli sono anche qui Apollo (vv. 716; 722) e le Muse (v. 724); i loro canti e danze sono in onore di Pan, ma anche della Madre Montana (vv. 745-746): abbiamo visto qui sopra (cfr. cap. II.1.2.2) come la 'natura incontaminata' degli *Uccelli*, il cui aspetto selvaggio è accentuato dalla presenza della Madre Montana stessa, sia più ambigua che nelle *Rane*, dato il rischio corso da Nubicuculia, in tutta la seconda parte della commedia, di assomigliare sempre più all'Atene da cui sono scappati i protagonisti (la Madre Montana si trasforma al v. 876 nella barbara Κυβέλη madre di un personaggio deriso anche in *Ran.* 1437, tra l'altro per mezzo di Euripide).

Atene stessa e le sue canne lacustri diventano la ‘culla’ di una musica comune a Dioniso e a Apollo allo stesso tempo. Con questa rappresentazione di una musica primordiale ‘dionisiaca’ che sia allo stesso tempo autoctona rispetto all’Attica (si ricordi l’importanza dell’autoctonia a Atene) e strettamente associata alla musica “di cui ha gioia Apollo citaredo”, Aristofane sembra in un certo senso contrapporsi alla versione euripidea della nascita degli strumenti musicali dionisiaci, il flauto e il timpano (si osservi invece come le percussioni siano assenti nella rappresentazione aristofanea): nel secondo stasimo dell’*Elena*, infatti, il βαρύβρομος αὐλός (cfr. μούσα βαρύβρομος αὐλῶν in *Nuv.* 312) è consegnato da Afrodite (si tratta quindi in un certo senso di un atto di nascita del flauto stesso) alla Madre degli dei, in Frigia, come strumento proprio del suo culto (cfr. vv. 1350-1352), che, come sappiamo, in quello stesso stasimo è sostanzialmente identificato con quello dionisiaco; nelle *Baccanti* poi il coro riferisce la nascita, a Creta, del timpano, inventato dai Coribanti, in modo che si accordasse al suono dei “flauti frigi” (vv. 127-128), per accompagnare il culto di Dioniso e della Madre Rea (vv. 123-125). La musica dionisiaca, indissolubilmente legata alla sfera metroaca, è dunque non solo caratterizzata principalmente da flauti e percussioni, ma anche connotata in senso decisamente ‘barbaro’<sup>78</sup>. Aristofane invece riconduce a Atene la più autentica origine della musica, anche nella sua declinazione ‘dionisiaca’, che, lontano dallo strepito dei culti cretesi e orientali, può trovare una più stretta relazione con quella della zampogna di Pan e della cetra di Apollo<sup>79</sup>.

Biles<sup>80</sup>, a proposito del coro delle rane, parla infatti di “antiquated poetic landscape (p. 228) [...] where music and song emanate from the water in a primordial form” (p. 230), conducendo sul testo una dettagliata analisi lessicale volta appunto a metterne in luce “the antiquated form” (p. 229)<sup>81</sup>: le rane introducono dunque per prime il tema arcaizzante che sarà poi personificato nella figura di Eschilo. Come osserva infatti ancora Biles, si possono individuare diretti richiami stilistici

<sup>78</sup> È probabile che la musica legata a questa tipologia di culti trovasse significativi riscontri nello sperimentalismo dei poeti del ‘Nuovo Dittirambo’, qualcosa quindi di ben poco ‘primordiale’: bisogna infatti considerare che *Elena* e *Baccanti* appartengono alla fase finale della produzione euripidea, in cui si osserva una crescente influenza della ‘Nuova Musica’. Sulla questione, cfr. cap. III.3, in particolare nota 107.

<sup>79</sup> Tucidide infatti (II.15.4) ricorda come appartenenti al nucleo originario di Atene l’acropoli e la parte meridionale della città (la zona dell’Ilisso dunque), dove si trovava un’alta concentrazione di santuari, quali l’*Olympieion* (il tempio di Zeus Olimpico), il *Pythion*, il santuario della Terra e quello di Dioniso ἐν Λίμναις, che appunto segnalavano, insieme con i templi dell’acropoli, i più antichi insediamenti della città. È probabile dunque che il tempio di Dioniso e quello di Apollo Pitico, che permettono di attingere, secondo Tucidide, la religiosità più antica della πόλις, si trovassero entrambi nella stessa zona di Atene, a sud della città, nella valle dell’Ilisso, forse non troppo lontani l’uno dall’altro (sull’ubicazione del tempio di Apollo Πόθιος cfr. Marchiandi, *Topografia di Atene*, tom. II, pp. 433-434). Si osservi altresì che nel canto delle rane è menzionato, come in Tucidide, anche Zeus (v. 246). Il passo tucidideo si accorda dunque con la rappresentazione aristofanea di un ritorno alle origini della religiosità attica, che veda uniti Dioniso e Apollo.

<sup>80</sup> Cfr. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 228-231.

<sup>81</sup> Per un elenco degli elementi stilistici che dimostrano il carattere arcaizzante del coro delle rane, cfr. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 229. Fra gli elementi ‘arcaizzanti’ del coro Biles menziona anche il fatto stesso che si tratti di un coro teriomorfo, come suggerisce anche *Cav.* 520-523 (cfr. in particolare nota 79, p. 228).

fra il canto delle rane e la poesia di Eschilo (arcaismi, composti, registro elevato), il più macroscopico dei quali è la corrispondenza fra il **βρεκεκεκεξ κοὰξ κοάξ** delle rane e il **φλαττοθραττοφλαττοθρατ** della parodia che fa Euripide della poesia di Eschilo (vv. 1286; 1288; 1290; 1292; 1295). Se, come è stato ipotizzato<sup>82</sup>, è possibile scorgere nel **βρεκεκεκεξ κοὰξ κοάξ** il nome stesso delle rane, **βάτραχοι**, con l'iniziale sequenza consonantica (**β[α]τρ**) abbreviato in **βρ-** e la sorda aspirata velare privata dell'aspirazione ( $\chi > \kappa$ ), in **φλαττοθραττοφλαττοθρατ** troviamo gli stessi suoni della parola **βάτραχοι** con lo stesso genere di variazioni, mediate però, ora, da **βρεκεκεκεξ κοὰξ κοάξ**: nell'onomatopea di Eschilo scompare infatti la velare di **βάτραχοι**, ma compare la dentale, anche nella sua forma aspirata ( $\tau$  e  $\theta$ ); come aspirata troviamo la labiale (significativamente è mantenuto il nesso labiale + liquida:  $\beta\rho > \phi\lambda$ ); le vocali della parola **βάτραχοι** sono mantenute in entrambi i casi.

Alla luce di tutto questo risulta difficile, a mio parere, parlare di parodia del 'Nuovo Ditirambo' a proposito del canto delle rane, come pure è stato proposto<sup>83</sup>, data la patina arcaizzante che caratterizza l'intero brano e che possiamo interpretare come una celebrazione delle origini incorrotte della poesia e della musica (nonché come una importante anticipazione della figura di Eschilo). Eppure sono stati anche notati significativi legami con il secondo stasimo dell'*Ifigenia in Tauride* (per cui cfr. qui sopra III.2.3)<sup>84</sup>: qui infatti il coro descrive la *λίμνη* sull'isola di Delo come *εἰλίσσουσαν ὕδωρ / κύκλιον, ἔνθα κύκνος μελω- / δὸς Μουσας θεραπεύει* (vv. 1103-1105)<sup>85</sup>; nella strofe successiva è rappresentato poi il viaggio verso Atene di Ifigenia su una nave argiva, i cui rematori saranno accompagnati dal *κάλαμος οὐρείου Πανός* (v. 1126) e da *Febo ὁ μάντις ἔχων / κέλαδον ἑπτατόνου λύρας* (v. 1128-1129). Le strette affinità lessicali e situazionali (accompagnamento di rematori) legittimano dunque l'interpretazione del canto delle rane come una

<sup>82</sup> Cfr. Maggi, *Abitatori vedici dell'acqua*, in c. d. s.. L'appartenenza delle rane alla dimensione ctonia, che si esprime tra le altre cose nella loro associazione, sempre in ambito indiano, con il dio Varuṇa (cfr. Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka*, p. 7), ci riporta, anche in India, sorprendentemente alla commedia, dato che, secondo l'intuizione di Kuiper (cfr. in particolare pp. 198 ss., dove si individua nell'origine da un *δρῶμενον* religioso la principale affinità fra dramma greco e dramma indiano), il dio Varuṇa si identifica, nel dramma indiano di età classica, con la figura comica del Vidūṣaka.

<sup>83</sup> Cfr. Andrisano, *Il coro delle rane*, pp. 9- 31, dove viene dedicata particolare attenzione alla componente scenica (una danza animalesca e scomposta, che si adatterebbe appunto alle tendenze del 'Nuovo Ditirambo') del canto in questione (la studiosa prende infatti posizione decisamente a favore della presenza in scena delle rane stesse; rimandiamo dunque alla sua trattazione anche per una ricostruzione della controversia sulla presenza o no in scena del coro delle rane). Se la Andrisano (cfr. nota 35, p. 17) vede nella presenza di lecezì (a partire da **βρεκεκεκεξ κοὰξ κοάξ**) nel canto delle rane una relazione con Euripide, la cui predilezione per questo verso è presa di mira da Eschilo nell'agone, dobbiamo anche tenere presente che il leccio, individuabile spesso nella seconda parte del trimetro euripideo (dopo la cesura pentemimere), è in realtà l'*arma* di cui serve Eschilo per 'smascherare' la ripetitività ritmica e la trivialità concettuale dei prologhi euripidei.

<sup>84</sup> Cfr. Andrisano, *Il coro delle rane*, pp. 27-31; sulla questione cfr. anche Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, nota 54, p. 132.

<sup>85</sup> Si pensi ai *βατράχων κύκνων θαυμαστά* (*Ran.* 207) con cui Caronte prepara Dioniso al canto delle rane.



parodia euripidea<sup>86</sup>. D'altra parte occorre ricordare che l'*Ifigenia in Tauride* ha come *leitmotiv* il tema eziologico, sviluppato sulla base dell'idea di una contaminazione fra culti attici e culti barbari, con il coinvolgimento delle Antesterie stesse: a queste viene in particolare sottratto il carattere 'espiatorio' della bevuta solitaria di Oreste (e con essa il ruolo 'civilizzatore' di Atene rispetto alla vicenda della casa degli Atridi), dato che la *vera* espiazione dell'eroe si consuma piuttosto in una terra barbara. Se dunque è possibile parlare di allusioni all'*Ifigenia*, è piuttosto *in contrasto* con la *situazione* euripidea<sup>87</sup>: Aristofane celebra infatti le Antesterie restituendo la centralità a Atene per mezzo della rappresentazione stessa di uno dei suoi più antichi e sacri luoghi di culto (cfr. qui sopra, nota 79). La presenza di Apollo, a cui è gradito il canto delle Muse, potrebbe quindi spiegarsi, in questa prospettiva, anche alla luce della relazione fra la vicenda di Oreste e le Antesterie. Infine, poiché Euripide non menziona esplicitamente Dioniso, nell'*Ifigenia in Tauride*, riguardo all'eziologia delle Antesterie, possiamo spingerci a ipotizzare che il fatto che le rane non riconoscano Dioniso nel rematore che attraversa la loro λίμνη alluda anche all'apparente assenza di relazioni fra Dioniso e le Antesterie secondo Euripide: come abbiamo detto, infatti, Dioniso è ancora, in questa fase della sua catabasi, un 'Dioniso euripideo'.

## §2.2 Iacco

Prima dell'incontro con il coro degli iniziati, che completa la rappresentazione aristofanea di Dioniso come dio 'ateniese', Dioniso e Xantia (che ha camminato intorno alla λίμνη), coerentemente con le indicazioni di Eracle, si imbatte in quegli ὄφεις καὶ θηρί' [...] μυρία / δεινότατα (vv. 143-144). In realtà si tratta di un unico mostro (θηρίον μέγα, v. 288) che cambia continuamente aspetto, trasformandosi di volta in volta in βοῦς, ὄρεῦς, γυνή, κύων (vv. 290-292). Il parallelo del fr. 515 dei *Friggitori* (per cui cfr. qui sopra, nota 55) ci permette di individuare in Empousa una 'manifestazione' spaventosa di Ecate, diffusa verosimilmente soprattutto a livello di credenze popolari: la concordanza fra il passo delle Rane e quello dei *Friggitori* è rafforzata dal fatto che in questi ultimi Empousa viene descritto σπείρας, ὄφρων εἰλιξαμένη e nelle *Rane* Eracle menziona appunto gli ὄφεις fra i mostri dell'ade. Ora, la presenza di Ecate si colloca perfettamente in ambito eleusino (cfr. qui sopra, cap. II.1.2.3, in particolare nota 96), almeno a livello mitologico,

<sup>86</sup> I vv. 1103-1105, con la presenza del verbo εἰλίσσω, sono poi caratteristici di quello stile euripideo che sarà ampiamente parodiato nell'agone (cfr. avanti §3.3) anche per mezzo dell'*Ifigenia in Tauride*, laddove nel canto delle *Rane* non si va oltre allusioni a elementi mitici e lessicali che non possono essere connotati come specificamente 'euripidei'.

<sup>87</sup> Segnaliamo qui che una delle testimonianze sulla rivelazione degli ἄρρητα dei Misteri di Eleusi da parte di Eschilo menzioni in particolare la tetralogia composta da *Arcieri*, *Sacerdotesse*, *Ifigenia*, *Sisifo* (cfr. *TrGF* vol. III, T93b2-3): la difficoltà di verificare appieno l'attendibilità della notizia relativa a questi titoli e di ricostruire la trama della tragedia rende pressoché impossibile stabilire un collegamento con le *Rane* e con le frequenti citazioni, nella commedia, dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide. Se davvero Eschilo nell'*Ifigenia* aveva fatto qualche allusione, fin troppo precisa, ai Misteri di Eleusi, possiamo comunque sia immaginare riferimenti alla realtà cultuale ateniese.

sebbene sia più difficile immaginare in questa scena delle *Rane* l'evocazione di un preciso momento rituale: secondo Brown<sup>88</sup>, il fr. 178 di Plutarco (citato qui sopra, cfr. note 30 e 61), dove si ricordano τὰ δεινὰ πάντα che provocano terrore in coloro che si sottopongono all'iniziazione, permetterebbe però di collegare l'incontro fra Dioniso e Empousa nella prima fase del percorso iniziatico nel *Telesterion*. Un'interessante conferma in questo senso viene da un passo di Luciano (cfr. *Trag.* 22), commentato anch'esso da Brown, dove il ciabattino Micillo, menzionando esplicitamente l'iniziazione ai Misteri di Eleusi, chiede al filosofo Cinisco se non gli paia che quanto incontrano nell'Ade sia ὅμοια τοῖς ἐκεῖ; Cinisco risponde appunto di sì, in particolare per quanto riguarda δαδουχοῦσά τις, identificata con un' "Erinni". Si tratta chiaramente di un personaggio (come suggeriscono anche le fiaccole) sovrapponibile a Empousa-Ecate: sebbene non possiamo escludere una diretta dipendenza del passo di Luciano da quello di Aristofane, è difficile pensare che il diretto riferimento alla realtà culturale sia frutto di una rielaborazione di tipo puramente letterario. Quanto alle giuste riserve (basate sui dati forniti dall'archeologia) di Mylonas sulla possibilità che nel *Telesterion* fosse 'messa in scena' una catabasi, ciò non esclude, come ipotizza Brown, che gli iniziandi dovessero affrontare "some sort of female monster", eventualmente in un'esperienza solo aurale (come suggerisce il fatto che Dioniso, a differenza di Xantia, non veda direttamente il mostro<sup>89</sup>). In ogni caso sembra legittimo parlare di Ecate-Empousa come di una figura di *mediazione*, che ha il ruolo di introdurre Dioniso verso la 'rivelazione' rappresentata dal coro degli iniziati ai Misteri di Eleusi, con una funzione, quindi, per certi versi analoga a quella che ha Ecate nell'*Inno a Demetra*, dove appunto Ecate dapprima informa Demetra di avere inteso "un grido (vv. 51-58), poi assume l'incarico di πρόπολος καὶ ὀπάων di Persefone (vv. 338-449)<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> Cfr. Brown, *Empousa, Dionysus and the Mysteries*, pp. 41-50.

<sup>89</sup> Cfr. Brown, *Empousa, Dionysus and the Mysteries*, nota 38, p. 49.

<sup>90</sup> Sul contributo degli *scholia vetera* alle *Rane* nell'identificazione di Empousa con Ecate, anche sulla base del fr. 115 dei *Friggitori*, cfr. Perrone, *Aristofane e la religione negli scholia vetera alle Rane*, pp. 176-177, dove, sulla linea di Brown, si sottolinea il possibile legame di Ecate-Empousa con il contesto eleusino. La Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, pp. 71-72) considera invece la figura di Empousa, capace di assumere aspetto umano e ferino, maschile e femminile, alla luce del modello della "ritual marginality", sulla base del quale la studiosa interpreta anche la figura di Dioniso stesso nel prologo; cfr. inoltre pp. 90-94 per l'interpretazione della scena come rovesciamento del modello delle apparizioni di cui si serve Dioniso nelle *Baccanti* per 'iniziare' Penteo ai suoi misteri. Menzioniamo qui anche la proposta di lettura di Angela Andrisano (cfr. *Il coro delle rane*, pp. 13-14, con bibliografia precedente), che, coerentemente con la sua analisi del coro delle rane come una rielaborazione parodica dello stile poetico e coreutico del 'Nuovo Dittirambo', vede in Empousa una sorta di personificazione di quegli stessi mostri letterari di cui il canto delle rane sarebbe la realizzazione musicale e scenica. Molto originale e degna di interesse è infine l'analisi di Andreas Heil (cfr. *Herakleiodionysos am Scheideweg*, pp. 53-58), che vede nella successione dei diversi aspetti assunti da Empousa l'evoluzione stessa (verso la decadenza) della tragedia greca, cosicché nel bue è da riconoscere Eschilo, nel mulo Sofocle (l'εὐκολία è in particolare una qualità che lo accomuna a quell'animale) e, nella successione donna-cane, Euripide (tali relazioni sono individuate da Heil alla luce delle rappresentazioni che dei tre poeti sono offerte nell'agone): Dioniso è "a un bivio" perché, seppure in una forma simbolica, gli si presentano qui tutte le manifestazioni della grande stagione della tragedia attica, fra cui lui stesso è chiamato a scegliere la migliore.

È interessante osservare che Dioniso, ancora terrorizzato dall'incontro con il mostro, commenta (vv. 309-311): οἴμοι, πόθεν μοι τὰ κακὰ ταυτὶ προσέπεσεν; / τίν' αἰτιάσομαι θεῶν μ' ἀπολλύναι, / αἰθέρα Διὸς δωμάτιον ἢ χρόνου πόδα; La ripresa dei due versi euripidei citati nel prologo come esempio della 'fertilità' di Euripide ci dimostra qui che effettivamente Dioniso interpreta l'Etere e il Tempo come due divinità, che rivestono un particolare ruolo in un preciso sistema religioso (per esempio, in ambito orfico, quello di entità cosmogoniche).

Dopo l'incontro con Empousa, Dioniso si trova finalmente davanti, secondo le indicazioni di Eracle, il coro degli iniziati ai Misteri di Eleusi, il punto d'arrivo del suo percorso attraverso i culti ateniesi in suo onore: il modello sulla base del quale Aristofane costruisce la parodo della commedia sembra infatti da identificare proprio con la processione dei Grandi Misteri da Atene a Eleusi (19 Boedromione)<sup>91</sup>, come dimostra, fra le altre cose, il fatto che il coro aristofaneo faccia Iacco oggetto delle sue invocazioni e celebrazioni. Nonostante sia ampiamente dibattuta la questione relativa all'identificazione originaria di Iacco con Dioniso in ambito eleusino<sup>92</sup>, essa

<sup>91</sup> Una ricostruzione "fedele" della processione eleusina nella parodo delle *Rane* è ipotizzata da Graf (cfr. *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 40-50, con la discussione sul dibattito precedente); cfr. anche, Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 98-102 (benché nell'ottica di una fusione di elementi tratti da diversi contesti rituali, gli iniziati sono senz'altro ricondotti ai Misteri di Eleusi); Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 223-224, dove si sottolinea comunque sia un "conflating the Eleusinian Mysteries with Dionysian dramatic festivals". Nonostante il riconoscimento della centralità del culto eleusino nella commedia in generale e nella parodo in particolare, Serena Perrone (cfr. *Aristofane e la religione negli scholia vetera alle Rane*, pp. 142-154) ricostruendo anche le varie interpretazioni relative allo sfondo rituale della parodo stessa, comprese le testimonianze dell'esegesi antica, parla di "elementi diversi", tali da "creare un generale e composito effetto di sacralità". Segnaliamo infine a parte la proposta, basata su una forse eccessiva ricerca di verosimiglianza rispetto alla topografia ateniese, che vede nella processione in questione una relazione con i Piccoli Misteri di Agra, cfr. Hooker (cfr. *The Topography of Athens*, pp. 112-117) e Guarducci, *Le Rane di Aristofane e la topografia di Atene*, pp. 168-172 (dove comunque sia viene offerta un'interessante spiegazione della differenza fra τέμενος e ἱόν a proposito del santuario di Dioniso ἐν Λίμναις per spiegare il riferimento topografico del canto delle rane).

<sup>92</sup> Il problema si pone nei termini di una parentela originaria o di una distinzione originaria, nonché di un eventuale influsso o meno dei culti dionisiaci sui Misteri di Eleusi. Decisamente a favore di una distinzione delle due figure, sottoposte successivamente a un processo di identificazione, sono Mylonas (cfr. *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, pp. 237-239) e Giulia Sfameni Gasparro (cfr. *Misteri e culti mistici di Demetra*, pp. 114-118), che ritengono entrambi Iacco la semplice 'personificazione' del grido mistico degli iniziati nonché espressione della componente entusiastica del culto, senza che però esista una vera relazione con il "nucleo essenziale del complesso rituale". Graf, a cui si deve una dettagliata analisi della personalità divina di Iacco e della natura dei suoi legami con Dioniso (cfr. *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 40-66, a cui rimandiamo anche per la bibliografia precedente), escludendo anch'egli un influsso dei culti di Dioniso su Eleusi, ritiene che "l'apparente forma dionisiaca di Iacco appartenga da sempre al suo essere e che sia riflesso di un'esperienza vissuta nel rito della processione, quella di un'eccitazione che raggiungeva uno stato estatico" (pp. 53-54); d'altra parte Graf sottolinea bensì la dipendenza del nome 'Iacco' dal grido culturale ἱακχος (come ὁ παῖς con Apollo), ma senza parlare di 'personificazione' del grido rituale stesso (pp. 56-57); quanto infine all'identificazione con Dioniso, alla luce delle testimonianze letterarie, iconografiche e epigrafiche, secondo Graf, questa risulterebbe fondata su basi rituali, tanto che Iacco avrebbe rinunciato alla sua individualità per diventare la *Spielform* eleusina di Dioniso (pp. 65-66). Una recente ricostruzione del dibattito è offerta in Jiménez San Cristóbal, *The Sophoclean Dionysos*, pp. 278-282), con un approccio alla questione favorevole all'identificazione originaria con Dioniso. Per un'analisi linguistica del *pantheon* eleusino, volta a individuarne le origini i.e., si consideri la proposta di Michael Janda (cfr. *Eleusis*, pp. 558-596), che vede nei Misteri di Eleusi una delle forme in cui si perpetua in Grecia il mito cosmogonico i.e., conservatosi in ambito vedico nella vicenda della liberazione delle acque e delle vacche dell'Aurora da parte di Indra: Dioniso e Trittolemo erediterebbero appunto, come risulterebbe dall'analisi etimologica dei loro nomi, il ruolo del dio i.e. assunto in India dal vedico Indra. Janda, tuttavia, non stabilisce alcuna relazione, in questa prospettiva, fra Iacco e Dioniso, benché non possiamo non tenere conto del

sembra presupposta nella *Rane*<sup>93</sup>, dove l'intenzione di Aristofane sembra quella di rappresentare il Dioniso nella sua veste 'ateniese', ossia come il dio degli agoni drammatici, delle Antesterie e come lo Iacco dei Misteri di Eleusi: nel più sacro dei culti attici, quello i cui profondi valori, che fanno appello all'unità, al perdono e all'uguaglianza, possono davvero salvare la città, viene infatti accolto anche Dioniso, nella figura di Iacco, perché trovi un reale e pieno inserimento nella πόλις. Alla coppia 'selvaggia' e 'barbara' allo stesso tempo Dioniso-Madre degli dei spesso celebrata da Euripide fino alle *Baccanti*, Aristofane contrappone, come abbiamo detto qui sopra, la versione attica, Iacco (→ Dioniso)-Demetra.

Il parallelo del quinto stasimo dell'*Antigone* di Sofocle è inoltre il più significativo esempio, precedente alle *Rane*, di una celebrazione di Dioniso alla luce di una piena identificazione con Iacco (per cui cfr. anche qui sopra il fr. 959 di Sofocle): sebbene il contesto sia ovviamente quello tebano (cfr. vv. 1130-1145, per il legame particolare di Dioniso con Tebe), Dioniso viene celebrato principalmente nell'ambito del suo culto delfico sul Parnaso (vv. 1126-1130; 1140-1152), ma l'ultimo nome con cui viene invocato (v. 1152) è proprio τὸν ταμίαν Ἰακχόν, "il dispensatore Iacco", che può essere interpretato come una chiusura, in una sorta di *Ringkomposition*, rispetto all'incipit dello stasimo, dove dopo l'accenno a Zeus e a Semele (vv. 1116-1118) vengono indicate le 'sedi' del dio, ossia Italia, Eleusi e infine Tebe (vv. 1119-1122). Sembra dunque che la menzione conclusiva di Iacco rievochi quella incipitaria di Eleusi, dove il dio assume l'identità, appunto, di Iacco<sup>94</sup>. Sofocle ci presenta quindi un quadro culturale in cui Dioniso si trova inserito all'interno di una 'rete' di relazioni con altre figure divine, fra cui spiccano Demetra (citata direttamente al v. 1120) e Apollo (indirettamente evocato dall'ambientazione delfica – è dal Parnaso infatti che Dioniso viene chiamato a Tebe), del tutto analogamente a quanto accade nelle *Rane*, seppure in queste ultime con una decisa accentuazione della dimensione culturale attica (che abbiamo ipotizzato essere dovuta anche alla critica alla religiosità euripidea), dato che, come il canto delle rane celebra il binomio Dioniso-Apollo, quello degli iniziati celebra la triade Demetra-Kore-Iacco.

---

fatto che il 'dionisimo', secondo Graf originario, di Iacco perpetui, in ambito eleusino, quei tratti entusiastici (legati per esempio all'ubriacatura) che appartengono sia a Indra sia a Dioniso.

<sup>93</sup> Cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, p. 102; Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 223-224, dove Iacco è visto come "a counterpart of Dionysos and Dionysiac Celebration"; Jiménez San Cristóbal, *The Sophoclean Dionysos*, pp. 280-281.

<sup>94</sup> La menzione dell'Italia può forse essere associata a quella di Eleusi, data l'importanza del culto di Demetra e Persefone, oltre che in Sicilia, anche in Magna Grecia (si pensi al caso di Locri o dell'apula Oria, senza contare che Atene stessa aveva una colonia a Turi); d'altra parte non possiamo escludere un riferimento a quell'ambito culturale da cui derivano per esempio le lamine orfiche, dove le figure eleusine stesse sono talora reinterperate in funzione di un diverso messaggio religioso e escatologico: cfr. infatti Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 4-5, dove si sottolinea che il legame stabilito da Sofocle fra Italia e Eleusi suggerisce la percezione, nell'Atene del V sec., di "two regionally distinct faces of Dionysus as ultimately interwoven" (coerentemente con la lettura generale dello sfondo della commedia come caratterizzato da diversi referenti culturali); Jiménez San Cristóbal, *The Sophoclean Dionysos*, pp. 278; 283. Del resto le allusioni di Aristofane a Sofocle, come vedremo anche avanti, denotano un'affinità, per certi versi, ma mostrano anche una volontà di differenziazione e un più deciso orientamento verso la dimensione culturale propriamente attica.

La possibilità che Aristofane alluda in un certo senso a Sofocle, osservata a proposito del canto delle rane, si fa qui ancora più forte<sup>95</sup>, come risulterà anche nel seguito di questa analisi<sup>96</sup>.

Le comuni allusioni a Sofocle non rappresentano l'unico punto di contatto fra il coro delle rane e quello degli iniziati: il fatto che questi ultimi celebrino Iacco senza rendersi conto che lo straniero davanti a loro sia proprio il 'loro' dio<sup>97</sup> riproduce per esempio la stessa situazione verificatasi durante il canto delle rane, dato che Dioniso, profondamente influenzato com'è dalla religiosità euripidea (nonché, tra l'altro, travestito da Eracle), guarda ancora dall'esterno le celebrazioni in suo onore della πόλις, la quale, a sua volta, non può riconoscerlo. Il profondo legame fra il coro delle rane e il coro degli iniziati, che possono dunque essere letti in continuità l'uno rispetto all'altro, si osserva inoltre in quello *ιαχήσαμεν* (v. 217) con cui le rane anticipano l'identità eleusina di Dioniso, collegandola appunto a quella del dio delle Antesterie, e nei vv. 454-455 del coro degli iniziati:

μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος  
καὶ φέγγος ἱερόν ἐστιν, ὅσοι μεμυήμεθ' ...,

tenendo presente che anche le rane hanno infatti un legame particolare con il sole (vv. 241-244):

[...] εὐ-  
ηλίους ἐν ἀμέραισιν

<sup>95</sup> Sia Bowie (cfr. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, p. 233) sia la Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, p. 102) sottolineano tra l'altro il diretto richiamo lessicale fra *Ant.* 1146-1147 e *Ran.* 342 (in entrambi i casi Iacco è rappresentato come ἀστὴρ); sulla questione cfr. anche Jiménez San Cristóbal, *The Sophoclean Dionysos*, pp. 280-281.

<sup>96</sup> Sofocle non è il solo autore a offrirci una testimonianza letteraria di tale identificazione precedente alle *Rane*: Euripide stesso, infatti, in *Bacc.* 725 rappresenta le menadi che invocano Iacco, grido che fa sì che "tutto il monte baccheggì" (v. 726). Osserviamo come Aristofane, mantenendo Iacco nel contesto attico, dove probabilmente il nome si era originato, si contrapponga ancora a Euripide e in particolare alla rappresentazione 'selvaggia' e 'montana' del culto dionisiaco offerta nelle *Baccanti*. Come osserva la Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, p. 102), tuttavia, anche la rappresentazione sofoclea è relativa a una "wild *pannychis*" montana da contrapporre al rito delle *Rane*, definito "communal, disciplined, nocturnal, the civic Eleusinian *pannychis*". Eppure non è forse da trascurare sia il diretto riferimento eleusino dello stasimo sofocleo (senza contare il fatto che le θύαδες menzionate da Sofocle come compagne del dio erano donne ateniesi) sia il fatto che Dioniso sia invocato a recare beneficio a una città (Tebe nello specifico); il legame con il culto delfico di Apollo appare inoltre, come abbiamo visto anche a proposito della *Licurgia* di Eschilo (cfr. cap. IV.2.1), un forte deterrente rispetto alla rappresentazione degli aspetti 'selvaggi' del culto di Dioniso. Se quest'ultimo compare associato sia a Apollo sia alle dee di Eleusi anche nel terzo stasimo dello *Ione* di Euripide (vv. 1074-1084), in un sistema di relazioni effettivamente molto vicino a quello delle *Rane*, d'altra parte come abbiamo visto qui sopra (cfr. cap. IV.2.4), quello stesso stasimo presenta delle peculiarità anche a livello escatologico che possono far pensare a contesti diversi da quello propriamente eleusino (cfr. anche il riferimento all' "Etere di Zeus" e alla danza ditirambica delle cinquanta figlie di Nereo, vv. 1079-1084); del resto il nome di Iacco non compare, sostituito da τὸν πολύουμον θεόν (vv. 1074-1075). In Euripide compaiono infine relativamente spesso riferimenti allo ἰακχον, ossia al "grido", in contesti propriamente dionisiaci, con accompagnamento di timpani (cfr. *Cicl.* 69; fr. 585.4 dal *Palamede*, in associazione alla Madre degli dei) o con significato più generico (cfr. *Fen.* 1295; *Tro.* 1229). Per una rassegna delle testimonianze letterarie che presentano l'identificazione Iacco-Dioniso, cfr. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 51-52 (per una discussione sulle testimonianze iconografiche, cfr. pp. 59 ss.); Jiménez San Cristóbal, *The Sophoclean Dionysos*, pp. 279-280 (cfr. in particolare nota 27).

<sup>97</sup> La circostanza che gli iniziati delle *Rane* non riconoscano nel Dioniso che hanno di fronte (però travestito da Eracle) lo Iacco che invocano è stata addotta fra le prove in favore della non piena sovrapponibilità delle figure di Iacco e Dioniso (cfr. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, pp. 114-118), ma questo appare in contrasto con la coerenza letteraria stessa della commedia, fondata sulla progressiva ri-acquisizione da parte di Dioniso della sua identità ateniese.

ἠλάμεσθα διὰ κυπέρου  
καὶ φλέω [...].

Nei giorni di pioggia, invece, le rane si immergono ἐν βυθῷ (v. 247) continuando la danza ἔνυδρον “sott’acqua”: se gli iniziati nell’Ade continuano a godere della luce “come qui” – secondo le parole di Eracle – nel prologo, perché “solo a noi è sacra la luce del sole”, così le rane danzano nelle giornate di sole e continuano a farlo quando piove, sul fondo dell’acqua, come se *per loro*, anche laggiù, splendesse ancora il sole. Un ulteriore punto di contatto fra i due cori potrebbe essere rintracciato, a livello linguistico, nella parentela fra λίμνη, l’ambientazione del coro delle rane, e λειμών, l’elemento spaziale che più frequentemente viene menzionato dagli iniziati per descrivere l’ambientazione delle loro danze (cfr. vv. 326; 351; 372-374; 449-449), che suggerisce una affinità originaria fra le immagini escatologiche e cultuali che Aristofane sta qui evocando (cfr. avanti)<sup>98</sup>.

I vv. 451-452 del coro degli iniziati sono significativi, come abbiamo osservato qui sopra in §1.2, proprio per l’immagine di continuità fra vita e morte che trasmettono: gli iniziati ai Misteri trovano nell’aldilà una beatitudine che perpetua i sacri riti da loro celebrati in vita. Si confrontino tuttavia in particolare con i seguenti frammenti di Sofocle e Pindaro:

Sof. *TrGF* vol. IV F753 (da tragedia incerta)

ὥς τρις ὄλβιοι  
κεῖνοι βροτῶν, οἱ ταῦτα δερχθέντες τέλη  
μόλωσ’ ἐς Ἄιδου· τοῖσδε γὰρ μόνοις ἐκεῖ  
ζῆν ἔστι, τοῖς δ’ ἄλλοισι πάντ’ ἐκεῖ κακά.

Pind. fr. 137 Sn.-M.:

ὄλβιος ὅστις ἰδὼν ἐκεῖνα  
κοίλαν εἶσιν ὑπὸ χθόνα·

<sup>98</sup> Cfr. Chantraine, s.v. λειμών. Janda (cfr. *Die Musik nach dem Chaos*, pp. 184 ss.) riconduce questa famiglia lessicale, partendo in particolare dal confronto fra λίμνη e il vedico *nimná-* “che si dirige verso il basso” (discusso anche da Chantraine, seppure con qualche dubbio), alla radice i.e. \**néi-* + suffisso primario \**-men-* “profondità”, che permette quindi di individuare un fondo mitico e rituale risalente all’età i.e. comune alle Antesterie, il cui santuario è appunto ἐν λίμναις, e a loro significativi paralleli sia nel culto di Indra, per quanto concerne il suo aspetto estatico, indotto dal Soma (lo scorrere del Soma è paragonato a quello delle acque *in profondità*), sia in ambito germanico (Odino visita il *Niflhel*, la “profondità nascosta” per visitare una profetessa morta, episodio che Janda mette in relazione con lo ἱερὸς γάμος delle Antesterie). Più scettico è Beekes (s. v. λειμών) sulla possibilità di identificare una parentela linguistica al di fuori dell’ambito greco: Beekes osserva infatti la peculiarità di formazioni quali λειμών, λιμὴν e λίμνη che mostrano “an old ablaut in both stem and suffix. They are isolated in Greek and have no outer-Greek counterpart”. Dato il contesto eleusino in cui Aristofane colloca il λειμών, il confronto proposto da Janda si può estendere comunque sia anche ai Misteri di Eleusi: del resto il λειμών, qui immagine escatologica di beatitudine, corrisponde al passaggio nelle profondità dell’Ade, nel mito eleusino (proprio come la λίμνη che attraversa Dioniso), in quanto sede del rapimento di Persefone (cfr. *Inn. Dem.* 7). Quanto alle rappresentazione del sole nell’oscurità e quindi nell’aldilà nell’ambito del misticismo ario, cfr. Kuiper, *Ancient Indian Cosmogony*, pp. 83 ss.). Ricordiamo (cfr. qui sopra, cap. IV.2.1) infine, a proposito della tradizione relativa al sole nell’aldilà nell’escatologia greca, quanto possiamo ricostruire della trama delle *Bassaridi* di Eschilo, che probabilmente mettevano in scena la conversione di Orfeo a un culto solare successiva alla sua catabasi.

οἶδεν μὲν βίτου τελευτᾶν

οἶδεν δὲ διόσδοτον ἀρχάν.

Sia Sofocle sia Pindaro rielaborano i vv. 480-482 dell'*Inno a Demetra*, che abbiamo citato qui sopra: non solo infatti entrambi riprendono l'ὄλβιος omerico iniziale, ma, rispettivamente, Sofocle anche la distinzione fra beatitudine degli iniziati e κακά (generico, senza riferimento a specifiche pene) che attendono i non iniziati e Pindaro anche la messa in rilievo del "vedere" (ιδών, ripreso radicalmente da οἶδεν) che ricorda direttamente l'ὄλβιος, ὃς τὰδ' ὄπωπεν dell'*Inno*. Aristofane sembra a sua volta rievocare direttamente Sofocle con quell'enfatico μόνους γὰρ ἡμῖν (cfr. il sofocleo τοῖσδε γὰρ μόνους): tuttavia, mentre Sofocle si spinge a parlare di "vita" (ζῆν) nell'aldilà, in Aristofane il soggetto della frase che ha per dativo ἡμῖν è ἥλιος καὶ φέγγος ἱερόν. Gli iniziati, dopo avere parlato, nella sezione degli σκώμματα, dei "morti di lassù" (v. 420), esitano ora a definire la loro propria condizione come 'vita': inizia qui dunque quella *ridefinizione* dei confini fra morte e vita, che sarà ulteriormente sviluppata nell'agone e a cui abbiamo accennato qui sopra (cfr. §1.2). La vita *vera*, che è quella sulla terra, può riprodursi, per esempio per quanto riguarda la celebrazione dei riti, nell'aldilà, dove gli iniziati possono appunto *continuare* a godere della luce del sole (si ricordi il "come qui" di Eracle), in contrapposizione alle tenebre in cui sono avvolti tutti gli altri. Se, come abbiamo ipotizzato, Aristofane propone nelle *Rane* un messaggio religioso bensì salvifico ma pienamente inserito nella realtà culturale della πόλις, ossia quello offerto dai Misteri di Eleusi, non è un caso che, laddove non siano in gioco particolari esigenze comiche<sup>99</sup>, intenda differenziarsi da quelle dottrine, riconducibili per esempio all'orfismo e, come sappiamo, presenti anche in Euripide, che rappresentavano la *morte* come la *vera vita* e la *vita* come la *vera morte*. Aristofane, dunque, per la sua particolare esigenza di stabilire una distanza, nello specifico da Euripide, in merito a credenze da considerare ai margini della religiosità della πόλις, preferisce, al di fuori dello scherzo, presentare il messaggio pur salvifico dei Misteri di Eleusi in termini quanto più possibile (stiamo pur sempre parlando di 'sole nell'aldilà') vicini all'ortodossia, laddove Sofocle, non direttamente coinvolto in un dibattito religioso, può spingersi a definire "vita" (anch'egli, comunque sia, verosimilmente, intendendola come continuazione rispetto alla vita sulla terra) la condizione degli iniziati nell'aldilà rispetto a quella degli "altri"<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> È il coro stesso del resto a affermare che dirà πολλά μὲν γέλοια [...], πολλά δὲ σπουδαῖα (vv. 389-390); alla dialettica fra serietà e scherzo nella commedia aristofanea ha dedicato un ampio studio Rosanna Lauriola, *Aristofane serio-comico*, dove appunto viene presa in particolare considerazione la componente impegnata della poesia aristofanea in tutti i suoi aspetti.

<sup>100</sup> Non sorprende che Pindaro mostri una stretta affinità con alcune espressioni che abbiamo trovato in ambito orfico, per esempio relativamente alla coincidenza fra fine della vita e suo inizio, in quanto condizione privilegiata che permette all'uomo di diventare dio: cfr. per esempio, le due lamine di Pelinna, che abbiamo più volte citato, **νῦν ἔθανες καὶ νῦν ἐγένου**, τρισόλβιε, ἄματι τῷδε / εἰπεῖν Φερσεφόνα σ' ὅτι Βάχχιος αὐτὸς ἔλυσε (Pelinna 1-2 Riedweg = II B 3-4 Pugliese Carratelli, vv. 1-2 = fr. 485-486 Bernabé). Pindaro, come emerge dal fr. 133 Sn.-M. o dall'*Olimpica* II mostra infatti una notevole tendenza a far proprie concezioni escatologiche riconducibili all'orfismo, che quindi possono

È stato talora sottolineato lo specifico carattere dionisiaco del canto degli iniziati: Bowie, per esempio, mette in luce alcuni aspetti, nella rappresentazione della gioiosa processione eleusina, che rievocherebbero per esempio le *Baccanti* di Euripide<sup>101</sup>. Oltre al riferimento a se stessi come ὄσιους θιασώτας (v. 327), infatti, gli iniziati descrivono la loro danza in termini che appaiono reminiscenti dell'ένθουσιασμός bacchico, come ai vv. 328-335: [sogg. Iacco] πολύκαρπον μὲν **τινάσσων** / περὶ κρατὶ σῶ βρύοντα / στέφανον μύρτων, **θρασεῖ** δ' ἐγκατακρούων / ποδὶ τὴν **ἀκόλαστον** / φιλοπαίγμονα τιμὴν, / Χαρίτων<sup>102</sup> πλεῖστον ἔχουσαν μέρος, **ἀγνήν**, / **ιερὰν** ὄσιοις μύσταις **χορείαν**. Iacco è rappresentato inoltre capace di ringiovanire i vecchi, scrollando loro di dosso le “pene” e i “lunghi anni” (vv. 345-348), con un'immagine che ricorda appunto quella di Cadmo e Tiresia nelle *Baccanti* (vv. 187-194). Eppure c'è una differenza sostanziale, data dal diverso *contesto* religioso in cui il dio esercita le sue prerogative: Iacco-Dioniso, la cui corona **πολύκαρπον** rimanda direttamente al titolo attribuito poco oltre a Demetra stessa, τὴν **καρποφόρον** **βασιλείαν** (v. 383) e si inserisce quindi appieno nel contesto agricolo del culto eleusino<sup>103</sup>, è l'inventore del μέλος ἔορτις / ἥδιστον (vv. 399-400) e di quella umile ma gioiosa danza (cfr. vv. 404-408, dove l'abbigliamento degli iniziati è descritto come fatto di stracci), che ἄνευ πόνου, permette di compiere una πολλὴν ὁδὸν (v. 402), che conduce “dalla dea” (v. 401, πρὸς τὴν θεόν). La sfrenatezza dionisiaca è dunque in un certo senso ricondotta anch'essa a nella dimensione civica del culto eleusino, in particolare a quel momento rituale che verosimilmente la prevedeva, ossia la

---

influire anche sulla sua rappresentazione di altri ambiti cultuali, come per esempio quello eleusino a cui alluderebbe (ma data l'esiguità del frammento non possiamo averne una piena certezza) quell'**ἰδὼν** ἐκεῖνα riferibile alla rivelazione dell'ἐποπτεία.

<sup>101</sup> Cfr. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 233-234. Bowie, fra tali affinità con le *Baccanti*, menziona anche la presenza degli ionici nella parodo aristofanea (vv. 323-336; 340-352): eppure, come abbiamo osservato qui sopra in cap. V (cfr. in particolare nota 57), Aristofane, mediante il ricorso agli ionici, sembra piuttosto contrapporsi al Dioniso delle *Baccanti* associando immediatamente Dioniso a un contesto totalmente diverso, ossia quello ateniese della processione eleusina. Tra l'altro gli ionici delle *Rane*, minoritari rispetto al preponderante ritmo giambico della parodo, si configurano come una breve e, per così dire, fugace allusione (cfr. qui sopra, cap. V.2 per le allusioni metriche a Euripide nelle *Tesmofoiazuse*).

<sup>102</sup> Ricordiamo (cfr. qui sopra, cap. V.1.2) che le Grazie compaiono anche nel canto di Agatone nelle *Tesmofoiazuse*, anche in quel caso legate alla descrizione dell'aspetto ritmico della danza (vv. 120-122): sebbene si tratti della sezione del canto più direttamente influenzata da tendenze riconducibili alla ‘Nuova Musica’, sembra essere la presenza delle Grazie a garantire in un certo senso la ‘compostezza’ proprio laddove si parla di κρούματα παράρρυθμ' εὔρυθμα. Nel canto di Agatone, di ambientazione troiana, si parlava tuttavia di “Grazie di Frigia”, mentre qui nelle *Rane* le Grazie sono calate in un contesto culturale ateniese e non hanno bisogno di attributi geografici. Rafforza il legame fra questi due passi la presenza del dativo ποδί, che anche nelle *Rane* possiamo tradurre come “ritmo”.

<sup>103</sup> Iacco è inoltre invocato dal coro (Ἴακχ' ὃ πολυτίμητ', v. 397-8) con lo stesso epiteto con cui Xantia, durante la parodo, invoca Persefone (ὃ πότνια πολυτίμητε Δήμητρος κόρη, v. 336). Già ai vv. 323-4 comunque sia il coro direttamente o indirettamente attribuisce a Iacco questa epitetazione: nell'edizione di Wilson leggiamo Ἴακχ' ὃ πολυτίμητ' ἐν ἔδραις ἐνθάδε ναίων secondo la congettura di Reisig, ma Del Corno, accogliendo la congettura di Hermann, stampa Ἴακχ' ὃ πολυτίμοις ἐν ἔδραις ἐνθάδε ναίων, serbando la maggiore complessità testuale suggerita dalla lezione πολυτιμήτοις (che presenta una difficoltà metrica) dei manoscritti.



processione guidata da Iacco, in modo che appaia in un certo senso ‘controllata’ e ‘regolamentata’ dalla πόλις<sup>104</sup>.

Fra la prima parte della parodo (vv. 323-352), dove si concentrano le immagini ‘dionisiache’ e le reminiscenze delle *Baccanti*, e il seguito, dove la figura di Iacco è decisamente inserita nel contesto eleusino in associazione a Demetra, si inserisce una sezione anapestica (vv. 354-371): qui Aristofane collega per la prima volta il tema eleusino della commedia a istanze politiche (cfr. qui sopra §.2), a cui è peraltro anteposta una rappresentazione dei non iniziati che devono ἐξίστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν (v. 353-4) non solo secondo categorie politiche, ma anche ‘poetiche’. Costoro sono infatti identificabili con (vv. 355-358)

ὅστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων ἢ γνώμην μὴ καθαρεύει  
ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μητ' ἐχόρευσεν,  
μηδὲ **Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη**  
ἢ βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει μὴ 'ν καιρῷ τοῦτο ποιούντων.

Segue poi la menzione di chi assume comportamenti dannosi per la πόλις, con un elenco di azioni riprovevoli (cfr. qui sopra, §1.2) concluso da due casi che, in una sorta di composizione circolare, riportano alle colpe in ambito poetico e teatrale, a dimostrazione del legame indissolubile, nella πόλις, fra politica, religione, poesia e teatro (vv. 366-368):

ἢ κατατιλᾷ τῶν Ἑκατείων<sup>105</sup> κυκλίοισι χοροῖσιν ὑπάδων,  
ἢ τοὺς μισθοὺς τῶν ποιητῶν ρήτωρ ὦν εἶτ' ἀποτρώγει,  
κωμωδηθεῖς **ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς τοῦ Διονύσου**.

Si osservi qui la forza dell'attributo πάτριος per indicare gli agoni drammatici, Dionisie e soprattutto Lenee (nel cui contesto sono appunto portate in scena le *Rane*), come l'espressione delle τελεταῖ τοῦ Διονύσου a Atene e quindi per sottolineare in qualche modo una forma di contrapposizione con tipologie di dionisimo *altre* e ‘straniere’, quali potevano essere quelle celebrate nelle recenti

<sup>104</sup> A differenza di Bowie, che sottolinea l'influenza del culto dionisiaco nella parodo delle *Rane*, Graf (cfr. *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 53-57) mette in luce il carattere entusiastico, e quindi dionisiaco, originariamente proprio della processione eleusina e quindi della figura di Iacco. Aristofane infatti non si limita a una singola menzione di nome di Iacco, come troviamo in altri testi coevi (cfr. qui sopra, nota 96), ma rappresenta un vero e proprio inno culturale dedicato a una specifica divinità, Iacco, appunto, il cui nome è sistematicamente ripetuto con esplicito riferimento a un *preciso* contesto, che la menzione del nome di Demetra conferma definitivamente. La facoltà stessa del dio di ‘far ringiovanire’ e ‘non far sentire la fatica’ è ricondotta alla situazione ritualmente determinata della “lunga strada” da Atene a Eleusi (vv. 401-402).

<sup>105</sup> Il riferimento alle statue di Ecate imbrattate da Cinesia è interpretato da Biles (cfr. *Aristophanes and the Poetics of Competition*, p. 2269) come un forte richiamo all'identità eleusina del coro: la figura di Ecate appare una sorta di *Leitmotiv* nelle *Rane*, spesso come oggetto sinistro o sottoposto a oltraggi di cui l'empio sarà chiamato a pagare il fio. In virtù dei suoi legami con le oscure forze ctonie l'oltraggio a Ecate rappresenta la forma più temibile e gravida di conseguenze dell'empietà: se al Dioniso del prologo la dea, nella sua veste più minacciosa, si manifesta come la multiforme e terrificante Empousa, Aristofane la chiama infatti in causa in riferimento all'empietà di Cinesia e poi, nell'agone, a quella di Euripide (cfr. avanti §3.3). Sulle due menzioni di Cinesia (vv. 152-153; 366) nelle *Rane*, entrambe collegate a atti empici (nonché degni di una punizione ultraterrena) come anticipazioni di temi trattati nell'agone, cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 228-230.

*Baccanti* di Euripide: si tratta qui di un dionisismo perfettamente integrato *nella πόλις* per mezzo di strette relazioni con altri culti, che compongono, per così dire, l'ossatura e l'identità religiosa di Atene e dell'Attica, che da essi dovrebbe trarre la sua guida morale e politica.

Al contesto misterico eleusino, a cui sembra appartenere una terminologia come ὄργια, ἐτελέσθη, τελεταῖς, si sovrappone dunque una dimensione dionisiaca (Βακχεῖ' ἐτελέσθη, ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς τοῦ Διονύσου), che si rivela essere quella degli agoni drammatici stessi (Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης, βωμολόχοις ἔπεσιν, κωμωδηθείς)<sup>106</sup>, con cui Aristofane chiude il cerchio della rappresentazione del dionisismo a *Atene*, iniziata nel canto delle rane. Poiché a parlare è un coro comico non stupisce che sia dato in particolare rilievo alla commedia: Aristofane sembra quasi tracciarne una breve storia, dalla fase più arcaica dominata dalla figura di un Cratino quasi identificato con Dioniso stesso al riferimento alle controversie fra commediografi e politici che non accettano di essere "oggetto di derisione in commedia", che ricorda da vicino le personali vicende di Aristofane con Cleone riferite negli *Acarnesi*<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> Il dionisismo della parodo è ricondotto da Biles (cfr. *Aristophanes and the Poetics of Competition*, p. 224) al contesto culturale degli agoni drammatici: "the Dionysian resonances gain force as the parodos continues, and concentrate on the poetic and even dramatic nature of the chorus activity, with the implication that, in this comic Underworld, theater is associated with Dionysos in his Eleusinian identity and is to be experienced within a fancifully modified Eleusinian frame of festive pleasures". Il momento di maggiore integrazione fra sfondo rituale eleusino e sfondo rituale dionisiaco (inteso come riferito agli agoni drammatici) è individuato appunto da Biles nella πρόρρησις (vv. 354-371), la sezione anapestica (sulla cui interpretazione come "relocated parabasis", cfr. la rassegna bibliografica in Biles, nota 60, p. 224), dove possiamo appunto osservare un'enfasi sulla "choral performance"; per un'analisi della πρόρρησις in questa prospettiva, cfr. pp. 224-228. Biles (cfr. pp. 227-228) insiste in particolare, più che sul riferimento alla realtà culturale della festa dionisiaca come rottura dell'illusione scenica, sulla creazione di "a novel comic composite", senza discontinuità con la finzione drammatica. Sulla doppia voce del coro nella πρόρρησις ("the aristophanic audience witnesses a civic/Dionysiac chorus performing in the civic/cultic space of the Lenaea festival in the *dramatis persona* of a cultic /Eleusinian chorus"), cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 223-231. Osserviamo qui come l'espressione ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς τοῦ Διονύσου possa suggerire un richiamo alle *Baccanti* euripidee (vv. 200-203), dove Tiresia, pur nel contesto generale di una tragedia in cui viene sottolineata con insistenza la 'novità' di Dioniso e del suo culto (vv. 59; 214; 219; 226; 272; 354-5; 467; 650), parla di πατρίους παραδοχάς: Aristofane sostituisce a quella tradizione dionisiaca celebrata nelle *Baccanti* il contenuto davvero "patrio" della tradizione dionisiaca ateniese rappresentato dalle feste drammatiche. Devo la segnalazione di questi passi e la riflessione sull'oscillazione di Dioniso fra i due poli di novità e tradizione nelle *Baccanti* e nelle *Rane* al prof. Andrea Capra e alla sua relazione *KAINOS (e affini). Il pubblico e l'originalità della commedia*, presentata nell'ambito del convegno milanese *Per un lessico della commedia greca* (2-3 febbraio 2016).

<sup>107</sup> Secondo Bowie (cfr. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, p. 234), l'epiteto ταυροφάγος "recalls the devouring of the bull in the rites [evidentemente omofagici] of Dionysus Zagreus" e sarebbe quindi un segnale della sovrapposizione, nelle *Rane*, di istanze culturali e religiose diverse. È tuttavia possibile che la sua presenza qui sia funzionale, oltre che a sottolineare la relazione fra Dioniso e il toro (per cui cfr. Burkert, *La religione greca*, pp. 161-162), a richiamare forme rituali arcaiche, manifestazioni di un dionisimo quasi primitivo: se infatti, come opportunamente ipotizza Biles (cfr. *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 228-233), fin dal canto delle rane il coro della commedia indirizza Dioniso verso quella poesia arcaica, da lui, contemporaneo frequentatore degli agoni drammatici, ormai dimenticata, e quindi verso la scelta di Eschilo (la figura di Cratino anticipa quella di Eschilo per diversi aspetti: entrambi sono strettamente associati a Dioniso e alla sua manifestazione bovina, cfr. Biles, p. 232), è anche vero che la commedia nella figura di Aristofane ha ancorail suo massimo esponente, legato, a differenza della tragedia, alle tradizioni della πόλις e allo stesso tempo operante nel presente. Si ricordi la breve storia della commedia tracciata nei Cavalieri (vv. 517-550), che attraverso le figure, ormai decadute, di Magnete, Cratino, e Cratete culmina appunto con Aristofane stesso. Si osservi infine il nuovo richiamo a Sofocle in quel ταυροφάγος, riferito a Dioniso nella perduta *Tyro* (cfr. *TrGF* vol. IV F668), senza contare che è ancora Sofocle a rappresentare proprio Iacco (cfr. *TrGF* vol. IV F959) come βουκέρως. Ricordiamo infine le interpretazioni antiche relative a Cratino ταυροφάγος, per cui cfr. Perrone, *Aristofane e la religione negli scholia vetera alle Rane*, pp. 191-193, e la possibilità di un'allusione ironica alla

Con l'incapsulare il riferimento metateatrale alle feste drammatiche all'interno del contesto della processione eleusina, Aristofane stabilisce così un collegamento fortissimo fra le varie manifestazioni del culto di Dioniso a Atene, Antesterie, Dionisie, Lenee e Misteri Eleusini, che sembrerebbe avere una giustificazione anche diacronica in un'ottica comparativa di ricostruzione i.e.<sup>108</sup>. In ogni caso è specialmente al culto demetriaco di Eleusi che viene affidato il ruolo principale nella definizione della religiosità della πόλις, all'interno della quale inserire anche il dionisismo: le dee di Eleusi, Kore (dietro l'epiteto Σώτεια, al v. 378, è verosimile che si debba scorgere appunto lei<sup>109</sup>) e Demetra sono infatti invocate, subito dopo gli anapesti, con il duplice compito di salvare la città (vv. 378-383) e il teatro (vv. 384-393)<sup>110</sup>. Demetra in particolare, “la signora dei sacri riti” (ἀγνῶν ὀργίων ἄνασσα), è chiamata salvare “il suo coro”, perché possa scherzare e danzare tutto il giorno in sicurezza (ἀσφαλῶς) con riferimento ai pericoli che la città sta correndo nella celebrazione dei riti stessi della dea (si ricordi la sospensione della processione a causa della presa di Decelea), e allo stesso tempo, come coro comico, perché ottenga la vittoria dicendo πολλὰ μὲν γέλοια [...], πολλὰ δὲ σπυδαῖα. Aristofane pone la sua dichiarazione di poetica e il suo coro sotto la protezione di Demetra stessa, la cui autorità è così estesa anche alla dimensione teatrale (per cui non a caso si richiede una ἑτέραν ὕμνων ἰδέα, v. 383), propriamente dionisiaca, in virtù del ruolo dei suoi Misteri non solo nell'identità religiosa della πόλις, ma anche come garanti della sua coesione sociale e politica.

Dioniso stesso può infatti svolgere appieno il suo compito di dio del teatro nella sua veste eleusina di Iacco: come riferisce uno degli *scholia vetera* al v. 479 (cfr. 479c<sup>111</sup>), infatti, il daduco (una figura dunque indubbiamente eleusina), “negli agoni lenaici di Dioniso” pronunciava la formula κάλει θεόν (cfr. καλεῖτε θεόν, v. 479), a cui gli ascoltatori dovevano rispondere Σεμελίη Ἰακχε πλουτοδότα. Appare dunque giustificata anche dal contesto rituale all'interno del quale la commedia venne messa in scena – gli agoni lenaici – appunto, il richiamo di Aristofane alla posizione preminente occupata dai Misteri di Eleusi in generale nel panorama religioso attico e in

---

passione per il bere di Cratino, che faceva parte della ‘maschera comica’ del commediografo (per cui cfr. *Cav.* 534-536).

<sup>108</sup> Cfr. Janda, *Eleusis*, pp. 268-296, dove, attraverso l'analisi linguistica, sono individuate parentele fra le varie manifestazioni del culto dionisiaco (Antesterie, Lenee, Dionisie), i Misteri di Eleusi e il culto vedico di Indra: all'origine di questi fenomeni religiosi si individuerebbe il mito cosmogonico i.e., conservato in India in una forma più arcaica, ma sottoposto in Grecia a numerose trasformazioni e diramazioni in ambiti culturali fra loro apparentemente distinti (cfr. anche qui sopra, nota 82).

<sup>109</sup> Cfr. Perrone, *Aristofane e la religione negli scholia vetera alle Rane*, p. 151.

<sup>110</sup> Sull'importanza di questi versi nell'ottica di quella che Biles definisce “shifting choral perspective” fra Misteri di Eleusi e festa drammatica dionisiaca, cfr. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 227-228 (cfr. anche qui sopra, nota 105).

<sup>111</sup> Cfr. Perrone, *Aristofane e la religione negli scholia vetera alle Rane*, pp. 203-204.

particolare nella definizione della sfuggente personalità di Dioniso<sup>112</sup>. Non è dunque un caso che il tema politico della salvezza della πόλις sia esplicitamente associato a quello letterario, dopo quanto si è visto ai vv. 355-568, nella sezione della parodo dedicata a Soteira/Kore (cfr. qui sopra) e a Demetra (vv. 377-393): Dioniso mostrerà di avere appreso questa lezione alla fine dell'agone. Comunque sia possiamo individuare già un momento, nel corso della parodo, in cui Dioniso rivela di aver finalmente iniziato a recuperare la sua identità 'ateniese': il coro, prima degli σκώμματα, invita per tre volte Iacco a unirsi alla sua danza con le parole Ἰακχε φίλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με (vv. 403; 408; 413); subito dopo il terzo invito, Dioniso risponde ἐγὼ δ' ἀεὶ πως φιλακόλουθός εἰμι (v. 414): mentre gli iniziati invocano chi li "scorti", Dioniso mostra inclinazione per "seguire", ma la ripetizione del composto con φίλο- come primo membro e l'enfasi sull'ἐγὼ suggerisce un primo e significativo autoriconoscimento di Dioniso nella figura dello Iacco eleusino.

### §2.3 Dioniso messo alla prova: fra l'Eracle καρτερός e l'Eracle mangione

Gli incontri successivi che fanno Dioniso e Xantia, ormai giunti di fronte alla porta di Plutone (indicata dagli iniziati stessi, che confermano anche in questo modo il loro fondamentale ruolo di guida anticipato da Eracle) possono essere interpretati come una serie di 'prove' a cui Dioniso viene sottoposto prima di assumere, in quanto dio del teatro, il compito di giudicare la contesa fra Eschilo e Euripide. Tali prove si articolano in quattro scene: nella prima (vv. 464-502), un personaggio generalmente identificato con Eaco<sup>113</sup>, nel ruolo di portinaio, scambiando Dioniso per Eracle, lo minaccia di sottoporlo alle peggiori torture per punirlo del furto di Cerbero; nella seconda (vv. 503-548) uno dei servi (o delle serve)<sup>114</sup> di Persefone invita Dioniso a un banchetto

<sup>112</sup> Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 65-66, dove si sottolinea che anche alle Dionisie la relazione fra Dioniso, Demetra e Kore poteva essere sbilanciata a favore di queste ultime, come dimostra un decreto onorifico per il musico Damasia (*IG II<sup>2</sup> 1186*, IV sec. a.C.), autore di un coro per Demetra, Kore e Dioniso e onorato appunto per la sua devozione alle due dee, che contendono quindi a Dioniso il primo posto nella sua propria festa.

<sup>113</sup> Benché sia il Ravennate sia il Parisino Regio 2712 presentino la *nota personae* Αἰακός, il Veneto Marciano 474 indica per il personaggio soltanto Θεράπων; se a questo si aggiunge l'incertezza degli scoli circa l'identificazione con Eaco (per cui rimandiamo alla discussione in Perrone, *Aristofane e la religione negli scholia vetera alle Rane*, p. 201), si comprende la scelta di Dover di congetturare un θυρωρός; Del Corno accetta l'identificazione tradizionale, così come Wilson, il quale però in apparato commenta "haud facile dispicias utrum Aeacus an servus hic loquatur". La questione è ricostruita da Edmonds (cfr. *Mythes of the Underworld Journey*, nota 116, p. 148), che propende per lasciare indeterminato il nome di questo personaggio, dato che nulla nel testo permette di stabilire tale identificazione. In Platone Eaco è nominato fra i giudici dell'Ade (cfr. *Ap.* 41a; *Gorg.* 523a) insieme con Minosse e Radamanti, nel contesto del giudizio delle anime nell'aldilà riconducibile verosimilmente alla tradizione orfica (cfr. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 107-120); eppure Aristofane, benché si appropri in parte della dottrina relativa a pene e ricompense nell'aldilà, non fa menzione di giudici e il personaggio di Eaco, sebbene, se è lui, in qualche modo sottoponga Dioniso e Xantia alla pena della frustate, non è mai associato al giudizio delle anime. Il suo ruolo è piuttosto quello di portinaio, di guardiano di Cerbero, nello specifico (v. 469). Se davvero vogliamo sostenere l'identificazione, questa può sussistere in relazione alla tradizione che fa di Eaco il πάρεδρος di Ade e Persefone, come avviene per esempio in Isocrate (cfr. 9.15).

<sup>114</sup> Wilson segnala nel suo apparato l'incertezza se si tratti di Θεράπων o θεράπεινα, optando per quest'ultima; nell'edizione di Del Corno compare come οἰκέτης.

all'interno del palazzo con toni ben diversi da quelli del portinaio. Dioniso, prontissimo a disfarsi della clava e della pelle di leone di fronte alle minacce di Eaco, costringe invece Xantia a restituirliele di fronte alla prospettiva di un banchetto. Nella terza scena (vv. 549-604), tuttavia, Dioniso-Eracle è nuovamente aggredito questa volta dalle ostesse, che accusano l'eroe di avere loro trafugato un'enorme quantità di cibo, minacciando ora di rivolgersi a Cleone per processarlo. Al ritorno di Eaco sulla scena Dioniso rifiuta nuovamente l'identità di Eracle, affermando ora di essere Dioniso in persona, ma viene ugualmente sottoposto, insieme con Xantia, alle frustate di Eaco, che, non riuscendo a decidere quale sia la vera identità dei personaggi che ha di fronte, si rimette al giudizio di Plutone (vv. 605-674).

Secondo l'analisi condotta da Ismene Lada-Richards, queste scene corrisponderebbero a fasi di grande importanza nel percorso di integrazione di Dioniso nella πόλις. La studiosa conduce la sua lettura su un duplice piano: innanzitutto, dal punto di vista dello svolgimento del percorso iniziatico di Dioniso, saremmo di fronte a "initiatory ordeals" in quanto le minacce di Eaco e la loro successiva effettiva realizzazione come frustate rientrerebbero, secondo la studiosa, nel modello del 'rito di passaggio'<sup>115</sup>. Fra i modelli religiosi che la Lada-Richards individua come referenti dell'iniziazione di Dioniso nella rappresentazione aristofanea, agirebbe in questo caso soprattutto quello orfico-dionisaco, poiché ciò di cui Eaco minaccia Dioniso è in realtà quello stesso *σπαραγμός* a cui il dio bambino sarebbe stato sottoposto dai Titani secondo il mito che si suole ricondurre alla letteratura orfica (vv. 469-478)<sup>116</sup>.

Dal punto di vista poi del percorso di Dioniso verso l'acquisizione di un'identità civica, poi, le scene in questione rappresenterebbero un progressivo allontanamento di Dioniso, ormai sulla 'retta via', dalla dimensione 'selvaggia' estranea alla πόλις: la rappresentazione offerta da Eaco della cattura di Cerbero da parte di Eracle (vv. 465-469) seguirebbe infatti, secondo la Lada-Richards, lo schema dello scontro a corpo a corpo a mani nude fra uomo e bestia, che rifletterebbe uno stato ancora semi-ferino della condizione umana a cui Dioniso *ora* mostra di volersi sottrarre, rifiutando il ruolo di un Eracle che si mostra così estraneo alla civiltà. Analogo discorso vale per il suo successivo rifiuto di interpretare un Eracle che le ostesse rappresentano come βία incontrollata e incivile, noncurante di ogni legge della ξενία. L'unica circostanza in cui Dioniso accetta di interpretare il ruolo di Eracle è quella conviviale del banchetto nel palazzo di Plutone: interpretando il simposio come una delle massime espressioni della 'vita civile' regolamentata dalla πόλις, la

<sup>115</sup> Cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 70-78

<sup>116</sup> Cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 94-98; sulla relazione fra il mito orfico dello *σπαραγμός* di Dioniso e le minacce di Eaco, cfr. anche Riu, *Dionysism and Comedy*, p. 120.

Lada-Richards interpreta l'accettazione del 'ruolo' da parte di Dioniso come un forte segnale in direzione della sua integrazione nella πόλις stessa<sup>117</sup>.

Rispetto a questa interpretazione, che si riconosce capace di dar ragione di quasi tutti i passaggi in cui si articolano queste scene, proponiamo tuttavia qui una lettura in un'ottica principalmente metateatrale: Dioniso, ricondotto dal coro delle rane e degli iniziati alla sua identità ateniese, deve ora dimostrare di essere capace anche e soprattutto di essere il dio del teatro. I personaggi che incontra possono infatti essere visti come altrettanti personaggi di commedia, che, portandolo all'interno di 'scene comiche', lo costringono a mettersi alla prova come interprete di commedia, laddove l'agone sarà incentrato sulla sua qualità di giudice di tragedia<sup>118</sup>.

Ora, dal punto di vista religioso, se le minacce che Eaco rivolge a Dioniso possono essere effettivamente considerate come un'allusione al mito orfico-dionisiaco dello *σπαραγμός* del dio bambino, occorre anche considerare la *reazione* di Dioniso a quelle minacce, la quale non sembra consentire di porre sullo stesso piano dei Misteri eleusini quel complesso religioso e culturale che possiamo, seppure con qualche approssimazione, denominare come orfico-dionisiaco. Dioniso infatti 'commenta' la rappresentazione del suo *σπαραγμός* prospettatagli da Eaco defecando sulla scena (*ἐγκέχοδα κάλει θεόν*, v. 479): l'incipit della commedia, dedicato, come abbiamo visto qui sopra (§1.1), alla discussione sulla cattive condizioni in cui versa il teatro comico contemporaneo, rispetto al quale Dioniso ha buone intenzioni che non sa però realizzare, era appunto incentrato sul cattivo gusto delle battute a doppio senso sui bisogni intestinali. Il fatto stesso che alle parole di Eaco segua immediatamente una scena così greve, condannata fin dalle prime parole del prologo, rende evidente le distanze che Aristofane vuole prendere allo stesso tempo da un certo modo di fare commedia e da un certo tipo di referenti religiosi e culturali.

D'altra parte Dioniso, per evitare la tortura descrittagli da Eaco, rifiuta di recitare il ruolo di Eracle proprio nel momento in cui gli si richiede di essere *καρτερός*, ossia di interpretare il personaggio dell'eroe nel suo aspetto più nobile di vincitore sui mostri, aspetto a cui Aristofane era ricorso, nella parabasi delle *Vespe* (vv. 1030-1037) e della *Pace* (vv. 752-759), per rappresentare la

<sup>117</sup> Cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 173-215.

<sup>118</sup> D'altra parte i due aspetti si intersecano, considerando per esempio, il generale tono paratragico delle parole di Eaco al suo primo apparire in scena, dove gli scoli ci permettono di riconoscere alcune citazioni del *Teseo* di Euripide (cfr. vv. 471-473, per cui cfr. Perrone, *Aristofane e la religione negli* scholia vetera alle *Rane*, pp. 201-203; maggiori dubbi sulla presenza di una specifica parodia euripidea sono espressi, sulla scorta di Rau e Kannicht, in Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, p. 606), nonché, secondo le osservazioni della Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, pp. 190-191), un'allusione alla morte di Eracle nelle *Trachinie* di Sofocle (cfr. in particolare il v. 474 delle *Rane* che riecheggia direttamente i vv. 777-778 della tragedia sofoclea). Viceversa, nell'agone, sebbene si tratti di giudicare la tragedia, Dioniso, come osserva la Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, pp. 321-325) "intensifica e consolida i suoi legami con la Commedia", dimostrando di essere finalmente capace di agire come personaggio comico in una commedia, che sia "enriched with a more sublime dimension, since it incorporates and reflects upon the serious, the *spoudaia* themes, sanctified by tradition as the property of Tragedy"; quest'ultima, a sua volta, si trova a dialogare con il contesto comico in cui è inserita.

sua propria lotta contro Cleone<sup>119</sup>. Il rifiuto da parte di Dioniso di essere Eracle καρτερός farà tuttavia precipitare Dioniso nella situazione ben più squallida di recitare quello di Eracle ‘mangione’. Le parole di Eaco possono dunque essere lette su due piani diversi seppure intrecciati fra di loro: da una parte come un invito a Dioniso a far proprio il coraggio di Eracle, cosa di cui il dio non si rivela capace, e, allo stesso tempo, a un livello più profondo, come allusione allo *σπαραγμός* di Dioniso, che diventa così lo *strumento* di cui si serve Aristofane per *segnalare* il passaggio in un’atmosfera da ‘bassa’ commedia.

La scena immediatamente successiva, dove appunto Dioniso-Eracle viene invitato a partecipare a un lauto banchetto, insiste su un motivo comico più volte censurato da Aristofane come appartenente a quel tipo deprecabile di comicità φορτικήν (“da facchini”), ossia la rappresentazione di Eracle come ‘ingordo mangione’<sup>120</sup>. Il fatto che Dioniso pretenda che Xantia gli renda il costume da Eracle solo nel momento in cui si tratta di mangiare dimostra come il dio del teatro non sia ancora pienamente capace di recitare in una ‘buona commedia’<sup>121</sup>. È tuttavia

<sup>119</sup> La Lada-Richard (cfr. *Initiating Dionysus*, pp. 176-179) insiste particolarmente sul tema della violenza selvaggia di Eracle, che, in quanto estranea alla dimensione civica della πόλις, non può che essere rifiutata da un Dioniso che si avvia a integrarsi pienamente nella comunità dei cittadini e che in tal modo si distanzia anche da aspetti che fanno parte della sua personalità stessa: la cattura di Cerbero è infatti descritta da Eaco come una lotta primitiva fra l’animale e l’uomo, ridotto allo stesso stato ferino del suo avversario, come dimostra il fatto che Eracle combatta a mani nude (un elemento che contraddistingue lo stato primitivo dell’uomo), contando non sull’inventiva e l’intelligenza, ma sulla forza bruta. Occorre tuttavia osservare che Eaco non sembra insistere tanto sulla forza quanto sulla fulmineità della cattura di Cerbero (cfr. Del Corno, *Le Rane*, p. 183), senza soffermarsi particolarmente sull’immagine della lotta a corpo a corpo: Eracle fa un balzo stringendo il mostro e, presolo, se ne va fuggendo (ἀπῆξας ἄγχων κάποδρὰς ὄχου λαβών, v. 468: la rapidità del tutto è sottolineata dall’accumulo dei participi con i due soli verbi finiti ἀπῆξας e ὄχου); Eaco conclude la sua breve descrizione con le parole ὄν ἐγὼ φύλακτον (v. 469), relativa enfatizzata dalla distanza dell’antecedente, τὸν Κέρβερον, posto alla fine del v. 467. Il fatto che Eaco metta l’accento su quel “che io stesso custodivo” implica tra l’altro che Eracle, oltre che con la forza, abbia compiuto la sua impresa facendo uso perfino dell’astuzia per aggirare la sorveglianza del portinaio. Eracle, nelle sue imprese, del resto, alterna normalmente il ricorso a una smisurata forza a quello a un’astuzia quasi odissiacca e anche l’aspetto più selvaggio del suo modo di combattere non deve far dimenticare che egli resta sempre, proprio in virtù di quelle lotte, l’‘eroe civilizzatore’ per eccellenza (un ruolo che, nella tradizione attica, Eracle divide con Teseo e non è infatti un caso che in questi versi gli scoli segnalino citazioni dal *Teseo* di Euripide, cfr. qui sopra, nota 118).

<sup>120</sup> Che per Aristofane tale svilimento dell’eroe in commedia fosse particolarmente censurabile lo dimostra l’insistenza con cui nelle *Vespe* e nella *Pace* menziona rispettivamente fra “gli scherzi rubati a Megara” “Eracle defraudato della cena” (*Vesp.* 61) e fra le buffonerie volgari di cui Aristofane stesso avrebbe epurato la scena comica “quegli Eracli impastatori e perennemente affamati” (*Pac.* 741). Tali ‘censure’ sono tra l’altro particolarmente significative in quanto nella parabasi di entrambe le commedie Eracle è il modello mitico di Aristofane stesso nella sua lotta contro Cleone (cfr. qui sopra nel testo).

<sup>121</sup> Secondo la Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, pp. 200-215) il banchetto a cui il servo o la serva di Persefone invita Dioniso segue il modello del banchetto sacrificale e alla stesso tempo del simposio, ossia due fra le manifestazioni più compiute della vita civile nella πόλις e direttamente connesse con la figura di Dioniso. Il fatto che il Dioniso di Aristofane accetti di interpretare il ruolo di ‘Eracle mangione’ in questo contesto, ma rifiuti quando il τόπος viene ulteriormente degradato nel volgare furto di cibo della scena successiva, è interpretabile senz’altro come un segnale del progressivo miglioramento, da parte di Dioniso, sulla strada della sua capacità di valutare le rappresentazioni teatrali e agire all’interno di esse (si ricordi tra l’altro che era stato Dioniso stesso, nel prologo, a attribuire a Eracle il ruolo di ‘mangione’, cfr. qui sopra §1.2). Comunque sia, che si debba in un certo senso considerare censurabile il comportamento di Dioniso nel pretendere che Xantia gli renda il costume da Eracle solo di fronte alla prospettiva di un banchetto è sottolineato dal coro, che da principio loda ironicamente il νοῦς e le φρένες di Dioniso (vv. 534 ss.), ma conclude con un ἀπροσδόκητον, paragonandolo a Teramene (v. 541, su cui cfr. Mastromarco; Totaro,

significativo, nella prospettiva della presente analisi, che il successivo rifiuto del costume di Eracle avvenga laddove la ‘girandola’ di situazioni comiche in cui Dioniso e il suo servo vengono calati tocca il suo punto più basso: il violento furto di cibo di cui due ostesse accusano Eracle si configura senz’altro come uno di quei τόποι comici relativi appunto al personaggio di Eracle ‘mangione’, gli effetti della cui voracità smisurata sono qui esagerati e portati alle estreme conseguenze. Per sottolineare ulteriormente lo squallore della situazione, le ostesse invocano come loro rispettivi patroni Cleone e Iperbolo (vv. 569-570), la cui pessima condotta in vita li rende degni di far parte di una tale scena. Anche qui ritorna il motivo dello *σπαραγμός* (ἴν’ αὐτὸν ἐπιτρίψωμεν, v. 571), calato appieno in un contesto φορτικός e ulteriormente ridicolizzato da Aristofane con l’auspicio di una delle due ostesse, immediatamente dopo le tremende minacce di morte, che Cleone “quereli” Eracle (cfr. vv. 571-576)<sup>122</sup>.

Se è ancora la viltà a indurre Dioniso a abbandonare nuovamente il costume di Eracle, questa volta il suo rifiuto si configura anche come rifiuto dell’estremo svilimento del genere comico, nonché di quel mito dello *σπαραγμός*, in cui evidentemente non si vuole riconoscere. Quando dunque ritorna sulla scena Eaco per sottoporre Eracle-Xantia alla pena per il furto di Cerbero, Dioniso ostenta tranquillità nella convinzione di essere ormai fuori pericolo, ma Xantia, da vero *servus callidus*, propone a Eaco di sottoporre il suo ‘servo’ Dioniso a una sorta di ordalia per giudicare la reale colpevolezza del padrone: ancora una volta si prospetta per Dioniso uno *σπαραγμός* (vv. 618-622), ma, questa volta, il dio risponde rivendicando di essere appunto ἀθάνατος (vv. 629; 631). Dioniso contrappone dunque esplicitamente la sua qualità di “immortale” alla possibilità di essere ‘fatto a pezzi’ e riconosce finalmente la sua *vera* identità (v. 631), Ἀθάνατος εἶναί φημι, Διόνυσος Διός, usando le stesse parole con cui le rane lo invocavano nel loro canto, (cfr. v. 216, Διὸς Διόνυσον). Aristofane distingue nettamente l’identità del suo Dioniso, calata nel contesto culturale di Atene, da quelle dottrine lontane dall’ortodossia che ne raccontavano la morte per *σπαραγμός* e poi la successiva rinascita<sup>123</sup>.

---

*Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 84, pp. 612-613), l’opportunist per eccellenza, il cui soprannome di “Coturno” si adatta tra l’altro all’abbigliamento di Dioniso che indossa appunto dei coturni.

<sup>122</sup> Le ostesse definiscono il comportamento di Eracle con le parole *μαίνεσθαι δοκῶν* (v. 564): la *μανία* connota qui la distruzione e l’abbandono di ogni forma di civiltà; non possiamo non pensare a una *μανία* dionisiaca, come avviene nell’*Eracle* di Euripide, dove la follia omicida dell’eroe viene descritta mediante il ricorso a immagini dionisiache (cfr. vv. 878-895), che seppure in negativo (la follia di Eracle è una sorta di rito dionisiaco perverso e stravolto), rappresentano l’unico possibile termine di confronto. Se dunque Dioniso nel prologo afferma di amare la poesia di Euripide *μᾶλλὰ πλεῖν ἢ μαίνομαι* (v. 103), la volgare scena delle ostesse con Eracle mangione protagonista costituisce la sede più ‘adeguata’, sempre secondo un meccanismo di tipo metateatrale, all’evocazione di una *μανία* dionisiaca secondo la concezione euripidea.

<sup>123</sup> L’evocazione del mito dello *σπαραγμός* di Dioniso potrebbe essere ricondotto, secondo la Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, pp. 94-97) alle Lenee stesse, una delle cui formule rituali sarebbe esplicitamente citata al v. 479 (cfr. qui sopra, §2.2). Eppure, sebbene non possiamo escludere un mito dionisiaco di morte e resurrezione del dio all’origine di feste come le Lenee o le Antesterie stesse, non possiamo avere la certezza che in età classica il significato delle feste in questione fosse così percepito. La possibilità che durante le Lenee si ricordasse il mito in questione



Dioniso non riesce tuttavia a evitare le frustate, in una comica gara di resistenza con il suo servo Xantia per dimostrare chi dei due sia capace di sopportarle meglio e sia quindi il *vero* dio: che Dioniso prenda delle frustate nel momento in cui interpreta la parte di uno schiavo è del resto coerente, dal punto di vista comico; d'altra parte, il suo essere degradato in una condizione servile trova anche una rispondenza nei modelli divini e religiosi che la commedia presenta come positivi: sia Eracle sia Demetra – due figure che appaiono strettamente legate fin dal prologo, per cui cfr. qui sopra § 1.2 – si trovano infatti nella loro vicenda mitica a ‘servire’ padroni a loro ovviamente inferiori<sup>124</sup>. Come Eracle, inoltre, è finalmente costretto a tirare fuori quel coraggio di cui si era dimostrato privo fin dall’inizio della commedia. Se dunque affrontare il supplizio di uno schiavo avvicina Dioniso a quegli stessi modelli che si identificano come punti di riferimento religiosi e culturali del teatro e della πόλις (e in cui, come abbiamo detto qui sopra, si riconosce in ultima istanza Eschilo stesso), il modo in cui riesce a far fronte al supplizio in questione è degno del dio del teatro: a ogni esclamazione di dolore (“per Apollo”, v. 659; “per Posidone”, v. 664) che gli strappa Eaco, Dioniso riesce a collegare una citazione letteraria, la prima da Ipponatte, come afferma lui stesso, la seconda da Sofocle (dal *Laocoonte*, *TrGF* vol. IV F371)<sup>125</sup>.

Sembra che Dioniso, dunque, sia a questo punto sulla via del pieno recupero della sua identità all’interno della πόλις e dei suoi culti: in particolare, come dio del teatro, si rivela capace di riconoscere la volgarità di una commedia in cui non è opportuno recitare (come avviene nella scena delle ostesse) e di ricorrere alla sua ‘esperienza teatrale’ stessa per salvarsi dalle situazioni di pericolo. È interessante osservare infine il fatto che Dioniso ricorra a una citazione proprio di Sofocle – piuttosto che dell’amato Euripide –, quello stesso Sofocle le cui reminiscenze ricorrono come abbiamo visto sia nel canto delle rane sia nella parodo, quasi a segnalare un accordo fra Dioniso e i ‘cori’ della commedia.

---

sarebbe giustificata dal fatto che un ληναῖζοντας, riferito ai poeti che partecipavano agli agoni lenaici in un passo del *Protrettico* di Clemente Alessandrino (I.2.2), sia spiegato dallo scoliasta con la menzione di una ἀγροικική ὥδη ἐπὶ τῷ ληνῷ ἔδομένη relativa appunto allo *σπαραγμός* di Dioniso. D'altra parte non è detto che le Lenee, celebrate nel mese di Gamelione (gennaio-febbraio), mantenessero nel V sec. a.C. un eventuale originario legame con la vendemmia e con il momento della pigiatura dell'uva interpretato come uno *σπαραγμός* del dio (se mai tale legame ci fu). Le testimonianze iconografiche (citate dalla Lada-Richards), in cui Dioniso compare sotto forma di maschera (cfr. *LIMC*, vol. III, nn. 29-43, pp. 426-427) non necessariamente rappresentano il suo corpo smebrato. Quanto alle Antesterie e alla loro relazione con il mito dell'uccisione del dio, rimandiamo a quanto osservato qui sopra in cap. III, nota 107.

<sup>124</sup> Nella parabasi della *Pace*, subito dopo la menzione degli “Eracli impastatori e affamati” (cfr. qui sopra, nota 120), Aristofane ricorda, fra gli esempi di bassa comicità, anche “gli schiavi fuggitivi, ingannatori e bastonati”, oggetto di battute triviali da parte dei compagni di schiavitù (vv. 743-747). Con la scena delle frustate Aristofane insiste dunque sul motivo del φορτικόν dominante nella scena delle ostesse, ma, allo stesso tempo, lo *rifunzionalizza*, trasformandolo da occasione di battute volgari fra schiavi in una sorta di ‘prova iniziatica’, che dimostri la sua capacità di rientrare appieno nel suo ruolo di dio del teatro. Su Demetra, degradata al ruolo di vecchia schiava, come “prototype initiand”, cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 97-98; sulla possibile allusione alle *Baccanti* di Euripide nella scena delle frustate, cfr. ancora Lada-Richards, pp. 315-321.

<sup>125</sup> Sui problemi filologici connessi con queste due citazioni, cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, note 100-101, pp. 624-625; sulla citazione al v. 659, cfr. Bossi, *Ananio, Ipponatte (ed Aristofane)*, pp. 27-31.

### §3 L'agone<sup>126</sup>

#### §3.1 Due *Weltanschauungen* a confronto: Eschilo vs. Euripide

Nel corso dei capitoli precedenti abbiamo più volte ricordato come il fulcro dell'agone delle *Rane* fra Eschilo e Euripide consista nella contrapposizione fra due diversi modi di concepire l'utilità civica della poesia nell'ambito della πόλις: Euripide conviene bensì con Eschilo che compito del poeta sia rendere migliori i cittadini (v. 1009), ma dal suo punto di vista tale miglioramento consiste nel volgere la loro attenzione sui temi 'privati', relativi all'οἶκος, che rendono possibile, in virtù della loro vicinanza allo spettatore (gli eroi stessi del mito sono rappresentati come personaggi comuni), lo sviluppo di capacità sottili di ragionamento (λογισμός) e analisi (σκέψις, cfr. vv. 959-979)<sup>127</sup>. Dal punto di vista religioso, questo comporta la ricerca di forme di religiosità a loro volta 'private', connotabili talora come 'straniere' e in ogni caso lontane dall'ortodossia e dalle forme culturali ufficiali della πόλις. La critica alla poesia euripidea da parte di Eschilo si rivolge così alle dannose conseguenze di questa concezione della tragedia, che si risolvono infatti nello straniamento progressivo del cittadino dalla vita comunitaria della πόλις. Come abbiamo osservato a proposito del prologo delle *Tesmoforiazuse* (cfr. qui sopra cap. V.1.1), i sottili ragionamenti euripidei, piuttosto che sviluppare il senso critico, hanno come risultato quello di rendere gli spettatori "sordi e ciechi": nelle *Rane* questo concetto è rielaborato da Eschilo, in una più ampia prospettiva civica, come abbandono delle palestre da parte dei giovani, ormai interessati solo alla vuota chiacchiera, e come disobbedienza dei marinai verso i superiori (vv. 1069-1073), quindi come disinteresse generale verso il bene comune.

<sup>126</sup> Al termine della scena delle frustate inizia la parabasi incentrata su temi politici affrontati, come abbiamo argomentato qui sopra, in una prospettiva verosimilmente influenzata dai valori della religiosità eleusina (cfr. qui sopra, §1.2). Segue un dialogo fra uno schiavo di Plutone e Xantia, che finalmente (e definitivamente) ritorna alla sua condizione servile (vv. 738-813): nella parabasi il coro afferma la necessità di riconoscere la cittadinanza agli schiavi che abbiano combattuto alle Arginuse (vv. 693-696), il che è congruente con l'apertura dei Misteri di Eleusi anche agli schiavi, ma, allo stesso tempo, invita, in nome di quella stessa ideologia eleusina, a non dimenticare i cittadini συγγενεῖς, lasciandoli nell'ἀτιμία (vv. 697-702). L'egualitarismo religioso garantito dai Misteri di Eleusi trova così un limite nella sua applicazione politica: quello che occorre innanzitutto preservare e tutelare è la comunità dei cittadini συγγενεῖς, che si riconoscono nella πόλις e nelle sue tradizioni (fra cui anche la religiosità eleusina); l'emancipazione degli schiavi si rende opportuna nel momento in cui essi abbiano dimostrato di essere capaci di servire la πόλις nei momenti di crisi. È interessante che il riferimento all'ἐποπτεία eleusina da parte dello schiavo di Plutone (v. 745), osservata da Bowie (cfr. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*) avvenga proprio nel momento in cui gli schiavi riprendono il loro posto distinto da quello dei padroni, a segnalare una non perfetta sovrapposibilità fra egualitarismo religioso e egualitarismo politico. Sulla problematica dei rapporti fra padroni e schiavi nelle *Rane* alla luce degli eventi connessi con la battaglia delle Arginuse, cfr. anche Edmonds, *Mythes of the Underworld Journey*, pp. 154-156.

<sup>127</sup> Nella convinzione che il poeta sia per i suoi concittadini come il διδάσκαλος per i bambini, Euripide menziona fra i suoi allievi Teramene (v. 967), la cui connotazione negativa è quindi confermata e giustifica l'interpretazione offerta qui sopra del v. 541 (cfr. qui sopra, nota 121).

Eschilo contrappone a tale disastrosa παιδεία la sua arte orientata invece proprio verso la πόλις<sup>128</sup>: l'insistenza sul tema della guerra, al di là della necessaria esagerazione comica, è qui infatti funzionale a esprimere l'ideologia che si identifica con il passato glorioso di Atene, celebrato nei *Persiani*, che quasi si confonde con l'ispirazione omerica di tragedie come i *Mirmidoni*<sup>129</sup>. La rappresentazione di Eschilo come il poeta della guerre persiane significa avvicinarlo ulteriormente, dal punto di vista religioso, sia alla figura di Eracle sia alla religiosità eleusina: se infatti alla vittoria di Salamina era legato l'intervento provvidenziale delle divinità di Eleusi (cfr. qui sopra, nota 40), quella di Maratona sarebbe stata conquistata nel segno di Eracle (cfr. Erod. V.108.1; 116.1; Paus. I.15.3). Non a caso Eschilo invoca Demetra stessa (vv. 886-887), prima di iniziare l'agone, in accordo con la prospettiva civica della sua poesia, laddove Euripide si rivolge a ἴδιοί τινές [...] κόμμα καινόν e ἰδιῶται θεοῖ (vv. 889-891), il cui carattere 'privato' si riflette nella tendenza della sua poesia a allontanarsi dalla πόλις e dalle sue tradizioni (sulle preghiere dei due poeti prima dell'inizio dell'agone, cfr. qui sopra, cap. I.1).

A rafforzare la connotazione eleusina della figura di Eschilo<sup>130</sup> vi è anche il suo accordo con il coro degli iniziati, che, per esempio, anticipa esplicitamente l'ideale omerico incarnato da Eschilo

<sup>128</sup> Sulla contrapposizione, nelle *Rane*, fra Eschilo, ispiratore della coesione civica di Atene, e Euripide, interessato piuttosto al mondo privato dell'oikos, cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 221-233. Per una riflessione sulle fortune, nella tradizione della critica letteraria antica, della rappresentazione che le *Rane* fanno di Euripide come il poeta degli οἰκεῖα πράγματα, capace di introdurre in tragedia anche un linguaggio *comune* che si adatti a situazioni più familiari, cfr. Hunter, *Critical Moments in Classical Literature*, pp. 17-22; 29-36.

<sup>129</sup> Il tema omerico è associato alla figura di Eschilo sia per mezzo di paragoni di quest'ultimo a eroi omerici, come per esempio Achille (v. 911) sia per mezzo di insistiti riferimenti a tragedie eschilee il cui argomento sia connesso alla guerra di Troia o semplicemente a eroi omerici (vv. 928; 1041; 1264; 1269-70; 1276; 1284-85; 1289; 1294 con citazioni tratte, laddove siano riconoscibili i drammi di provenienza, soprattutto da *Mirmidoni* e *Agamennone*). Per una riflessione sulla rappresentazione dei personaggi eschilei secondo l'ideale eroico e individualistico omerico e, allo stesso tempo, lo spirito collettivo della πόλις, con una convergenza, in un passato idealizzato, del mito omerico e della storia gloriosa di Atene, cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 303-307. Sul significato del paradigma omerico nella poesia di Eschilo secondo l'interpretazione di Aristofane, cfr. Hunter, *Critical Moments in Classical Literature*, pp. 28-29, a cui rimandiamo per un'interessante spiegazione del motivo per cui Eschilo sembri ignorare la riflessione critica precedente sull' 'indecenza' di Omero, che invece Eschilo rinfaccia a Euripide (cfr. vv. 1053-1055).

<sup>130</sup> Il carattere eleusino di Eschilo emerge anche dal modo in cui Dioniso gli si rivolge al v. 851, ὦ πολυτίμητ' Αἰσχόλε, con lo stesso epiteto che incontriamo nella parodo riferito a Iacco e a Persefone. Inoltre, secondo Bowie (cfr. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 247-248), rimanderebbe al rituale eleusino della *thronosis* la descrizione dei prologhi di Eschilo fatta da Euripide ai vv. 911-920, dove appunto si parla di personaggi silenti e velati, a imitazione del contegno dimesso e sofferente di Demetra stessa secondo l'*Inno a Demetra*, vv. 194-201; sebbene qualche dubbio possa sussistere sull'esistenza di una vera e propria *thronosis* a Eleusi (per cui infatti non è attestato un rito con questa denominazione), senz'altro è indiscutibile la relazione fra i personaggi di Eschilo nei prologhi e quella di Demetra nell'*Inno*. Quanto poi al fatto che tali analogie possano essere interpretate come un'allusione alla violazione dei Misteri da parte di Eschilo, cfr. qui sopra nota 61 (del resto la violazione sarebbe da imputare anche all'*Inno a Demetra* stesso). Bowie (cfr. pp. 248-249) parla d'altra parte della possibilità di applicare una "eleusinian analysis" anche alla drammaturgia euripidea, in particolare per quel che concerne l'apertura 'democratica' della tragedia euripidea a donne, schiavi, vecchi e fanciulle, che, secondo Bowie, "assomiglia a quella dei Misteri": come nei Misteri, a tutti è consentito raggiungere la conoscenza che garantisce la salvezza. Abbiamo visto tuttavia qui sopra che l'egualitarismo eleusino, se applicato alla πόλις, garantisce fra i cittadini un'uguaglianza che solo in casi particolari può essere estesa agli schiavi: non è un caso che Dioniso consigli a Euripide di non fare appello alla democrazia per giustificare tali innovazioni (vv. 951-952), mettendo ovviamente in luce il *malinteso* concetto della democrazia in Euripide (su questo cfr. anche Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 152, p. 652) e il suo *cattivo* uso, dannoso addirittura per la πόλις, di un egualitarismo eventualmente riconducibile a Eleusi.

ricorrendo due volte (vv. 719; 729) all'espressione καλούς τε κάγαθούς per indicare quei cittadini 'messi da parte' dalla πόλις. Il coro identifica tali cittadini καλοὶ κάγαθοί con i χρηστοί (v. 735) e coerentemente definisce χρηστὰ [...] διδάσκειν (vv. 686-687) il suo compito nei confronti della πόλις: ugualmente Eschilo non solo è il poeta dei χρηστοί, suoi estimatori e 'allievi' allo stesso tempo (vv. 784; 1011), ma si richiama costantemente alla necessità di χρηστὰ διδάσκειν (vv. 1035, riferito a Omero, diretto modello di Eschilo; 1054-1056; 1062), dove il verbo oscilla sempre fra il significato di "mettere in scena" e "insegnare"<sup>131</sup>. Infine, come il coro stabilisce nella parodo la necessità di una netta identificazione fra culto eleusino e realtà culturale dionisiaca degli agoni drammatici (cfr. qui sopra §2.2), Eschilo è sia il poeta devoto di Demetra, a cui si raccomanda prima di affrontare una agone che possiamo appunto definire 'drammatico', sia il Βακχεῖος ἄναξ (v. 1259), il poeta invasato da una μανία dionisiaca (vv. 816-817; cfr. in generale i vv. 814-825, dove la rappresentazione di Eschilo, culminante nella metafora del leone, è tutta costruita secondo immagini dionisiache): quest'ultima, come manifestazione propria del dionisismo, trova infine nelle *Rane* la sua definizione più propria nell'ambito del teatro e della composizione poetica grazie alla figura di Eschilo<sup>132</sup>.

<sup>131</sup> Si deve a Biles (cfr. *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 240-255) una recente e approfondita analisi sulle convergenze ideologiche, precisi rimandi lessicali, fra gli interventi di Eschilo (o la rappresentazione che di lui offrono il coro e Euripide) e quelli del coro (sia quello delle rane sia quello degli iniziati): Biles sottolinea in particolare il tema dell'obbligo del poeta nei confronti della πόλις, quello del ruolo educativo del poeta e quello relativo ai χρηστὰ, gli argomenti che siano realmente benefici (cfr. soprattutto pp. 247-248); riguardo poi alla comune religiosità eleusina di Eschilo e del coro (per cui cfr. qui sopra, nota 130), lo studioso osserva come l'enfasi di Eschilo sull'essere ἄξιος degli ὄργια di Demetra e quindi vincitore dell'agone (v. 887) richiami la preghiera del coro, ugualmente rivolta a Demetra, per la vittoria, "dopo aver fatto scherzi e beffe τῆς σῆς ἑορτῆς ἄξιως" (vv. 391-393). Inoltre, osserviamo qui che i richiami del coro e di Dioniso (l'accordo di quest'ultimo con il coro conferisce tra l'altro dignità al suo ruolo di arbitro dell'agone) a Eschilo a frenare la sua ὄργη (vv. 844; 856; 998) trovano un significativo riscontro in quelli che il coro degli iniziati rivolge agli spettatori-cittadini a deporre la loro ὄργη nei confronti di quei cittadini che, pur colpevoli e per questo condannati all'ἀτιμία, meritano comunque sia il perdono in virtù di tutti i servigi da loro resi in passato alla πόλις (v. 700): l'ὄργη in entrambi i casi è piuttosto un 'giusto sdegno' che nasce da nobili sentimenti, ma che, nella prospettiva eleusina delle *Rane*, è opportuno placare per il bene comune e infatti Eschilo cerca effettivamente di ridurre la sua pur giustificata ira nei confronti di Euripide. Che l'ὄργη rappresenti in ogni caso un 'nobile sentimento' lo dimostrano con evidenza due passi della parabasi delle *Vespe*, dove Aristofane ascrive non solo a sé una Ἡρακλέους ὄργη (v. 1030) per descrivere la sua lotta contro Cleone, ma anche al cittadino ateniese al tempo delle guerre persiane, da lui combattute ὑπ' ὄργης τὴν χελύνην ἐσθίων (1083): l'ὄργη è dunque quella giusta collera che si rivolge contro coloro che recano danno alla πόλις, come Cleone, i persiani e Euripide stesso. Alla luce di queste osservazioni non stupisce che Biles (cfr. *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 244-248) individui una profonda concordanza (anche a livello formale e perfino metrico) fra le parole di Eschilo e le riflessioni che Aristofane dedica alla propria concezione della poesia, finalizzata innanzitutto al bene della πόλις, che troviamo nelle parabasi delle sue commedie. Sulla concordanza fra Eschilo e Aristofane e sulla 'componente seria' della commedia aristofanea quale si esprime nelle riflessioni di poetica sul teatro tragico, cfr. Lauriola, *Aristofane serio-comico*, pp. 115-141.

<sup>132</sup> Secondo la Lada-Richards (cfr. *Initiating Dionysus*, pp. 234-247), il dionisismo di Eschilo consisterebbe principalmente nella sua capacità di alienare da sé lo spettatore, l'esplicita accusa che Euripide gli rivolge ai vv. 961-962, dove a Eschilo viene appunto imputato di "parlare in modo roboante" (κομπολακέω), "impedendo di ragionare" (ἀπὸ τοῦ φρονεῖν ἀποσπάσσω), e di "sbalordire gli spettatori" (ἐκπλήττω) "portando in scena Cicni e Memnoni dai finimenti sonanti"; Euripide contrappone a tutto questo la propria arte basata sugli οἰκεῖα πράγματα. Quest'ultimo concetto d'altra parte, come osserva ancora la studiosa, deve essere interpretato come un sovvertimento dell'οἶκος da parte di Euripide, come gli rinfaccia Eschilo stesso (vv. 1050 ss.), che corrisponde in ultima analisi al disordine sociale indotto dalla faccia più 'selvaggia' di Dioniso, estranea alla πόλις (cfr. pp. 257-278). La rappresentazione di Eschilo come Βακχεῖος ἄναξ va comunque sia al di un discorso di τέχνη poetica: Eschilo rappresenta la manifestazione del

La poesia di Eschilo è posta da Aristofane come il punto d'arrivo di una tradizione poetica che affonda le sue radici nel mito e a cui appartengono Orfeo, Museo, Omero e Esiodo, accomunati dal fatto di essersi rivelati ὠφέλιμοι per l'umanità. In particolare, l'oggetto dell'insegnamento di Orfeo è espresso in questi termini (vv. 1030-1032):

ταῦτα γὰρ ἄνδρας χρῆ ποιητὰς ασκεῖν. Σκέψαι γὰρ ἀπ' ἀρχῆς  
ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται.

**Ὅρφεὺς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι**<sup>133</sup>.

Se le τελεταὶ che immediatamente sembrano da ricondurre a Orfeo sono quei culti orfico-dionisiaci, che abbiamo spesso incontrato come oggetto di interesse specifico soprattutto delle

dionisismo nella sua forma più alta all'interno dei culti della πόλις, quelle feste drammatiche in cui l'alienazione dionisiaca trova la sua espressione civica per eccellenza. Questo non significa d'altronde ottenebrare i sensi degli spettatori conducendoli nel vicolo cieco delle sottigliezze euripidee, ma trasmettere i valori più alti, espressi da mezzi stilistici e linguistici all'altezza, capaci di garantire allo spettatore un'esperienza teatrale totalmente coinvolgente, che, con i mezzi propri del teatro tragico, sia in grado di formare i cittadini: lo spettatore della tragedia eschilea deve lasciarsi trascinare dalla forza dello spettacolo che avviene di fronte a lui in modo non dissimile da come i misti eleusini affrontavano l'esperienza nel *Telesterion*, che verosimilmente includeva anche un δράμα μυστικόν (cfr. Sourvinou-Inwood, *Festival and Mysteries. Aspects of Eleusinian Cult*, pp. 29-33). Si ricordi invece come, nelle *Tesmofoiazuse*, Aristofane invocava piuttosto il senso critico degli spettatori di fronte al dramma euripideo, che li avrebbe altrimenti intrappolati bensì in uno stordimento, ma privo di qualunque esito positivo a livello paideutico. La critica di Euripide ai 'paroloni' del tutto incomprensibili, "sconosciuti agli spettatori", di Eschilo e tali appunto da provocare alienazione (cfr. in particolare vv. 923-938) viene interpretata da Bowie (cfr. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, pp. 246-247) come un segno di una supposta ambiguità di Eschilo rispetto al culto eleusino, considerato che a quegli stessi incomprensibili barbari era precluso l'accesso ai Misteri. Eschilo tuttavia non solo riesce a difendersi rinfacciando a Euripide la sua "ignoranza" (v. 933) e facendo appello alla necessità di adeguare il linguaggio all'altezza del soggetto, ma rivendica la sua ispirazione 'persiana', menzionata da Euripide come esempio della barbarie di Eschilo (cfr. vv. 936-938), con tutto ciò che di mimetico essa comporta, ricordando che proprio una tragedia come i *Persiani* fosse finalizzata a "insegnare [agli ateniesi, s'intende] a desiderare sempre la vittoria sui nemici" (v. 126-1027).

<sup>133</sup> Il 'canone' dei poeti secondo Eschilo ritorna nell'*Apologia di Socrate* (41a-c), dove appunto gli stessi quattro poeti vengono menzionati da Socrate stesso come 'compagni' con cui chi muore ha occasione di condividere la sorte migliore che ci attende nell'aldilà: il discorso è finalizzato a contrapporre l'ingiustizia che si patisce sulla terra con il giudizio *vero* dopo la morte, vista dunque come un bene, espresso da giudici come Minosse, Radamanti, Eaco e Trittolemo. Se la figura di Trittolemo e la presenza dei poeti del 'canone' rimandano alle eleusine *Rane*, è evidente che il contesto platonico mira a rappresentare la morte come la felicità più grande e, in definitiva, come il conseguimento dell'immortalità. Nell'*Ars poetica* (vv. 391-407) di Orazio il 'canone' aristofaneo è poi significativamente modificato: anche qui si tratta di poeti 'civilizzatori', ma l'elenco comprende Orfeo, Amfione, Omero e Tirteo, suddivisi in due coppie, l'una incentrata sull'associazione fra dolcezza e forza civilizzatrice della poesia (Orfeo-Amfione), mentre l'altra sul ruolo della poesia nell'eccitare gli spiriti guerreschi (Omero-Tirteo). La rappresentazione oraziana di Orfeo, come osserva Graf (cfr. *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 34-36), è largamente congruente con quella aristofanea, in quanto vengono messi in luce sia la sua qualità di *sacerdote* *interpresque deorum* sia di poeta civilizzatore, capace di por fine alle *caedes* e al *victus foedus* (sostanzialmente una traduzione dei *φοβοί* aristofanei, riferibili quindi anch'essi al cannibalismo). Hunter (cfr. *Critical Moments in Classical Literature*, pp. 50-51) sottolinea in particolare come Orazio non abbia potuto ignorare, a differenza di Aristofane, il potere della poesia di Orfeo di soggiogare le fiere, subordinandolo però alla funzione sociale della poesia. Se poi l' 'eleusino' Aristofane associa a Orfeo la figura di Museo, più direttamente legata a Eleusi, il discorso sul potere della poesia di placare le belve porta invece Orazio a far seguire alla menzione di Orfeo quella di Amfione, che con la sua musica riuscì a smuovere i sassi per costruire le mura di Tebe: Orazio recepisce dunque bensì Aristofane ma allo stesso tempo anche Euripide, la cui *Antiope* (cfr. qui sopra, cap. IV.1) si concludeva appunto con la celebrazione delle mura di Tebe a opera della lira di Amfione (per il rimando a Euripide, cfr. Hunter, *Critical Moments in Classical Literature*, p. 51; ricordiamo inoltre che un'*Antiope* era stata scritta anche da Pacuvio). Se teniamo presente la possibilità discussa qui sopra in cap. IV.1 che l'Amfione euripideo fosse espressione di una religiosità orfico-dionisiaca, si spiega il perché Aristofane lo escluda dal suo elenco, volto piuttosto a rafforzare i legami di Orfeo con Eleusi. È stata anzi ipotizzata (cfr. Rubatto, *Le Rane di Aristofane e l'Antiope di Euripide: due testi a confronto*, pp. 49-54) la possibilità di scorgere nell'agone delle *Rane* una parodia dell'agone dell'*Antiope* fra i fratelli Zeto, le cui argomentazioni sono molto vicine a quelle di Eschilo, e Amfione, il cui ruolo sarebbe interpretato invece proprio da Euripide.

tragedie di Euripide, dovremmo qui ricondurre quella particolare religiosità anche all'eleusino Eschilo. D'altra parte, secondo la verosimile ipotesi di Fritz Graf, è molto probabile, dato lo sfondo coerentemente eleusino delle *Rane*, ipotizzare qui un'allusione a quel poema orfico, sorto però in ambito eleusino, in cui la vicenda del ratto di Persefone e della ricerca di Demetra era messa in relazione con il dono dell'agricoltura a Trittolemo e quindi con la fine per gli uomini di una vita ferina (caratterizzata perfino dal cannibalismo, da qui la fine dei φόνοι, che difficilmente può essere interpretata come un riferimento alle pratiche vegetariane proprie di certo orfismo<sup>134</sup>). Le τελεταί in questione sarebbero quindi da identificare con i Misteri eleusini<sup>135</sup>: non è un caso che Aristofane usi il verbo καταδείκνυμι, riecheggiando direttamente il δειξε [...] δραημοσύνην ιερῶν dell'*Inno a Demetra* (vv. 474-476), che ha per soggetto Demetra stessa; il prefisso κατα- sembra infatti implicare in qualche modo una mediazione, quella appunto del poeta, rispetto al verbo semplice della versione omerica<sup>136</sup>. Una conferma del fatto che la rappresentazione aristofanea di Orfeo sia appunto determinata dalla 'propaganda' attica relativa alla nascita dell'agricoltura e all'istituzione dei Misteri di Eleusi, sembra del resto suggerita dai nomi che seguono quello di Orfeo, ossia

<sup>134</sup> Questa è ancora l'interpretazione in Bernabé, *Orfeo y el orfismo en la comedia griega*, p. 1232.

<sup>135</sup> Rimandiamo al cap. III.3 per una discussione sui frammenti riconducibili a questo poema orfico-eleusino. Secondo Graf (cfr. *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 162-165) ci troveremo di fronte a "una tradizione orfica che va al di là di Eleusi, ma che è nettamente da dividere da quella degli inni orfici", secondo cui Persefone è la madre di Dioniso-Zagreo: il contributo fondamentale apportato dalla prima sarebbe consistito nel diffondere una versione del mito demetriaco in cui non si trattava tanto del dolore della dea che cessava di far crescere le piante, ma piuttosto della sua gratitudine per i servigi dei figli del suo ospite Dysaules, Trittolemo e Eubuleo, che consentì all'umanità di ricevere il dono del grano. Questa versione del mito, volta a valorizzare Eleusi e, conseguentemente, Atene come sede della nascita dell'agricoltura e quindi della civiltà, non sembra aver comportato l'inserimento in quella tradizione di quel complesso di dottrine ugualmente orfiche ma legate piuttosto alla sfera del culto orfico-dionisiaco, come ci è attestato per esempio nelle lamine d'oro orfiche.

<sup>136</sup> L'espressione τελετὰς καταδειξαι, come osserva Graf (cfr. *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 30-33), si adatta particolarmente bene a Eleusi, dove è il 'vedere' in quanto risultato di un 'mostrare' rappresenta il momento centrale della rivelazione; a confermare il rapporto fra il passo aristofaneo e l'istituzione dei Misteri di Eleusi potrebbe esservi inoltre l'orazione *Contro Aristogitone* (di cui è messa in discussione la paternità demostenica), dove la definizione di Orfeo come ὁ τὰς ἀγιοπάτας ἡμῶν κατάδειξας (25.11) riecheggia direttamente Aristofane (vv. 1032) e, secondo Graf, sarebbe da riferire ai Misteri di Eleusi in virtù del superlativo ἀγιοπάτας (forse più significativo è in questo senso il dativo ἡμῶν, se questo si riferisce a "noi ateniesi"). Graf (cfr. pp.28-30) menziona anche un passo del *Reso* (pseudo-)euripideo, dove la Musa, madre di Reso, accusa Atene di avere favorito l'assassino del figlio, nonostante che Orfeo, cugino di quest'ultimo, si fosse rivelato benemerito nei confronti di Atene per la fondazione dei Misteri (vv. 943 ss.): il verbo usato, in questo caso, è δείκνυμι (μυστηρίων τε τῶν ἀπορρήτων φανὰς ἔδειξεν), quasi a rafforzare il legame con il passo dell'*Inno* omerico. Per una raccolta delle testimonianze che legano la figura di Orfeo ai Misteri di Eleusi, cfr. fr. 510-518T Bernabé. Sembra dunque emergere a Atene il tentativo di appropriarsi della figura di Orfeo come autorità poetica garante del principale culto misterico attico e quindi dei due principali doni della dea, l'agricoltura, che pone fine allo stato ferino in cui vivevano gli uomini, e, appunto, le sacre τελεταί (su questa rappresentazione di Demetra nella 'propaganda' attica, cfr. per esempio Isocr. *Pan.* 28; inoltre qui sopra cap. III.3). Tale tradizione sembra quasi divergere da quella che voleva il cantore tracio all'origine dell'istituzione in particolare dei riti relativi a Dioniso, anche se un autore come Diodoro Siculo, riferendo di volta in volta le varie tradizioni locali, lo rappresenta sostanzialmente associato a ogni culto misterico: cfr. I.23.2 (misteri di Dioniso importati a Tebe dall'Egitto); I.96.2-4 ("la maggior parte delle τελεταί" è associata a Orfeo e all'Egitto); V.75.4 (Orfeo è messo in relazione con il mito dello παραγωγός di Dioniso in un contesto cretese) e infine V.77.3, dove Orfeo compare come 'fondatore' (il verbo usato è proprio καταδείκνυμι) sia dei Misteri di Eleusi sia di quelli Samotraccia, seppure siano presentati entrambi come di origine cretese. Graf osserva infine come τελετὰς καταδειξαι abbia progressivamente acquisito il valore di "espressione tecnica per l'istituzione di un culto" (cfr. per esempio Diodoro Siculo, III.55.9, in riferimento ai Coribanti e ai culti di Samotraccia).

Museo, la cui relazione con Eleusi è ampiamente attestata<sup>137</sup>, e Esiodo, a cui si attribuisce l'aver insegnato (sempre κατείδεξε) le *tecniche* agricole, possibili soltanto grazie all'uscita degli uomini dallo stato ferino, dovuta alla poesia di Orfeo, il cui tema 'civilizzatore' si ricollega quindi direttamente alla poesia esiodea.

D'altra parte, Eschilo è anche l'autore che con la *Licurgia* aveva portato in scena un tragico contrasto fra Dioniso e Orfeo, riportando quest'ultimo, a quanto pare, entro la sfera di influenza apollinea (cfr. qui sopra, cap. IV.2.1): la trilogia in questione era incentrata verosimilmente su una profonda riflessione sul dionisismo, rappresentato nei suoi aspetti più selvaggi che culminavano nell'assassinio, per mano delle bassaridi, della poesia stessa, personificata in Orfeo. Non è da escludere che proprio all'intervento di Apollo fosse dovuto un processo di civilizzazione del culto dionisiaco stesso<sup>138</sup>. Possiamo quindi ipotizzare che, sullo sfondo della menzione di Orfeo da parte di Eschilo, sia da scorgere anche questo scenario, che, se poniamo la questione in questi termini, è coerente con l'evoluzione 'civica' del Dioniso aristofaneo.

Comunque sia Aristofane, per bocca di Eschilo, sembra voler ricondurre anche la figura di Orfeo all'ambito eleusino, come del resto conferma la menzione di Museo immediatamente successiva, acquisendo quanto della tradizione orfica poteva essere finalizzato alla celebrazione di Atene e del suo culto misterico principale, quasi in contrapposizione ai culti dionisiaci 'stranieri', intrisi ugualmente di orfismo, portati in scena da Euripide nei *Cretesi*, nell'*Ipsipile* e nelle *Baccanti*.

Se dunque in Eschilo i valori politici, sociali e religiosi della πόλις trovano la loro massima espressione, la poesia di Euripide sembra piuttosto mettere a repentaglio l'unità della città e favorirne così la disgregazione. Abbiamo rilevato qui sopra come la riduzione del mito a οἰκεῖα πράγματα e l'istigazione alla σκέψις e al λογισμός siano in questo senso decisivi. D'altra parte anche la concezione religiosa di Euripide, che, come abbiamo visto nel cap. I, è per Aristofane un problema più ampio che una questione di mero ateismo e negazione delle divinità tradizionali, agisce come forza distruttiva e disgregante per la πόλις. Considereremo ora i passaggi dell'agone in cui il problema specificamente religioso della tragedia euripidea sembra emergere con più forza.

Come abbiamo rilevato riguardo alla parodo delle *Tesmofoiazuse* (cfr. qui sopra, cap. V.2), il tema della corruzione dei costumi e quello della corruzione della religione, indotte dalla tragedia euripidea, sono strettamente connessi: nelle *Rane* Eschilo riproduce lo stesso modello di analisi

<sup>137</sup> Cfr. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, pp. 16-20. Menzioniamo qui anche Diod. Sic. IV.25.1 e, ancora più significativamente, il passo del *Reso* citato qui sopra (nota 136), dove la Musa fa seguire al nome di Orfeo, poeta benemerito di Atene in quanto 'fondatore' dei Misteri di Eleusi, proprio quello di Museo, definito addirittura σεμνὸν πολίτην (v. 946), la cui sacralità a Atene, di cui è reso addirittura cittadino, deriva ovviamente dal suo legame con i Misteri (l'aggettivo σεμνός è frequentemente riferito proprio alle due dee di Eleusi).

<sup>138</sup> Del resto, nelle *Eumenidi*, è proprio la figura di Apollo, che rende possibile il passaggio da una fase primitiva, matriarcale, dominata dalle Erinni, alla civiltà, garantita dalla πόλις e dalle sue istituzioni in cui le Erinni trovano il loro posto come Eumenidi.

quando si rivolge a Euripide, prima dell'inizio dell'agone, con queste parole (vv. 849-850): ὦ **Κρητικὰς** μὲν συλλέγων μονωδίας, / γάμους **ἀνοσίους** εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην –. La poesia di Euripide è quindi fin da subito associata a un contesto straniero, cretese, che implica la corruzione della musica (μονωδίας) e dei costumi (γάμους ἀνοσίους, con riferimento a personaggi come Pasifae o Fedra stessa<sup>139</sup>). Poiché tale corruzione è connotata in senso religioso dall'aggettivo ἀνοσίους, non è difficile immaginare qui presa di mira anche la religiosità peculiare che fa da sfondo alle tragedie euripidee di ambientazione cretese, di cui i culti orfico-dionisiaci rappresentano senza dubbio un aspetto importante (cfr. qui sopra, cap. II) e che sia in tal modo messo in luce l'intreccio fra immoralità e religiosità 'straniera'<sup>140</sup>. Eschilo sintetizza dunque fin da subito quelli che a suo avviso sono elementi determinanti dell'arte euripidea, ossia il frequente ricorso alla monodia, l'immoralità dei personaggi e l'ispirazione 'cretese': nella sezione dell'agone dedicata alle parti liriche, Eschilo insisterà ancora sulle tragedie cretesi di Euripide, evocando, in quel contesto, esplicitamente la religiosità che fa loro da sfondo (cfr. avanti §3.3).

Eschilo affronta poi la questione dell'immoralità, giustificata da Euripide in nome del 'realismo' (v. 1049)<sup>141</sup>, delle eroine euripidee, quali Fedra o Stenebea, attribuendone la causa alla troppo ingombrante presenza di Afrodite (vv. 1043-1047): l'incidenza del tema amoroso nei drammi di Euripide è uno dei segnali più chiari di quel ripiegamento verso la dimensione privata che favorisce il disgregamento della πόλις, ripercuotendosi allo stesso tempo sull'οἶκος stesso, in quanto porta con sé la corruzione dei costumi. Anche in questo caso, d'altra parte, la corruzione provocata da Afrodite si configura come problema religioso: come abbiamo visto nel cap. II.1-2, nel prologo dell'*Ippolito*, Afrodite racconta di essere intervenuta a trasformare l'ἐποπτεία eleusina stessa in una ἐποπτεία amorosa, sovvertendo così il culto di Eleusi, che infatti, nel corso della tragedia, viene progressivamente sostituito, come referente religioso dei protagonisti, da forme di religiosità metroaco-dionisiache, in cui possiamo riconoscere anche elementi orfici, con un allontanamento, anche geografico, data la relazione di questi culti con Creta, dalla religione ufficiale della πόλις. L'assurgere di Fedra a caso emblematico dell'influenza negativa di Afrodite

<sup>139</sup> Forse anche a Aerope delle *Donne di Creta*: gli *scholia vetera* (cfr. *schol. vet. in Aristoph. Ran.* 850a, vol. III p. 113 Chantry) individuano infatti nel nesso Κρητικὰς μονωδίας e γάμους ἀνοσίους riferimenti alle due tragedie cretesi di Euripide (*Cretesi e Donne di Creta*); cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 129, p. 642.

<sup>140</sup> Perfino nelle *Baccanti* viene ricondotto a Creta il culto dionisiaco e abbiamo visto qui sopra (cfr. §2.1) come sia strettamente legata a tale culto cretese di Dioniso e della Madre degli dei anche una determinata tipologia di musica.

<sup>141</sup> L'espressione con cui Euripide giustifica la legittimità di mettere in scena il λόγος Fedra è che sia ὄντα, che può essere interpretato, oltre che come "veritiero", anche come "appartenente alla tradizione"; sulla questione, cfr. Hunter, *Critical Moments in Classical Literature*, p. 26.



evoca dunque anche la problematica religiosa, che coinvolge Misteri di Eleusi, culto metroaco e culti orfico-dionisiaci, dell'*Ippolito* nel suo complesso<sup>142</sup>.

Il fatto poi che Eschilo affermi con decisione (e gli viene riconosciuto da Euripide stesso) che nei suoi drammi Afrodite sia del tutto assente (v. 1045) sembra invece quasi ricordare la descrizione di Demetra, al suo arrivo a Eleusi, nell'*Inno omerico* (vv. 101-102), dove è rappresentata come una vecchia “priva dei doni di Afrodite che ama le corone”.

Eschilo conclude il suo attacco alla poesia euripidea ai vv. 1079-1089, dove l’immoralità e l’empietà dei suoi personaggi sono additate come le dirette cause della decadenza della πόλις, ormai piena di βωμολόχων δημοπιθήκων / ἐξαπατώντων τὸν δῆμον ἀεί:

ποίησιν δὲ κακῶν οὐκ αἴτιός ἐστ’;  
 οὐ προαγωγὸς κατέδειξ’ οὗτος,  
 καὶ τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς,  
 καὶ μαιγνυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς<sup>143</sup>,  
 καὶ φασκούσας οὐ ζῆν τὸ ζῆν;  
 κἄτ’ ἐκ τούτων ἡ πόλις ἡμῶν  
 ὑπογραμματέων ἀνεμεστῶθη  
 καὶ βωμολόχων δημοπιθήκων  
 ἐξαπατώντων τὸν δῆμον ἀεί,  
 λαμπάδα δ’ οὐδεὶς οἶός τε φέρειν  
 ὑπ’ ἀγυμνασίας ἔτι νυνί.

Il culmine della *climax* di atti immorali delle eroine euripidee, sostenute nei loro comportamenti indecenti da “mezzane”, è un’affermazione, attribuita anch’essa a personaggi femminili, che “non vivere sia vivere”: il discorso sull’immoralità si rivela ancora come discorso sull’empietà (segnalato già prima dal riferimento ai “templi”). Diretti riferimenti di questa affermazione sulla vita come non vita sembrano essere due frammenti euripidei, rispettivamente dal *Poliido* (fr. 638)<sup>144</sup> e dal *Frisso*

<sup>142</sup> Possiamo osservare un intervento improprio di Afrodite in Euripide anche nel secondo stasimo dell'*Elena*, dove una trasfigurata Demetra, ormai identificata con la frigia Madre degli dei, è indotta a ridere non da Iambe, come nel mito eleusino, ma da Afrodite stessa (cfr. qui sopra cap. III.1). Sulla contrapposizione fra Eschilo, poeta ispirato da Demetra, e Euripide, poeta ispirato da Afrodite, cfr. inoltre Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, p. 261.

<sup>143</sup> Il riferimento è evidentemente a tragedie come l'*Ippolito* (in particolare alla figura della nutrice), l'*Auge* (dove la protagonista, sedotta da Eracle, partorisce il figlio, Telefo, nel tempio di cui era sacerdotessa), l'*Eolo* (l’amore fra i due fratelli Macareo e Canace è ricordato anche in *Nuv.* 1371-1372 e evocato ancora nelle *Rane*, sempre da Eschilo, al v. 850). Si tenga inoltre presente che Eschilo si rivolge a Euripide al principio dell’agone come a un poeta la cui τέχνη euripidea è corrotta da κρητικὰς μονωδίας e γάμους ἀνοσίους. Cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, note 129 p. 642 e 177 pp. 664-665.

<sup>144</sup> Τίς δ’ οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν καθθανεῖν, / τὸ καθθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται; Non è senza motivo che Aristofane abbia dedicato al *Poliido* di Euripide un’intera commedia, intitolata appunto *Poliido*, di cui ci sono pervenuti solo pochi frammenti (fr. 468-476 *PCG*), fra cui uno (fr. 468) invita a non temere la morte poiché tutti debbono sopportarla. Il tema del rapporto fra morte e vita doveva evidentemente avere una parte significativa nella parodia aristofanea, sebbene il verso in questione contenga una massima piuttosto comune sul timore della morte.

(fr. 833)<sup>145</sup>, su cui siamo ormai tornati più volte e a proposito delle quali qui vale la pena ricordare le rispettive ambientazioni cretese e tessala, che rendono quanto meno verosimile un'allusione a dottrine orfiche (cfr. qui sopra capp. I.2; II.2.1-4 e qui avanti).<sup>146</sup> Il concetto della “vita che non è vita”, che sembra infatti da ricondursi alla dottrina orfica del corpo come ‘prigione’, all’interno della quale l’anima sconta una pena primordiale, e di una vita *vera* posta al di fuori di esso, viene qui esplicitato per la prima volta nella commedia e ricondotto direttamente a Euripide: se fino a questo punto abbiamo osservato una voluta tendenza a giocare e a confondere la morte e la vita, Aristofane qui, per bocca di Eschilo, ne ridefinisce i confini: se esistono speranze di un benessere ultraterreno per gli iniziati ai Misteri di Eleusi, questo non significa pensare che “vivere sia non vivere”. Aristofane sembra infatti qui prendere di mira la concezione secondo cui la vita sulla terra sia soltanto una morte rispetto a ciò che attende l’uomo nell’aldilà (significativamente viene citata solo la prima parte della battuta euripidea: τίς δ’ οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν καθθανεῖν, / τὸ καθθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται;), il che ovviamente implica uno straniamento del cittadino, ripiegato su se stesso, dalla vita della comunità.

Che a Eschilo sia in particolare assegnato il compito di riportare di nuovo ‘ordine’ nei concetti di *vita e morte* si evince anche da due affermazioni del tragediografo, volte a definire la sua presente condizione dell’aldilà indiscutibilmente come *morte* e il passato sulla terra come *vita*: prima del principio dell’agone infatti Eschilo dichiara di essere svantaggiato rispetto a Euripide poiché la sua poesia “non è morta con lui” (e non si trova quindi con lui nell’Ade), mentre quella di Euripide lo ha seguito, cosicché sarà, anche da morto, a sua disposizione per affrontare l’agone (vv. 868-870). Analogamente, nel lamentare la presente decadenza della πόλις e dei suoi πολῖται, Eschilo rammenta la loro disciplina e obbedienza (soprattutto militare) di “quando era in vita” (ἡνίκ’ ἐγὼ ᾿ζων, v. 1072).

### §3.2 La sfida dei prologhi

La selezione dei prologhi fatta da Euripide stesso per fronteggiare gli assalti di Eschilo è tale da rivelare una certa coerenza, dal punto di vista ovviamente di Aristofane, nella definizione e quindi nella critica della religiosità euripidea: se infatti l’analisi dei prologhi di Eschilo da parte di

<sup>145</sup> Τίς δ’ οἶδεν εἰ ζῆν τοῦθ’ ὁ κέκλήται θανεῖν, / τὸ ζῆν δὲ θνήσκειν ἐστί; Πλὴν ὅμως βροτῶν / νοσοῦσιν οἱ βλέποντες, οἱ δ’ ὀλωλότες / οὐδὲν νοσοῦσιν οὐδὲ κέκτηνται κακά.

<sup>146</sup> Rimandiamo in particolare al cap.I.2 per una discussione su questi passi euripidei e altri a questi affini e sulle connessioni delle dottrine in essi contenute con l’orfismo. Aristofane, attribuendo alle ‘eroine’ euripidee l’affermazione οὐ ζῆν τὸ ζῆν sembra sì rievocare da vicino i frammenti del *Frisso* o del *Poliido*, ma, scegliendo una movenza diversa, potrebbe anche includere altri passi euripidei aperti a interpretazioni analoghe, come per esempio quello dell’*Ipsipile* in *TrGrF* 71 F757.920-926, di cui abbiamo parlato qui sopra in cap. IV.2.4, dove troviamo l’immagine della “spiga fruttifera” per evocare la vita dopo la morte. Benché a parlare, nell’*Ipsipile*, sia un personaggio maschile e non femminile, la tragedia prende tuttavia il suo titolo dall’eroina Ipsipile, cosicché può essere giustificato il φασκούσας aristofaneo, come se a parlare fosse il titolo femminile della tragedia.

Euripide è incentrata soprattutto su argomenti di carattere formale, più sostanziali appaiono le riserve di Eschilo nei confronti del rivale<sup>147</sup>. Dopo avere messo in rilievo l'assenza di ὀρθοέπεια nel prologo dell'*Antigone* euripidea (*TrGF* 11 F157.158)<sup>148</sup>, dimostrando a Euripide di essere capace di sfidarlo sul suo stesso 'sofistico' terreno (vv. 1182-1195), Eschilo afferma di riuscire a "distruggere" i prologhi di Euripide ἀπὸ ληκυθίου (v. 1200). Mediante infatti l'arma del leccio (ληκύθιον ἀπόλεσεν, dal v. 1208) Aristofane costruisce l'intera 'critica' da parte di Eschilo ai prologhi euripidei, di cui sottolinea così una monotonia (l'inserimento costante del dimetro trocaico catalettico), ma anche, con quell'esempio che, 'al di sopra' dell'aspetto puramente metrico, dice quel che dice, un costante 'svilimento' di personaggi e situazioni, orientati verso un 'quotidiano' "perse la bocchetta" (anche la scelta del diminutivo dovendo essere interpretata in quest'ottica)<sup>149</sup>. Nel momento del confronto fra le parti liriche Eschilo adotterà infatti, come vedremo, la stessa strategia.

Se dunque in questo consiste l'aspetto più vistoso di tali parodie euripidee, non dobbiamo trascurare anche la trama allusiva sottostante e i messaggi che questa comunica. È infatti significativo che il primo prologo, la cui precisa attribuzione costituisce un problema filologico fin da Aristarco (dato appunto il dibattito sulla sua appartenenza all'*Archelao*, Kannicht colloca il frammento fra quelli di *fabulae incertae*, *TrGF* vol. V.2 F846)<sup>150</sup>, inizi con menzione di Αἴγυπτος, fratello di Danao (vv. 1206-1208): il nome Αἴγυπτος è indubbiamente evocativo, da un punto di vista culturale, come abbiamo considerato qui sopra in cap. III.2.3 a proposito dell'ambientazione dell'*Elena* in Egitto, per quanto riguarda la pretesa origine egizia dei culti greci, fra cui i Misteri Eleusini stessi: Euripide, con questa citazione, si colloca da sé *al di fuori* dell'Attica, anche da un punto di vista religioso.

Il tragediografo propone poi il prologo dell'*Ipsipile*, una tragedia verosimilmente significativa per illustrare le tendenze religiose euripidee (cfr. qui sopra in cap. IV.2); non a caso abbiamo potuto scorgere un'allusione, nelle *Rane*, già nel prologo (cfr. qui sopra §1.1) e ne considereremo fra breve l'importanza nella sezione dedicata alle parti liriche. La citazione del prologo dell'*Ipsipile* dimostra infatti non solo la volontà di Aristofane di richiamarsi a una tragedia recente, ma anche di menzionare, davanti al dio del teatro come giudice, il Dioniso euripideo così

<sup>147</sup> Sulla questione cfr. Hunter, *Critical Moments in Classical Literature*, p. 50.

<sup>148</sup> Cfr. Hunter, *Critical Moments in Classical Literature*, pp. 22-23.

<sup>149</sup> Sulla questione cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 192, p. 674; per un'interpretazione del ληκύθιον ἀπόλεσεν come segnale della banalizzazione e riduzione del mito a quotidianità in Euripide, cfr. Hunter, *Critical Moments in Classical Literature*, p. 19.

<sup>150</sup> Cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 191, p. 674.

come era rappresentato in una tragedia dove il tema dionisiaco si fondeva così strettamente con quello orfico<sup>151</sup>:

<u>Ran. 1211-1213</u>	<u>TrGF 71 F 752</u>
EY. “Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς καθαπτὸς ἐν πεύκαισι Παρνασσὸν κάτα πηδᾶ χορεύων” – AI. <b>ληκύθιον ἀπώλεσεν.</b>	Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς καθαπτὸς ἐν πεύκησι Παρνασσὸν κάτα πηδᾶ χορεύων <b>παρθένοις σὺν Δελφίσι.</b>

Si osservi come il legame di Dioniso con il santuario di Delfi dato dal *παρθένοις σὺν Δελφίσι* di Euripide sia invece cassato dal *ληκύθιον ἀπώλεσεν* soprascritto dell’Eschilo aristofaneo, quasi a voler cancellare ogni relazione, affermata invece nell’*Ipsipile* (si ricordi anche il ruolo della figura di Amfiarao nella tragedia, cfr. cap. IV.2.4), del Dioniso euripideo con il mondo religioso e allo stesso tempo musicale e poetico (cancellando quindi, in un certo senso, la sua autorità stessa come dio del teatro) simboleggiato da Apollo, mantenendo soltanto gli attributi del suo culto entusiastico, nebridi e tirsi, celebrati da Euripide anche nelle *Baccanti* (cfr. vv. 23-25<sup>152</sup>), nonché il contesto montano del Parnaso. Si ricordi invece l’armonia fra le due divinità celebrata dalle rane aristofanee nel loro canto, nel contesto ateniese delle Antesterie.

Aristofane non rinuncia dunque a sottolineare una seconda volta, con il rimando all’*Ipsipile* e alla centralità del tema dionisiaco in quella tragedia, l’importanza della questione religiosa nella sua critica a Euripide. In questa prospettiva è significativo anche il successivo prologo della *Stenebea* (vv. 1217-1219, cfr. *TrGF* 61 F661), il cui dannoso messaggio morale (ricordato ai vv. 1043; 1049) è, come sappiamo, nell’ottica aristofanea indissolubilmente legato al problema religioso. La citazione successiva del prologo del *Frisso* (vv. 1225-1226, cfr. *TrGF* 77 F819) ci riporta a sua volta a quella problematica religiosa, connotata ancora una volta in senso orfico, così importante nelle *Rane*, relativa al rapporto fra morte e vita, dato che proprio al *Frisso* (oltre che al *Poliido*) allude l’οὐ ζῆν τὸ ζῆν rinfacciato da Eschilo a Euripide al v. 1082. Osserviamo inoltre, a proposito del *Frisso*, come ci troviamo di fronte a una tragedia, che, in entrambe le sue versioni<sup>153</sup>,

<sup>151</sup> L’incipit dell’*Ipsipile* tra l’altro mostra importanti affinità con alcuni versi della parabasi delle *Nuvole* (cfr. Kannicht, *TrGF* 71 F 752, p. 743), precedente alla tragedia euripidea: **Παρνασσίαν** θ’ὃς κατέχων / πέτραν **σὺν πεύκαις** σελαγεῖ / **βάκχαις Δέλφισιν** ἐμπρέπων / κωμαστῆς Διόνυσος, dove anzi l’invocazione a Dioniso segue quelle a Apollo, Artemide e Atena (vv. 595-606).

<sup>152</sup> Πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος / ἀνωλόλυξα, νεβρίδ’ ἐξάψας χροὸς / θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος.

<sup>153</sup> Il prologo appartiene al rifacimento della tragedia da parte di Euripide (cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 195, p. 676; sulla doppia redazione della tragedia, cfr. Kannicht, *TrGF*, vol. V.2, p. 856); quanto

prendeva le mosse dal danneggiamento di una semina da parte delle donne su istigazione di Ino, convinte appunto da quest'ultima a bruciare il grano da seminare (cfr. *TrGF* 76 Tiia-b; 77 Tiia-b): Ino, figlia di Cadmo e sorella di Semele, una volta scoperte le sue macchinazioni, finalizzate alla condanna a morte di Frisso, il figlio del re di Tessaglia Atamante come offerta agli dei per por fine alla carestia (su suggerimento di un oracolo delfico anch'esso manipolato, come riferisce Igino *Fab.* 2) viene salvata dalla punizione del re da Dioniso, che riversa la sua ira anche su Frisso e la sorella Elle, resi folli e costretti a errare senza meta; salvati dalla madre Nefele, furono portati nella Colchide da un ariete dal vello d'oro. Troviamo dunque qui Dioniso associato a un contesto agricolo 'sovvertito' e 'perverso' e posto quindi in diretta opposizione alla sfera di pertinenza di Demetra (analogo sovvertimento sembra inoltre verificarsi in quella dell'Apollo delfico). Il contesto della Tessaglia crea inoltre uno scenario che rende verosimile allusioni a dottrine orfiche, come quella suggerita dal fr. 833, data la provenienza tessala di numerose lamine d'oro, quali quelle di Pelinna, Magoula Mati, Farsalo, nonché la lamina tessala conservata a Malibu (su cui cfr. qui sopra, nota 73, cap. I,2). A questo proposito risulta interessante anche l'ambientazione tessala del *Fenice* euripideo, il cui fr. *TrGF* 74 F816 contiene un'interrogazione sull'inspiegabile attaccamento dei mortali alla vita, dovuto in realtà soltanto all'ἀπειρία della morte.

La citazione dell'*Ifigenia in Tauride* (v. 1232-1233) permette di aggiungere un ulteriore tassello a questa 'selezione' di tragedie a cui possiamo attribuire elementi peculiari in ambito religioso, in quanto, come sappiamo, in essa l'eziologia di importanti culti attici era messa in relazione con un contesto religioso 'barbaro' (cfr. qui sopra cap. III.2.3).

Dopo la citazione del *Meleagro* (vv. 1240-1241, cfr. *TrGF* 46 F516), che non è tuttavia tratta dal prologo della tragedia<sup>154</sup>, troviamo, in chiusura della serie, l'incipit della *Melanippe*

---

al fr. 833, alluso al v. 1082, Kannicht sospende il giudizio sull'attribuzione al *Frisso I* o al *Frisso II*. Quest'ultimo sembrerebbe più probabile per coerenza con la successiva citazione del prologo. Dobbiamo comunque sia osservare che per tre dei prologhi euripidei di questa serie, *Archelao* (se di questa tragedia si tratta), *Frisso* e *Melanippe* (per cui cfr. avanti nel testo), abbiamo a che fare con la possibilità di una doppia redazione (nel caso del *Frisso*, per cui è attestato con certezza il rifacimento, si tratta dell'intera tragedia). È quindi possibile che Aristofane intenda anche giocare sulla necessità per Euripide di ritornare più volte sulle sue tragedie, talora costretto da eventuali problemi religiosi (questo sembra per esempio il caso della *Melanippe*, per cui l'esistenza di una diversa prima versione è particolarmente importante anche per l'interpretazione del passo aristofaneo; cfr. avanti nel testo).

<sup>154</sup> Cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 198, p. 677. A proposito dei versi del *Meleagro* è interessante osservare la presenza della parola στάχυς (forse il motivo stesso della scelta di questi versi invece di quelli propriamente incipitari), le cui possibili risonanze demetriache, seppur calate in un contesto generale orfico-dionisiaco, abbiamo rilevato qui sopra in merito a un frammento dell'*Ipsipile* (cfr. cap. IV.2.4): nel *Meleagro* la vicenda doveva prendere le mosse dal sacrificio delle primizie agli dei da parte di Eneo, il quale tuttavia, commessa la colpa di dimenticare Artemide, ne subisce la vendetta nella forma del terribile cinghiale caledonio devastatore (cfr. *TrGF* 46 Tiiic). Se dunque, anche qui, sebbene in una forma meno vistosa rispetto al *Frisso*, abbiamo a che fare con una colpa commessa nella sfera agricola, i frammenti del *Meleagro* pervenutici offrono interessanti termini di confronto rispetto alle *Rane* in quanto molti di essi sono incentrati sulla dicotomia morte/vita tenebre/luce, tenute nettamente separate. In *TrGF* 46 F524 l'opposizione tenebre/luce è poi declinata con riferimento a Afrodite, "amica delle tenebre", laddove la luce è associata al σωφρονεῖν. Eppure se le tenebre si configurano come il nulla della morte in contrapposizione alla luce della vita (cfr. fr. 532; 533), proprio la paura di una morte così concepita induce un personaggio femminile a affermare (*TrGF* 46 F533.3-4): ἐγὼ μὲν οὖν γεγῶσα τηλικήδ' ὅμως / ἀπέπτυσ' αὐτὸ [σκότος] κοῦποτ' εὐχομαι θανεῖν. Si

*saggia* (v. 1245), che sembra rimandare al tema dell'identità di Zeus: Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο. Nonostante che sia stata messa in dubbio (a partire da Wilamowitz) l'affidabilità della testimonianza di Plutarco (cfr. *Amator.* 756b) sulla doppia redazione del prologo della *Melanippe*, il cui originario Ζεὺς ὅστις ὁ Ζεὺς, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ (*TrGF* 44 F480) sarebbe stato cambiato dall'autore in Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο [ecc...]<sup>155</sup>, non si può trascurare, se invece si ritiene vera la versione di Plutarco, il forte impatto della menzione del prologo della *Melanippe saggia* e delle conseguenti associazioni che esso poteva rievocare in merito appunto al problema dell'identità di Zeus. Per completare le scarse informazioni ricostruibili sulla religiosità della *Melanippe*, occorre ricordare che anche questa tragedia presentava, a quanto sembra, richiami alle dottrine orfiche, per esempio nella cosmogonia che la protagonista riferisce come μῦθος della madre (cfr. qui sopra cap. I.1).

Possiamo quindi concludere che il 'problema di Zeus' (o quanto meno la menzione problematica del dio) adombrato nel prologo della *Melanippe saggia* si configuri come il necessario culmine della tendenza religiosa della tragedia euripidea a allontanarsi (anche geograficamente, come suggeriscono la prima citazione, introdotta dal nome Αἴγυπτος, oppure quelle dal *Frisso*, dove l'ambientazione tessala – già di per sé 'laterale' – è incorniciata da un incipit dove si parla della "Sidonia città", per cui cfr. *TrGF* 77 F819, e da un finale caratterizzato da una fuga nella Colchide, per cui cfr. *TrGF* 77 Tiia-b; analogo discorso vale ovviamente per l'*Ifigenia in Tauride*) dall'ortodossia e dalla tradizione attica. Se consideriamo poi la qualità di γυνὴ πονηρά di *Melanippe*, menzionata come *exemplum* negativo insieme con Fedra nelle *Tesmofoiazuse* (v. 547), dovuta forse anche al suo essere σοφὴ e quindi incline ai quei 'ragionamenti sottili' caratteristici di Euripide (cfr. *Ran.* 971-979), troviamo qui riassunti tutti gli aspetti negativi, evocati dai prologhi precedenti, dell'approccio problematico di Euripide al tema religioso: dall'evasione verso culti stranieri e dottrine non ortodosse alla nefasta tendenza alla σκέψις, con le conseguenze che tutto

---

profila qui una sorta di ambizione all'immortalità che ribalta la dicotomia precedente: il contesto culturale a cui quell'εὐχομαι si riferisce non è invece ricostruibile. Menzioniamo infine *TrGF* 46 F534, dove, invece, verosimilmente un altro personaggio dichiara τὸ μὲν γὰρ ἐν φῶ, τὸ δὲ κατὰ σκότον κακόν. Dal quadro delineato sembra dunque emergere, anche nel *Meleagro*, nonostante un'apparente volontà di distinzione (fr. 532), una tendenza complessiva a confondere il piano della morte e quello della vita: da una parte si considerano entrambi "male" (fr. 534), dall'altra ci si augura di poter eludere la morte; inoltre un ulteriore elemento di confusione viene dal fatto che Afrodite, ossia il piacere in quanto contrapposto alla moderazione (σωφρονεῖν), è presentata come "amica delle tenebre" (fr. 524), ma anche la luce è definita nel fr. 533 come τερπνόν. Che per Aristofane questa tragedia fosse significativa nella definizione dell'arte euripidea lo si evince anche dal fatto che vi ricorre, a quanto possiamo giudicare dai frammenti pervenuti, l'insistenza sull'opposizione χρηστός/πονηρός (cfr. *TrGF* 46 F520; per il solo χρηστός, cfr. fr. 518.3; 529.1; per il solo πονηρός, cfr. fr. 527.3, dove è però implicita la contrapposizione, e 528.2).

<sup>155</sup> Cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 199, p. 678; Kannicht, *TrGF* 44 F 480, p. 530. Tra l'altro il ληκύθιον ἀπόλεσεν di Eschilo rende impossibile capire che cosa sia "narrato secondo verità", così da isolare e in un certo senso problematizzare la figura stessa di Zeus. Si consideri infine che la versione data da Plutarco come 'censurata' presenta significativi punti di contatto con *Tro.* 885-887, dove Ecuba si rivolge a Zeus con una movenza analoga, spingendosi a identificare Zeus con ἀνάγκη φύσεως e νοῦς βροτῶν (sugli echi anassagorei di questo passo, cfr. Egli, *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen*, pp. 81 ss.).

questo implica sul piano morale (particolarmente significativo in questo senso è la citazione del prologo della *Stenebea*).

### §3.3 La sfida dei cori e delle monodie

Per quanto riguarda la sezione successiva dell'agone, in cui i due contendenti sono chiamati a dare un saggio, in forma ovviamente parodica, della parti liriche delle tragedie del rivale, possiamo condurre anche in questo caso un'analisi che tenga conto delle citazioni che compongono i *pastiches* letterari in quanto veicoli di messaggi anche religiosi. Nella sua parodia dei cori eschilei, Euripide insiste ancora sul tema omerico con citazioni dai *Mirmidoni* (vv. 1264-1265) e dall'*Agamennone* (vv. 1276; 1285-85; 1289)<sup>156</sup>, ma quello che è interessante osservare in questa sede sono i significativi richiami al contesto culturale e religioso delle *Rane* stesse. Abbiamo rilevato qui sopra (cfr. §2.1) come Euripide attribuisca a Eschilo quel *refrain* onomatopeico φλαττοθραττοφλαττοθρατ, che ha significativi legami fonetici proprio con il verso delle rane aristofanee. Inoltre, subito dopo la necessaria citazione iliadica dai *Mirmidoni*, troviamo un verso dai perduti *Psicagoghi* (*TrGF* vol. III F273, per cui è ricostruibile il contesto odissiaco della νέκυια), che richiama proprio l'incipit del canto delle rane: l'eschileo Ἑρμᾶν μὲν πρόγονον τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν (v. 1266) corrisponde al λιμναῖα κρηνῶν τέκνα (v. 211) di Aristofane<sup>157</sup>. In entrambi i casi troviamo dunque una λίμνη che rappresenta il luogo di passaggio fra mondo dei vivi e mondo dei morti, dato che nella tragedia eschilea gli psicagoghi in questione sono appunto 'evocatori delle anime' dall'Ade (cfr. lo stesso significato di ψυχαγωγός, riferito ai lamenti che hanno permesso l'apparizione dell'ombra di Dario, in *Pers.* 687): alla luce di questi richiami fra il coro delle rane e questo *pastiche* letterario tratto da tragedie eschilee, possiamo suggerire che le rane aristofanee, anticipando con il loro βρεκεκεκεξζ κοῦξ κοῦξ i cori di Eschilo, svolgano in un certo senso il ruolo di 'psicagoge' rispetto all'apparizione di Eschilo stesso.

Osserviamo inoltre che, durante la sfida dei prologhi, Euripide sottopone a critica il prologo delle *Coefore* (cfr. *Ran.* 1126-1128), che inizia appunto con un'invocazione allo stesso Ermes della citazione dagli *Psicagoghi*, nelle *Coefore* detto esplicitamente "ctonio": al commento buffonesco di Dioniso (v. 1149), Eschilo risponde Διόνυσε, πίνεις οἶνον οὐκ ἀνθοσμῖαν<sup>158</sup>. Non possiamo del tutto escludere che i 'fiori' evocati da ἀνθοσμῖαν possano alludere proprio alle Antesterie: Eschilo rimprovererebbe così Dioniso, colpevole di esprimere commenti fuori luogo, di non essere il vero

<sup>156</sup> Cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, note 201-203, pp. 679-681.

<sup>157</sup> Possiamo altresì considerare che, se le rane celebrano se stesse come "nutrici" della canna da cui nasce la lira, proprio a Ermes era attribuita l'invenzione di questo strumento, come leggiamo nell'*Inno a Ermes* (vv. 39-51).

<sup>158</sup> Per una discussione sull'esegesi dell'espressione, da collocare nell'ambito delle immagini simposiali dell'agone, cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 138-142.

dio delle Antesterie, di non bere cioè ‘vino che profuma di fiori’, e quindi di non essere il Dioniso delle feste atenesi in suo onore.

Come infine rileva Biles, Eschilo rivendica l’originalità e allo stesso tempo la bellezza dei suoi canti, sostenendo di non averli “colti” dallo “stesso λειμών sacro alle Muse di Frinico” (v. 1299-1300): l’immagine del λειμών, seppure mediata dalla figura di Frinico, a cui si suppone appartenere un *diverso* prato, si trova così associata a Eschilo, al quale è attribuito un altro forte legame con il coro degli iniziati, che appunto su λειμῶνες celebrano i loro riti<sup>159</sup>.

Completamente diverso è lo scenario dei due pezzi lirici ‘composti’ da Eschilo con materiale euripideo, l’uno come esempio di un canto corale (vv. 1309-1322), l’altro di una monodia (1331-1363). Sebbene si tratti, anche qui, di un *pastiche* letterario, l’intenzione dell’Eschilo aristofaneo sembra quella di connotare come ‘altro’ e, in generale, ‘straniero’ lo sfondo religioso dei canti euripidei: non è infatti un caso che la struttura di questi ultimi nelle *Rane* sembri determinata soprattutto da tre tragedie, *Ifigenia in Tauride* (vv. 1309-1310; 1331-1337), *Ipsipile* (cfr. vv. 1309-1322) e *Cretesi* (cfr. vv. 1355-1363). L’immagine conclusiva che Aristofane ci lascia della poesia euripidea passa dunque soprattutto attraverso opere la cui religiosità si colloca lontano da Atene non solo da un punto di vista geografico, ma anche ‘dottrinario’ e rituale.

Trattandosi della parodia di brani lirici, non sorprende che il problema religioso si fonda con quello musicale: Eschilo infatti presenta la Musa ispiratrice dei canti di Euripide come priva di lira e come ἡ τοῖς ὄστράκοις / αὐτῆ κροτοῦσα (vv. 1305-1306). Se ricordiamo quanto abbiamo osservato qui sopra in cap. IV.2.2, il canto che segue, ricco di citazioni dall’*Ipsipile* (vv. 1309-1323), risulta in tal modo incapsulato in un contesto che allude, come nota anche lo scolio (cfr. *schol. vet. in Aristoph. Ran.* 1305c, p. 147 Chantry), direttamente all’*Ipsipile*, nello specifico alla ‘monodia delle nacchere’, i cui κρόταλα sono appunto evocati nelle *Rane* dagli ὄστρακα suonati dalla Musa di Euripide. Ripetiamo qui che questa rappresentazione parodica della Musa di Euripide come una ‘Musa minore’ ‘da bambini’, che suona uno strumento come gli ὄστρακα, doveva trarre la sua forza dal suo riferirsi a un passo euripideo problematico e insolito, che doveva aver destato scalpore, cioè l’evocazione di una Musa che chiede al suo poeta – Ipsipile nello specifico – di suonare le nacchere per far addormentare o far divertire un bambino<sup>160</sup>.

Allo stesso tempo, possiamo ipotizzare che i κρόταλα potessero avere, già nel contesto della parodo dell’*Ipsipile*, un preciso significato rituale e costituire in particolare un rimando al culto

<sup>159</sup> Cfr. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, p. 232, dove tuttavia lo studioso non si sofferma sulla complessità dell’espressione eschilea (λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν) riferita in realtà a Frinico.

<sup>160</sup> Rimandiamo ancora qui sopra al cap. IV.2.2 per il commento del Dioniso aristofaneo all’arrivo della Musa di Euripide: αὐτῆ ποθ’ ἡ Μοῦσ’ οὐκ ἐλεσβίαζεν, οὔ (v. 1308), con cui Dioniso sembra negare la possibilità di una relazione fra la figura appena entrata in scena e Lesbo, alludendo forse al fatto che la Musa, nel passo dell’*Ipsipile*, allontanasse, in un certo senso, il canto di Ipsipile dalla patria di Terpendro e della lirica citarodica (cfr. Del Corno, *Le rane*, p. 235).



della Madre degli dei; del resto, ricollegendosi al tema dionisiaco dominante nel prologo, l'incipit della parodo dell'*Ipsipile* riproponeva l'ormai noto binomio euripideo Dioniso-Madre degli dei. Osserviamo inoltre che, come i κρόταλα dell'*Ipsipile* compaiono al principio di una parodo in cui agli interventi del coro si alternano quelli della protagonista (cfr. qui sopra, cap. IV.2.2), anche l'Eschilo aristofaneo pone in successione due brani che si suppongono composti l'uno per coro, l'altro per voce singola.

Come è stato messo in rilievo da Bortwick<sup>161</sup>, dunque, in *Ran.* 1309-1322 l'Eschilo aristofaneo sembra quasi riassumere l'intera *Ipsipile* (seppure all'interno di un *pastiche* in cui non mancano allusioni a altre tragedie, per cui cfr. avanti):

<p><u>Rane 1309-1322</u></p> <p>ΑΙ.  Αι. ἀλκύνες, αἶ παρ' ἀενάοις θαλάσσης  <b>κύμασι</b> στωμύλλετε,  τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν  ράνισι χροά δροσιζόμεναι:  αἶ θ' ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας  <b>εἰεἰεἰεἰεἰλίσσετε</b> δακτύλοις φάλαγγες  <b>ιστότονα πήνισματα,</b>  <b>κερκίδος</b> ἀοιδοῦ μελέτας,  ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-  φίς πρόραις κυανεμβόλοις  <b>μαντεῖα καὶ σταδίους,</b>  <b>οἰνάνθας γάνος ἀμπέλου,</b>  <b>βότρυος ἔλικα</b> παυσίπονον.  <b>Περίβαλ', ὧ τέκνον, ὠλένας.</b></p>	<p><u>TrGF 71 F 752f vv. 8-14</u></p> <p>ΥΨ. ἰδοῦ, <b>κτύπος</b> ὄδε <b>κορτάλων</b>  &lt; &gt;  οὐ τάδε <b>πήνας</b>, οὐ τάδε <b>κερκίδος</b>  <b>ἰστοτόνου</b> παραμύθια <b>Λήμνια</b>  <b>Μοῦσα</b> θέλει με <u>κρέκειν</u>, ὅτι δ' εἰς ὕπνον  ἢ χάριν ἢ θεραπεύματα προσφορά  π]αιδὶ πρέπει νεαρῶ,  τάδε μελωδὸς αὐδῶ.  [...]  vv. 25-28  Χο. (rivolto a Ipsipile)  [...] μναμοσύνα δέ σοι  τᾶς ἀγχιάλιο Λήμνου,  τὰν Αἰγαῖος <b>ἐλί[σ]σων</b>  <b>κυμο &lt; κ &gt; τύπος</b> ἀχεῖ;  <u>TrGF 71 F 765</u>  <b>οἰνάνθα</b> τρέφει τὸν <b>ιερὸν βότρυν</b>  <u>TrGF 71 F 765a</u>  ΥΨ. <b>Περίβαλλ' ὧ τέκνον, ὠλένας.</b></p>
---	---

Fino a *Ran.* 1316 sono riconoscibili richiami precisi, anche lessicali (evidenziati nel testo in grassetto) alla parodo della tragedia: non solo infatti troviamo riuniti il motivo del mare e quello del

<sup>161</sup> Cfr. Bortwick, *New Interpretations of Aristophanes Frogs* 1249-1328, pp. 21-41.

lavoro al telaio (che nell'*Ipsipile* si identificano con la nostalgia della patria perduta), ma anche l'associazione della "spola" (κερκίς) a uno strumento musicale. Ai vv. 1319-1322 possiamo invece riconoscere, sempre secondo la lettura di Borthwick, allusioni ai tre temi centrali sui cui è costruita l'intera tragedia, ossia gli "oracoli", che rimandano alla figura di Anfiarao, gli "stadi", che rimandano alla fondazione dei giochi Nemei in onore del piccolo Ofelte, e il "grappolo d'uva", che evoca il tema dionisiaco del dramma. Borthwick<sup>162</sup> (cfr. p. 33) individua nei tre riferimenti in questione, *μαντεῖα καὶ σταδίου, οἰνάνθας γάνος ἀμπέλου* (vv. 1319-1320), i tre diversi "recognition motifs" dell'*Ipsipile*, come vengono interpretati nella tradizione mitografica successiva a Aristofane<sup>163</sup>, il quale infatti conclude la sua *climax* con un preciso riferimento al momento del riconoscimento fra madre e figlio (*περίβαλ', ὦ τέκνον, ὠλένας*, v. 1322). Sebbene sembri difficile ritenere che nella tragedia il riconoscimento avesse luogo attraverso tutte e tre queste strade e sia forse più verosimile un riconoscimento per mezzo di un oggetto, quale per esempio un grappolo d'uva<sup>164</sup>, questi tre temi sono comunque sia tutti presenti nella tragedia e nel suo complesso sviluppo (al di là del momento del riconoscimento in sé), cosicché possono essere ritenuti una sorta di piccolo riassunto della tragedia stessa.

È significativo in ogni caso che Aristofane metta in particolare in luce il motivo dionisiaco dell'*Ipsipile* (vv. 1320-1321, *οἰνάνθας γάνος ἀμπέλου / βότρυος ἔλικα παυσίπων*), che si ricollega quindi direttamente al tipo di musica evocata dai *κροτάλα*. Inoltre, come abbiamo osservato anche a proposito di *Tesm.* 985-1000 (cfr. cap. V.2.), compare anche qui, sempre in un contesto dionisiaco, la famiglia lessicale, prediletta in particolare dall'ultimo Euripide, a cui appartengono *εἰλίσσω, ἔλιξ* (vv. 1314; 1321). Con tali immagini è tra l'altro possibile che Aristofane intendesse prendere di mira le tendenze della 'Nuova Musica', percepibili nella produzione euripidea più tarda, come suggerisce la variazione sulla prima sillaba di *εἰεἰεἰεἰεἰεἰλίσσετε*<sup>165</sup>. Siamo dunque di fronte a quel nesso fra *revival* dionisiaco e 'Nuova Musica' ipotizzato da Csapo, alla luce in particolare delle testimonianze delle ultime tragedie euripidee<sup>166</sup>; l'immagine stessa del salto del delfino *φίλαυλος*

<sup>162</sup> Cfr. Borthwick, *New Interpretations of Aristophanes Frogs* 1249-1328, p. 33.

<sup>163</sup> Secondo la versione tramandata dall'*Antologia Palatina* – III.10 – i due fratelli si sarebbero fatti riconoscere dalla madre *τὴν χρυσοῖν δεικνύντες ἄμπελος, ὅπερ ἦν αὐτοῖς τοῦ γένους σύμβολον*; la causa dell'agnizione sarebbe la profezia di Anfiarao secondo la versione della seconda ipotesi alle *Nemee* di Pindaro, vol. III, p. 2-19-20 Drachmann, e la vittoria dei due fratelli alle corse secondo Ig. *Fab.* 273.6.

<sup>164</sup> Cfr. infatti la celebrazione del *βότρυος* come *σημα* in *TrGF* 71 F 758a, nella strofe dello stesso stasimo la cui antistrofe presenta lo scenario cosmogonico di cui abbiamo parlato in cap. IV.2.3; cfr. inoltre, nel corso della scena del riconoscimento – *TrGF* 71 F 759a 1632 – il riferimento a un *Θόαντος οἰνωπὸν βότρυν*.

<sup>165</sup> Cfr. Borthwick, *New Interpretations of Aristophanes Frogs* 1249-1328, p. 30-31.

<sup>166</sup> Cfr. Csapo, *Later Euripidean Music*, pp. 401 ss.; sui *κροτάλα* e il movimento circolare evocato dal verbo *ἐλίσσειν*, nella monodia di *Ipsipile*, come richiami a danze cultuali dionisiache, cfr. pp. 418 ss.

(vv. 1316-1317), tratta dall'*Elettra*, rientrerebbe, secondo Csapo<sup>167</sup>, nello stesso intreccio fra dionisismo e 'Nuova Musica', rafforzando in ogni caso i segnali dionisiaci presenti nel brano<sup>168</sup>.

Se l'elemento acquatico è indubbiamente legato alla figura di Dioniso, nelle *Rane* esso si presenta in particolare come λίμνη, come dimostra il canto delle rane<sup>169</sup>: non stupisce dunque che la λίμνη compaia, nell'agone della commedia, in un verso di Eschilo (cfr. qui sopra), laddove il tema acquatico dominante nel canto corale euripideo sia piuttosto il mare, quel mare che è protagonista di tragedie come *Elena*, *Ifigenia in Tauride* e l'*Ipsipile* stessa. Il mare segna infatti in Euripide una distanza, percepita perfino come invalicabile, dalla patria perduta<sup>170</sup> e può dunque assurgere, in Aristofane, a simbolo di un 'altrove' rispetto, in ultima istanza, a Atene stessa. I primi due versi (vv. 1309-1310) della sezione fin qui commentata sembrano infatti alludere all'immagine degli alcioni presente *Ifigenia in Tauride* (cfr. vv. 1089-1093)<sup>171</sup>, una tragedia particolarmente significativa proprio da questo punto di vista.

Fin qui abbiamo dunque riconosciuto un ampio ricorso all'*Ipsipile*, di cui vengono messi in rilievo i forti legami con la figura di Dioniso, il quale, come sappiamo, proprio in quella tragedia sembra che avesse una connotazione particolare, influenzata dalla religiosità orfica: a quel particolare dionisismo dunque si allude nella parodia dei cori euripidei. Eschilo prosegue quindi il suo canto 'alla maniera di Euripide' con un esempio di monodia. Ciò che caratterizza in generale questi versi (vv. 1331-1377) è lo svilimento della tragedia a quotidianità<sup>172</sup>: una terribile visione notturna non annuncia niente più che il furto di un gallo da parte di una certa Glice, la cui casa chi canta intende perquisire. Se dunque l'invocazione alla Notte (ὦ Νυκτὸς κελαίνοφαῆς ὄρφνα), che invia il δύστανον ὄνειρον (vv. 1331-1337) sembra riecheggiare le tremende visioni di *Ifigenia*

<sup>167</sup> Cfr. Csapo, *Later Euripidean Music*, p. 422.

<sup>168</sup> L'associazione di immagini marine e immagini attinenti alla sfera del vino in *Ran.* 1317-1321 è rilevata in particolare in Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 150-151, secondo la quale tale associazione apparterebbe al motivo dionisiaco del "symposium at sea", quale è rappresentato sulla celeberrima coppa di Exechias conservata alle Antikensammlungen di Monaco di Baviera, dove compaiono appunto i delfini e l'albero della nave trasformato in un albero di vite; netta è la corrispondenza con l'*Inno a Dioniso* (cfr. in particolare I.35-54). Tra l'altro la ricorrenza in quest'ultimo di termini quali ἄμπελος (v. 39), βότρυες (v. 40), εἰλίσσεται (v. 40, riferito all'edera) nel giro di due versi, potrebbe suggerire, date le incertezze sulla datazione dell'inno (le ipotesi si spingono fino all'età ellenistica), perfino una reminiscenza del passo 'euripideo' secondo Aristofane; inoltre proprio in Euripide (*Cicl.* 11-14) troviamo una delle più antiche attestazioni del mito del rapimento di Dioniso da parte dei pirati, oggetto appunto della narrazione dell'inno.

<sup>169</sup> Quando Dioniso nel prologo afferma di aver partecipato alla battaglia navale delle Arginuse (vv. 48 ss.), offre in realtà un'immagine distorta di tale partecipazione (e quindi del suo rapporto con il mare), in cui racconta di essersi impegnato soprattutto nella lettura dell'*Andromeda* di Euripide (senza considerare il doppio senso osceno dell'espressione ἐπεβάτευον Κλεισθένει, v. 48).

<sup>170</sup> Sull'importanza e il significato del mare in *Elena*, *Ifigenia in Tauride* e *Andromeda*, cfr. Wright, *Euripides' Escape Tragedies*, pp. 204 ss; nell'*Ipsipile* l'eroina si trova in Grecia, a Nemea, non in una terra barbara, ma il mare in ogni caso la divide dalla sua terra, l'isola di Lemno.

<sup>171</sup> Sulla questione cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 209, p. 683. Si osservi che per gli alcioni Aristofane usa il verbo στωμύλλω e che parole appartenenti alla stessa famiglia lessicale compaiono in riferimento sia ai giovani tragediografi di ultima generazione (v. 92) sia a Euripide stesso (vv. 841; 1069).

<sup>172</sup> Cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 213, p. 685.

nell'*Ifigenia in Tauride* (vv. 150-152) o di Ecuba nell'omonima tragedia (dove appunto troviamo, ai vv. 68-72, un'invocazione alla Notte)<sup>173</sup>, l'apparizione in questione si risolve nei versi successivi appunto in un 'quadretto' quotidiano.

Dopo l'invocazione, al v. 1341, al *πότνιε δαΐμων*, che costituisce un collegamento rispetto all'ambientazione marina del canto corale, l'Eschilo aristofaneo inizia poi a delineare uno scenario montano e selvaggio, introdotto dalle figure delle *Νύμφαι ὀρεσσίγονοι* (v. 1343b), che, con la immediatamente successiva invocazione alla schiava *Μανία* (v. 1345), sembrano d'altra parte riportarci al contesto dionisiaco precedente (anche nelle *Tesmofoiazuse* la schiava Mania e le Ninfe montane potevano essere interpretate come segnali dionisiaci, cfr. qui sopra, cap. V.2). L'elemento che conferisce una sorta di unità alla monodia, dal punto di vista dei referenti divini, compare tuttavia nella parte finale (vv. 1356-1363), con l'invocazione *ὦ Κρητες, Ἰδαας τέκνα* (v. 1356a), un verso da ricondurre appunto ai *Cretesi*, seppure non possiamo dire con esattezza a quale punto della tragedia (cfr. *TrGF* 41 F472f, con il commento di Kannicht sulla questione). Quello che è comunque sia importante sottolineare qui è l'ambientazione cretese del canto, che permette quindi di stabilire un legame rispetto al precedente riferimento all'*Ipsipile* proprio nel segno di quella religiosità orfico-dionisiaca che, nelle tragedie euripidee, sembra talora identificarsi con la religiosità cretese (cfr. capp. II e IV). Le due divinità che dovrebbero aiutare chi canta a raggiungere la casa di Glice per perquisirla sono infatti Dictinna<sup>174</sup> e Ecate: entrambe compaiono nella parodo dell'*Ippolito* (vv. 142; 1469) nell'ambito di un contesto metroaco ricondotto evidentemente a Creta (cfr. qui sopra, cap. II.1.2), la cui religiosità orfico-dionisiaca sembra di fondamentale importanza nella definizione dello sfondo religioso dell'*Ippolito* stesso (cfr. qui sopra, cap. II.2):

<p><i>Ran.</i> 1357b-1363<sup>175</sup>          ἄμα δὲ Δίκτυννα παῖς ἁ καλά,          τὰς κυνίσκας ἔχουσι ἐλθέτω διὰ δόμων πανταχῆ,          σὺ δ', ὦ Διός, διπύρους ἀνέχουσα          λάμπαδας ὄξυτάτας χεροῖν Ἐκάτα, παράφηνον          εἰς Γλύκης, ὅπως ἂν εἰσελ-          θοῦσα φωράσω.</p>	<p><i>Ipp.</i> 141-147          Οὐ γὰρ ἔνθεος, ὦ κούρα,          εἶτ' ἐκ Πανὸς εἶθ' Ἐκάτας          ἢ σεμνῶν Κορυβάντων φοι-          τᾶς ἢ ματρὸς ὀρείας;          οὐδ' ἀμφὶ τὰν πολύθη-          ρον Δίκτυνναν ἀμπλακίαις          ἀνίερος ἀθύτων πελάνων τρύχη;</p>
--	--

<sup>173</sup> Cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 214, pp. 685-686.

<sup>174</sup> Osserviamo qui che Dictinna compare anche in *Vespe* 368, dove il suo nome è messo in relazione con *δίκτυον*, "rete", che Filocleone si risolve a rodere per liberarsi: poiché si tratta di una *μηχανή*, è interessante che la dea cretese sia chiamata in causa laddove occorre escogitare appunto delle *μηχαναί*, che sono caratteristiche della drammaturgia euripidea (cfr. per esempio, *Tesm.* 87; 765).

<sup>175</sup> Sulla relazione di questi versi con la monodia di Icaro nei *Cretesi* euripidei, cfr. Kannicht, *TrGF* 41 F 472g, p. 516.

Aristofane sembra dunque associare a Euripide un preciso complesso culturale e dottrinario, di cui si vuole sottolineare l'estraneità rispetto a Atene e ai suoi culti, che trova nel riferimento all'importanza dell'ispirazione cretese nella tragedia euripidea, in particolare dal punto di vista religioso, la sua espressione più significativa. L'allontanamento da Atene è poi segnalato proprio dalla figura di Ecate, la cui rappresentazione 'eleusina' con le due fiaccole nelle mani, ha un effetto straniante, dato il contesto in cui è calata: è del resto caratteristica di Euripide, come sappiamo, la decontestualizzazione e reinterpretazione, secondo diversi paradigmi religiosi, di figure appartenenti alla religiosità tradizionale dell'Attica.

### §3.4 La salvezza della πόλις

Dioniso, esasperato dai canti, ricorre, per la decisione che spera definitiva, alla prova della bilancia<sup>176</sup>: i versi dei poeti vengono 'pesati' in una scena che ripropone comicamente la psicostasia iliadica. Eschilo vince su Euripide in virtù del peso 'materiale' dei concetti che sottopone alla pesatura: dapprima contrappone infatti al 'volo' della nave Argo (*Med.* 1), il fiume Spercheo e i pascoli di buoi (dal *Filottete*, *TrGF* vol. III F249), riportando la poesia dunque a una dimensione di concretezza (vv. 1382-1383). Poi all'euripideo οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος (dall'*Antigone*, *TrGF* 11 F170) risponde con un verso della *Niobe* (*TrGF* vol. III F161), μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δώρων ἐρᾷ (vv. 1391-1392)<sup>177</sup>: quella necessità di ridefinire, secondo l'ortodossia, i confini fra vita e morte, confusi da Euripide, che ricorre con frequenza negli interventi di Eschilo (cfr. qui sopra, §3.3), si esprime qui con particolare forza, in quanto la Morte, con il suo carattere inappellabile ("non ama i doni") si rivela ora in tutta la sua gravità e, ovviamente, in netta contrapposizione con la *vita*<sup>178</sup>. Analogamente, nella terza prova (vv. 1402-1403), Euripide cerca di trovare qualcosa di *materialmente* più pesante (σιδηροβριθές τ'ἔλαβε δεξιᾷ ξύλον, dal *Meleagro*, *TrGF* 46 F531), ma Eschilo insiste ancora sul tema della morte: questa volta si tratta di accumulare "cadavere su cadavere" (dal *Glauco Potnieo*, *TrGF* vol. III F38), per contrapporre a Euripide 'oggetti pesanti', ma il motivo della scelta di Eschilo deve essere ancora ricondotto alla gravità della Morte, la cui valutazione non può basarsi sui λόγοι euripidei, che possono indurre a credere che la Morte altro non sia che la vita vera.

Dioniso riconosce a questo punto (v. 1413) a un poeta la σοφία, all'altro la capacità di *piacere* (τῷ δ'ἡδομαι): tali giudizi potrebbero adattarsi sia a Euripide sia a Eschilo (ai vv. 916-917,

<sup>176</sup> Per una discussione su questa scena, cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 221, pp. 688-689.

<sup>177</sup> Notevole in particolare è che il frammento eschileo si concluda (v. 4) con il riferimento proprio alla Persuasione, che "si tiene lontana solo dalla Morte fra gli dei".

<sup>178</sup> Si tratta di un concetto caro a Eschilo, come emerge anche in *Pers.* 839-842, dove l'ombra di Dario si congeda dai πρέσβεις ricordando loro di trarre dalla vita, anche nelle sventure, l'ἡδονή, poiché τοῖς θανοῦσι πλοῦτος οὐδὲν ὠφελεῖ.

1028-1029 Dioniso ricorda infatti di avere provato piacere di fronte ai silenzi dei prologhi eschilei o di fronte al compianto sulla morte di Dario<sup>179</sup>), ma sembra più coerente con l'impostazione generale che verso Euripide Dioniso mantenga un apprezzamento personale basato sul piacere, laddove a Eschilo debba essere attribuita una sapienza che sappia andare oltre il gradimento del singolo. Che di questo Dioniso possa già cominciare a essere consapevole, lo mostra del resto il prosieguo immediato dell'azione, quando il dio propone ai due sfidanti di consigliare alla città *τι χρηστόν* (l'importanza di questa parola nel lessico dell'Eschilo aristofaneo, per cui cfr. §3.3, anticipa in un certo senso l'esito della prova): Dioniso manifesta infatti a questo punto la piena coscienza dell'indissolubile legame fra salvezza della città e prosecuzione della sua vita teatrale (vv. 1418-1419), da lui appreso ascoltando il canto del coro degli iniziati (cfr. vv. 377-393; cfr. anche i vv. 686-687 della parabasi che presentano lo stesso lessico usato da Dioniso ai vv. 1420-1421)<sup>180</sup>. Evidentemente non può che essere Eschilo l'autore capace di esprimere lo spirito civico necessario nel difficile momento che sta vivendo Atene.

A Euripide viene dunque concessa la possibilità di dare alla città un buon consiglio sul 'problema di Alcibiade': alla luce di quanto abbiamo osservato qui sopra in cap. IV.3 sull'impegno di Euripide, in particolare nelle *Fenicie*, in favore del ritorno a Atene dello stratego, sorprende in un certo senso la sua netta condanna del discusso personaggio (vv. 1427-1429), a cui si rimprovera la tendenza a perseguire l'interesse personale anche a danno della città. L'affinità con le parole del coro nella parodo ai vv. 359-360, piuttosto che complicare la situazione e mettere Euripide in una luce positiva, si configura come un 'estremo' tentativo del tragediografo di dimostrarsi σοφός (in particolare se Dioniso, al v. 1413, per esempio con un gesto<sup>181</sup>, esplicitava che il σοφός fosse Eschilo) manifestando un parere in accordo con il coro degli iniziati, ma in contraddizione con note posizioni euripidee relativamente a Alcibiade: tale operazione sottrae così *ipso facto* validità e affidabilità al parere espresso da Euripide. Più cauto si dimostra invece Eschilo, che, pur mettendo in guardia dalla pericolosità di un personaggio come Alcibiade, suggerisce di adattarsi ai suoi costumi (vv. 1431-1432). Se davvero possiamo individuare l'ideologia eleusina trasibulea all'origine della propaganda per il ritorno di Alcibiade fin dal 412-411 a.C., Euripide verrebbe dunque meno anche a quei principi 'eleusini' di perdono e uguaglianza da lui stesso fatti propri nelle *Fenicie*, ma evidentemente non sentiti con particolare convinzione (almeno secondo

<sup>179</sup> Si osservi però che il verbo usato in entrambi i casi è *χαίρω*, laddove Dioniso al v. 1413 dice *ἤδομαι*.

<sup>180</sup> Cfr. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 250-251, dove si rileva il tentativo di Dioniso di presentare tale scopo come quello originario del suo viaggio, come effettivamente il prologo, secondo Biles, suggerirebbe. Tuttavia è bensì vero che fin dal prologo Dioniso sia consapevole della decadenza del teatro in una prospettiva civica, ma soltanto ora mostra di intendere il tema del teatro come intrecciato a quello *salvezza* della πόλις: ἴν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγῃ, "perché la città *salvata* celebri i suoi cori" (v. 1419), dove la *salvezza* della città è il presupposto della prosecuzione della vita artistica.

<sup>181</sup> Cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, 227, pp. 692-693.

l'interpretazione di Aristofane). Eschilo invece, data la gravissima crisi in cui versa Atene, non esclude che si possa accogliere nuovamente Alcibiade, secondo appunto l'etica eleusina del perdono (Alcibiade del resto aveva intanto fatto ammenda verso le dee di Eleusi garantendo lo svolgimento della processione eleusina).

Allo stesso tempo tuttavia Eschilo invita alla prudenza nei confronti di Alcibiade, riguardo al quale si dice che οὐ χρὴ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν (v. 1431): la metafora del cucciolo di leone ricorre anche nelle *Supplici* di Euripide (vv. 1222-1223), dove Atena, nel suo discorso finale, afferma che gli argivi saranno un giorno per i tebani come ἐκτεθραμμένοι / σκύμνοι λεόντων, πόλεος ἐκπορθήτορες. Eschilo, servendosi delle parole stesse di Euripide, ne invalida in un certo senso la posizione, sottolineandone la scarsa credibilità. Ricordiamo inoltre che l'allusione alle *Supplici* si rivela particolarmente significativa in questo contesto dato che questa tragedia presenta notevoli affinità con la tematica delle *Fenicie*, direttamente coinvolte nel dibattito per il ritorno di Alcibiade (cfr. qui sopra cap. IV.3)<sup>182</sup>.

Al v. 1434, Dioniso sembra riconoscere al consiglio di Eschilo la σοφία (il che ci conforta per l'esegesi del v. 1413) e a quello di Euripide la chiarezza (Euripide rivendica di essere σαφής ripetto a Eschilo fin dal principio dell'agone, cfr. v. 927), cosicché ha bisogno di un'ultima prova relativa proprio alla τῆς πόλεως σωτηρία (v. 1436). Sebbene anche recentemente si sia proposta l'attribuzione a Euripide dei vv. 1443-1444 e 1446-1450 (così leggiamo nell'edizione di Wilson)<sup>183</sup>, appare più verosimile un'attribuzione a Eschilo, con un loro spostamento in avanti, secondo la proposta di Dörrie: è infatti probabile che, dopo il maldestro tentativo di esprimere un parere su Alcibiade in accordo con il coro (vv. 1427-1429) ripieghi qui – e non vada oltre – su un discorso buffonesco privo di senso, dove tra l'altro, ancora una volta è evocato un comico scenario marino (vv. 1437-1441). Ormai occorre dimostrare che Euripide non abbia in realtà alcunché né di sensato né di utile da dire e che le sue μηχαναί siano poco più che trucchi di bassa commedia (non a caso Dioniso lo apostrofa come Palamede, al v. 1451, con riferimento a una tragedia ricca di μηχαναί

<sup>182</sup> Considerando che il contesto eleusino delle *Supplici*, non privo di aspetti controversi, soprattutto dal punto di vista escatologico, possiamo ipotizzare che sullo sfondo di questa allusione si proietti anche il riferimento al modo spregiudicato o quanto meno problematico di Euripide di affrontare il tema della religiosità eleusina, come fa appunto non solo nelle *Supplici*, ma anche nelle *Fenicie* dove il tema eleusino del 'perdono del traditore' è sfruttato a fini politici, tuttavia senza una convinzione profonda, secondo Aristofane, data la posizione che l'Euripide aristofaneo assume in questo punto dell'agone.

<sup>183</sup> Così anche Riu in *Dionysism and Comedy*, pp. 123-127, dove si propone tra l'altro, addirittura, di mantenere l'ordine dei manoscritti per i vv. 1449-1552, da collocare dopo i vv. 1440-1448 (facenti tutti parte di un dialogo fra Dioniso e Euripide). D'altra parte non solo in tal modo sarebbe un po' stridente la successione dei vv. 1441-1442, ma la battuta sulle ampole d'aceto ideate da Cefisofonte (vv. 1451-1452) risulterebbe troppo lontana dalla prima menzione delle stesse ampole d'aceto al v. 1441, per cui si dovrebbe supporre un Aristofane maldestro nella gestione dei tempi comici. In ogni caso dal punto di vista di Riu l'attribuzione a Euripide di versi che mostrino un accordo con le parole del coro, come avviene nel caso del suo consiglio a proposito di Alcibiade, è funzionale alla sua generale interpretazione della scelta di Dioniso come non determinata da motivazioni razionalmente definibili.

come suggeriscono *Tesm.* 765 ss.)<sup>184</sup>. Appare dunque legittimo ipotizzare, seguendo le edizioni di Dover e Del Corno, che dopo i vv. 1451-1453, per cui si concorda lo spostamento dopo il v. 1441, seguano i vv. 1454-1462, in cui Eschilo (anche su questo punto c'è consenso fra gli editori) si informa, trattando un tema a lui caro, dei rapporti di Atene con πονηροί (si osservi l'espressione τοῖς πονηροῖς δ' ἦδεται al v. 1456, dove il verbo ἦδομαι è associato appunto ai πονηροί) e χρηστοί, proseguendo, ai vv. 1442-1450, con il suo consiglio, che, sebbene oscuro come suo costume (Dioniso lo invita a parlare σαφεστέρον al v. 1445, il che sarebbe insolito se l'interlocutore fosse Euripide)<sup>185</sup>, si esprime in *reale* accordo con il coro sulla necessità di cambiare, come potremmo dire in termini moderni, 'classe dirigente' (vv. 1446-1450, per cui cfr. vv. 718-737, la celebre metafora del conio nella parabasi). Seguono poi i vv. 1463 ss., non immediatamente ma dopo una lacuna nell'edizione di Del Corno<sup>186</sup>, il quale riconosce che non solo il consiglio in questione richiama la strategia di Pericle in Tuc. I.143, ma, "con maggiore verosimiglianza", il responso dell'oracolo di Delfi prima della battaglia di Salamina (cfr. Er. VII.141), il che è congruente con l'appartenenza di Eschilo all'universo spirituale e mentale dell'Atene dell'età delle guerre persiane.

Alla luce di quanto abbiamo osservato fin qui, la scelta finale di Dioniso appare pienamente giustificata: il fatto che il dio del teatro la definisca come suggerita dalla ψυχή (v. 1468) non è infatti da considerare come un 'romantico' e irrazionale abbandono alla *Sehnsucht*<sup>187</sup>, ma piuttosto come un riferimento all'anima come "moral and intellectual self" (cfr. Liddell-Scott, *s.v.*)<sup>188</sup>. Del

<sup>184</sup> Del resto che i vv. 1443-1444 e 1446-1450 compaiano attribuiti a Euripide nei codici Parisino, Vaticano e Ambrosiano può spiegarsi con il fatto che essi abbiano subito uno spostamento nel corso della tradizione dopo un verso sicuramente attribuito a Euripide (v. 1441). Il Ravennate conserva forse una traccia dell'originaria attribuzione a Eschilo del v. 1442 (attribuito invece a Euripide negli altri codici), laddove mancano le *personae notae* per i versi successivi. È possibile che lo spostamento e la conseguente attribuzione a Euripide dei vv. 1443-1444 e 1446-1450 possano essere dovuti in realtà ai sospetti di autenticità gravanti, fin dall'antichità, sul consiglio buffonesco di Euripide ai vv. 1437-1441 e 1452-1453 e quindi alla necessità di attribuirgli un altro parere (sulla questione, cfr. Del Corno, *Le rane*, p. 243). Osserviamo comunque sia anche la possibilità di un errore meccanico all'origine dello spostamento indietro dei vv. 1442-1450, favorito dalla presenza di due ἐγώ seguiti rispettivamente da una parola iniziante per μ (μόνος e μὲν) ai vv. 1453 e 1442.

<sup>185</sup> Nell'edizione di Wilson troviamo questi versi collocati subito dopo la battuta su Cefisofonte al v. 1453, ma appare stridente un brusco intervento di Euripide, dopo la battuta in questione, con un "io lo so e voglio dirtelo" (v. 1442). Sembra più verosimile che sia Eschilo (a cui del resto il verso è attribuito nel Ravennate, cfr. qui sopra nota 183), dopo la reticenza manifestata al v. 1461 (anch'essa in accordo con il suo carattere 'altero', σεμνός, e restio alla chiacchiera manifestato nel corso di tutto l'agone) a parlare così, quasi per fugare ogni dubbio che tale reticenza fosse dovuta piuttosto a ἀμηχανία.

<sup>186</sup> Sulla possibilità (riconosciuta da Dover e Sommerstein) che questi versi rappresentino la versione originaria, quella delle Lenee del 405, del consiglio di Eschilo, laddove i vv. 1446-1450 siano frutto del rifacimento del 404, in occasione della seconda rappresentazione della commedia, quando il mutato contesto politico avrebbe reso assurdo il consiglio dei vv. 1463-1465, cfr. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 253-254.

<sup>187</sup> Cfr. Riu, *Dionysism and Comedy*, p. 127; propende, seppure con maggiore cautela, anche Hunter (cfr. *Critical Moments in Classical Literature*, pp. 36-38) per un'interpretazione 'emozionale' della scelta della ψυχή.

<sup>188</sup> Questo è per esempio il significato che troviamo in alcuni passi sofoclei, come *Ant.* 176; *Ed. Col.* 499; *Fil.* 1014. Per un'interpretazione della 'scelta dell'anima' come razionalmente determinata, cfr. anche Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, pp. 254-255. Per una definizione della ψυχή nell'ambito delle testimonianze omeriche come "esalazione fredda e umida [in quanto contrapposta al θυμός, esalazione calda e secca]: il principio vitale che costituisce anche il dispositivo per la sopravvivenza del corpo, che sopravvive al corpo stesso e porta iscritta in sé la



resto nelle *Rane* stesse è ricordata una tragedia eschilea come gli *Psicagoghi* (cfr. qui sopra, §3.3), cosicché non è improbabile che Dioniso, che si trovi nell’Ade, si comporti qui proprio come una di quelle ψυχαί eschilee chiamate a dare responsi dall’Ade; anche nei *Persiani* è la ψυχή (v. 630) di Dario che viene invocata dal coro dei πρεσβεῖς.

Dioniso, alla fine del dramma, dimostra quindi di essere riuscito a *liberarsi* dell’identità assegnatagli da Euripide, riprendendo la sua identità *attica* di dio delle Antesterie, delle Lenee e dei Misteri di Eleusi, il che implica un pieno coinvolgimento del dio nella vita della πόλις, alla cui salvezza il teatro è chiamato a dare il suo contributo. Il modo in cui Dioniso ‘giustifica’ a Euripide la sua scelta è particolarmente significativo, in quanto segna una netta distanza da quelle concezioni euripidee, che influenzate da modelli religiosi lontani dall’ortodossia, rappresentano un pericolo per l’integrità morale e politica della πόλις stessa. Ripetiamo qui a questo proposito quanto abbiamo osservato qui sopra in cap. I.2, ossia il fatto che la sconfitta di Euripide sia legittimata da Dioniso mediante i versi euripidei che Aristofane ritiene esprimano al meglio il sovvertimento dell’ortodossia religiosa da parte di Euripide: si tratta di *Ippolito* 612 e dei fr. 638 e 833 dal *Poliido* e dal *Frisso* (l’*Ippolito* e il *Poliido* presentano tra l’altro legami con le vicende cretesi), passi che attraversano l’intera commedia a partire dal prologo, dove *Ipp.* 612 è citato da Dioniso, in una forma molto rielaborata, come una delle vette dell’arte euripidea (vv. 101-102)<sup>189</sup>. Si considerino dunque i vv. 1469-1471 e 1476-1478:

Εὐ. μεμνημένος νυν τῶν θεῶν οὐς ὄμοσας

ἢ μὴν ἀπάξειν μ’οἶκαδ’, αἰροῦ τοὺς φίλους.

Δι. ἢ γλῶττ’ὀμώμοκ’ [cfr. *Ipp.* 612], Αἰσχύλον δ’αἰρήσομαι<sup>190</sup>.

---

sopravvivenza del proprio vissuto”, cfr. Stefanelli, *La temperatura dell’anima*, pp. 139-187, in particolare pp. 186-187. In questa prospettiva le testimonianze di Eraclito sull’anima vengono considerate in continuità con quelle omeriche, nonostante che queste ultime, come osserva la Stefanelli, siano pur sempre il punto di partenza per uno sviluppo della riflessione di Eraclito in “una dimensione puramente sapienziale” (pp. 184-185). Bruno Snell, nel suo *Die Entdeckung des Geistes* (pp. 25-29), attribuiva tuttavia a Eraclito un ruolo centrale nella “neue Auffassung der Seele”, in quanto dotata di qualità *distinte* da quelle del corpo e individuava nella lirica i presupposti di tale evoluzione: Snell segnala come particolarmente significativi i fr. DK 22 B45, ψυχῆς πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξέυροιο, πᾶσαν ἐπιπορέομενος ὁδόν. Οὗτο βαθὺν λόγον ἔχει, e DK 22 B115, ψυχῆς ἔστι λόγος ἑαυτὸν αὔξον. Quello che è per noi interessante osservare in questa sede è l’affermarsi della credenza che l’anima abbia un λόγος, una parte razionale, che superi l’omerico ‘principio vitale’, in accordo con quanto emerge dai passi tragici citati qui sopra.

<sup>189</sup> Si osservi tra l’altro che dei tre passi euripidei citati nel prologo, gli altri due, relativi all’Etere e al Tempo, sono poi oggetto di una ripresa durante la catabasi (subito dopo l’apparizione di Empousa) ai vv. 310-312: il percorso di Dioniso attraverso la riconsiderazione delle sue convinzioni sull’arte euripidea si articola in tappe successive, in ognuna delle quali il dio sembra acquisire maggiori consapevolezza o quanto meno metter in dubbio le sue certezze.

<sup>190</sup> Della citazione euripidea di *Ipp.* 612 rimane qui solo la metà relativa alla γλῶττα che ha giurato, laddove il testo euripideo prosegue con la φρὴν ἀνώμοτος. Ora, Dioniso poco prima afferma che a scegliere Eschilo sia stata la sua ψυχή (v. 1468), cosicché, con il riferimento alla lingua che ha giurato per Euripide, sembrerebbe quasi ricomporre il verso euripideo, seppure in un ordine invertito (l’associazione γλῶττα-Euripide è comunque sia significativa anche alla luce del fatto che γλώττης στρόφιγξ sia una delle divinità tutelari invocate da Euripide al v. 892). Eppure, come osserva opportunamente Del Corno (cfr. *Le Rane*, pp. 245-246), il giuramento di cui parla Euripide non è mai esistito: la

[...]

Ευ. ὃ σχέτλιε, περιόψει με δὴ **τεθνηκότα** [Euripide è costretto a riconoscere la sua presente condizione come morte];

Δι. τίς δ' οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἐστὶ κατθανεῖν [cfr. *Poliido fr. 638; Frisso 833*],

τὸ πνεῖν δὲ δειπνεῖν, τὸ δὲ καθεύδειν κώδιον;

Osserviamo, a proposito di questa ultima distorsione comica dei versi di Euripide, che ne segna la definitiva sconfitta, come Aristofane possa forse riecheggiare un frammento di Eraclito (DK 22 B26)<sup>191</sup>, da cui sembra emergere che la condizione di “chi ha gli occhi spenti nella notte” (ἐν εὐφρόνῃ), interpretabile come quella della morte, sia tale che l'uomo φάος ἄπτεται ἑαυτῷ. A questo corrisponde una svalutazione della vita, che può essere accostata alla morte (intesa come condizione privilegiata) solo nel momento del sonno, laddove la veglia si configura come sonno privo di qualunque connotazione positiva. Il sonno notturno è invece solo apparentemente tale perché sembra consentire in realtà all'uomo di attingere una condizione vicina alla morte e quindi a conoscere l'altrimenti ignoto. I concetti di morte e vita, con la mediazione dell'immagine del sonno, finscono dunque anche in Eraclito per essere scambiati.

Aristofane sembra quindi fino alla fine sottolineare proprio gli aspetti più controversi della religiosità euripidea, quali la tendenza, riconducibile alle dottrine orfiche, a considerare l'essere umano come distinto in due componenti, materiale e spirituale, in contrasto fra di loro (con le gravi conseguenze sul piano morale che questo implica), oppure a confondere la vita con la morte, sottraendo alla vita stessa il suo valore e quindi al πόλιτης il dovere di impegnare se stesso nella vita comunitaria della πόλις.

---

ricomposizione del verso euripideo da parte di Dioniso, dunque, non trova alcuna corrispondenza nella realtà della commedia e rimane di fatto priva di referenti reali, così da invalidare e vanificare ulteriormente il contenuto del verso in questione.

<sup>191</sup> ἄνθρωπος ἐν εὐφρόνῃ φάος ἄπτεται ἑαυτῷ ἀποσβεσθεῖς ὄψεις, ζῶν δὲ ἄπτεται τεθνεῶτος εὐδων, ἐγρηγορῶς ἄπτεται εὐδοντος.