

3 – Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente
Università Ca' Foscari Venezia

DIAFONIE

ESERCIZI SUL COMICO

Atti del Seminario di Studi
Venezia, 25 maggio 2006

a cura di

ALBERTO CAMEROTTO

S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria
Padova 2007

INDICE

- 7 *Premessa*
- 13 SIMONE BETA
 Giocare con le parole
 1. Il montaggio - 1.1. Giocare con le preposizioni - 1.2. Giocare con i suffissi: il patronimico -
 1.3. Giocare con i nomi propri - 1.3.1. Composti formati dall'unione di due nomi propri - 1.3.2.
 Composti formati dall'unione di un nome proprio con un sostantivo, un aggettivo o un verbo -
 1.4. Composti formati da due nomi comuni oppure da un nome comune unito a un aggettivo o a
 un verbo - 1.4.1. Le donne - 1.4.2. I vecchi - 1.4.3. La politica (e gli uomini politici) - 1.4.4. La
 pace e la guerra (e i nemici) - 1.4.5. La giustizia, i sicofanti, i ladri e gli assassini - 1.4.6. Il teatro
 (i poeti tragici e comici) - 1.4.7. Il cibo - 1.4.8. Il sesso - 1.4.9. I vizi - 1.4.9.1. I difetti fisici -
 1.4.9.2. I difetti morali - 1.4.10. Le virtù - 2. Lo smontaggio - 3. La fusione - 4. I confini mobili
- 45 MICHELE NAPOLITANO
 L'Aprosdoketon in Aristofane. Alcune riflessioni
- 73 ROBERTO CAMPAGNER
 Simposi imperfetti in Aristofane
 1. Guerra e simposio - 2. Politica e simposio - 3. Simposio e amministrazione della giustizia -
 4. Simposio e società
- 91 FRANCESCO VALERIO
 Il catasterismo di Ione di Chio e la Stella del mattino
- 99 ELEONORA ROCCONI
 Parodia e pastiche musicali in Aristofane
- 111 ENRICO MAGNELLI
 Sovversioni aristofanee. Rileggendo il finale degli Uccelli

- 129 ALBERTO CAMEROTTO
Guerra e pace. Poteri della parodia
1. Immagini di un'opposizione polare - 2. Oggetti e parodia: funzioni perdute, funzioni ritrovate
- 2.1. Le armi al mercato della pace - 2.2. Le congiurate della pace e il giuramento dei sette a Tebe - 3. Azioni e poteri della parodia
- 157 *Index locorum*
- 159 *Index verborum*
- 163 *Index rerum*

PREMESSA

ἔνθα δὴ καὶ τὴν Νεφελοκοκκυγίαν πόλιν
ἰδόντες ἔθαυμάσαμεν, Luc. *VH* 1.29

Il presente volume contiene i testi delle relazioni che sono state tenute in occasione del Seminario di Studi dal titolo *Diafonie. Esercizi sul comico*, organizzato dal Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente dell'Università Ca' Foscari di Venezia. L'incontro si è svolto il 25 maggio 2006 presso la sede di San Sebastiano della Facoltà di Lettere e Filosofia, con gli interventi di Simone Beta, Enrico Magnelli, Roberto Campagner, Michele Napolitano, Alberto Camerotto, ed è stato presieduto da Ettore Cingano, col quale abbiamo condiviso in questi anni l'obiettivo di dare nuova vitalità al Greco a Venezia. Sono intervenuti in sede di discussione tra gli altri Claudio De Stefani, Carlo Franco, Elena Fabbro, Tristano Gargiulo, Patrizia Mureddu, Gian Franco Nieddu, Renato Oniga e Andrea Tessier. I contributi sono qui disposti in ordine leggermente differente e sono stati inseriti anche due interventi sulla commedia dei nostri *Seminari veneziani di Letteratura greca*.

L'idea dell'incontro e del volume nasce dal desiderio di aprire un percorso sulla satira e sul comico a Venezia, che si intreccia all'attività scientifico-didattica della sezione di Greco del dipartimento, nell'ambito della quale ho dedicato numerosi corsi a questi temi. L'iniziativa ha la sua genesi anche in alcune occasioni di discussione sulla commedia, di cui sono stato partecipe. Tra queste il Convegno di Urbino «Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca» (21-23 settembre 2005), con gli spunti di riflessione che sono derivati dalle relazioni sulla parodia e sulla commedia di Carmine Catenacci e di Liana Lomiento. E il Seminario sulla musica greca antica svoltosi alla Ionian University di Corfù («Music in the comedy: Aristophanes and comedy fragments», 1-10 luglio 2006), al quale ha fatto seguito l'intervento veneziano di Eleonora Rocconi (12 dicembre 2006). Mi fa piacere ricordare anche gli altri nostri momenti di confronto sulla commedia di questo periodo di gestazione e di realizzazione delle *Diafonie*: la lezione di Nigel Wilson (*Problemi testuali in Aristofane. Uccelli e Rane*) del 12 dicembre 2005 e quella di Elena Fabbro (*Sulla barca di Caronte. Prove tecniche di remigazione nelle Rane di Aristofane*) del 20 dicembre 2006. A questi si aggiunge l'intervento di Francesco Valerio nell'ambito degli

Premessa

approfondimenti seminariali del corso sulla *Pace* di Aristofane (14 dicembre 2005), che mi è sembrato significativo proporre qui come contributo di uno studioso giovanissimo e già provetto.

Il titolo *Diafonie* indica ciò che è discorde, dissonante, stonato. A partire dai miei interessi sulla parodia, che sullo scarto rispetto al modello gioca il suo effetto, ho pensato di discutere più ampiamente le ‘dissonanze’ di ogni genere che nella commedia diventano strumento e programma delle strategie compositive e comunicative. Mi è parso bello fin dall’inizio aggiungere anche il sottotitolo *Esercizi sul comico*, perché di un ‘quaderno di esercizi’ questo volume, come il Seminario, intende mantenere il profilo.

Si inizia con il *Giocare con le parole* di Simone Beta, il quale presenta un ampio repertorio delle operazioni dei poeti comici sul lessico, individuando quattro principali tecniche di trasformazione: il montaggio, che è di gran lunga la più frequente, lo smontaggio, la fusione, l’alterazione dei confini delle parole. Se il riso è l’effetto immediato e più appariscente di questi procedimenti, esso è la manifestazione di un significato nuovo che si produce rispetto ai riferimenti e ai valori di partenza. I funzionamenti e le potenzialità, in particolare dei composti, sono molteplici. Essi agiscono per opposizione o per associazione di idee, sono il punto d’intreccio di riferimenti e di tensioni, possono divenire il centro del discorso e dell’azione. Ancora il poeta dà la percezione ‘fisica’ di ciò che realizza proprio attraverso il principio della composizione, che teoricamente non ha limiti: è il caso dell’abbondanza trionfale del paese di Cuccagna, la quale nelle *Eccelesiazuse* si concretizza in un composto mostruoso che si estende addirittura per sette versi. E naturalmente la composizione garantisce la possibilità di un ampliamento infinito del lessico. La tecnica dello smontaggio è l’opposto e determina la creazione di singole parole prima inesistenti. Gli esempi proposti confermano però la preminenza della tecnica del montaggio e infatti ne decrittano i funzionamenti, come avviene attraverso l’elemento φιλο-, isolato e sfruttato nella sua produttività: nelle *Vespe* esso diventa un epico ‘principio di mali’, ossia della serie di composti sui quali si gioca la tirata contro le passioni maniacali degli Ateniesi. La fusione è composizione a incastro, una condensazione con inserimento sostitutivo, come in Κολακώνυμος che sovrappone il κόλαξ al κλέος di Cleonimo. Infine la trasformazione delle parole agisce attraverso la mobilità dei confini per ottenere uno stravolgimento paradossale dei significati, come nel celebre caso del Διὸς καταβάτου della *Pace*, dove l’epiteto di Zeus assume una strana potenza scatologica grazie alla semplice mobilità del sigma, per una specie di *descensus* dalle stelle alle stalle. Con le parole e attraverso questi procedimenti si rivela l’abilità linguistica dei poeti comici, che non piccola parte doveva avere nel determinare il successo delle commedie di fronte a un pubblico che di questi giochi apprezzava l’acutezza e il virtuosismo.

Michele Napolitano propone un intervento di carattere metodologico, dedicato a una valutazione teorica del funzionamento dell’*aprosdoketon* e inizia con una formulazione di Bachtin sulla lingua come «arsenale di strumenti di comicità» che potrebbe ben servire da principio ispiratore di queste *Diafonie*. Il funzionamento dell’*aprosdoketon* sta nell’effetto immediato e fulmineo di rottura della coerenza e si fonda sulla «sintonia tra emittente e ricevente» dello spettacolo comico (Bonanno). Come premessa indispensabile di una classificazione è necessario individuare e definire le tipologie generali di

Premessa

organizzazione retorica dell'*aprosdoketon*, in particolare in relazione con il contesto. Attraverso un confronto con il funzionamento della *pointe* dell'epigramma, è possibile vedere come nella commedia gli *aprosdoketa* funzionino su una scala ben diversa in rapporto al contesto e all'intero testo. La loro complessità doveva richiedere la ricezione di «un pubblico nel pubblico» (Mastromarco), quei *dexioi* in grado di cogliere le implicazioni più ampie: per valutare gli *aprosdoketa* non si possono pertanto isolare gli enunciati in se stessi, ma è necessaria una indagine estesa pronta a identificare le connessioni e i sistemi di significato. Due primi esempi (Ar. *Thesm.* 39-63, Nu. 727-734) dimostrano come questa figura può interagire con il contesto in modo più complesso di quanto non appaia, alla maniera di una variazione su un tema in un'opera musicale, con densità e ambiguità di significati che non sempre è semplice decodificare. In particolare viene approfondita questa valutazione teorica attraverso l'esempio di *Eq.* 59s. ἀλλὰ βυρσίην ἔχων / δειπνοῦντος ἐστὼς ἀποσοβεῖ τοὺς ῥήτορας. Diversamente da quello che si potrebbe pensare, la funzione non è qui tanto quella di sorprendere: l'obiettivo è piuttosto quello di persuadere e di sollecitare l'adesione del pubblico. Si dimostra come anche il riferimento al contesto argomentativo immediato possa rivelarsi insufficiente per una piena interpretazione, perché si tratta di un testo la cui dimensione comunicativa non è quella letteraria: è necessario valutare l'orizzonte del destinatario, e ci si richiama per questo al concetto di 'coscienza collettiva' del pubblico (Mukařovský). L'*aprosdoketon* gioca in questo caso con l'armamentario della propaganda politica, in particolare con uno slogan filocleoniano, e lo si comprende meglio attraverso la sua riproposizione orientata in direzione opposta nel caso di *Vesp.* 597 τὰς μυίας ἀπαμύνει. Nei *Cavalieri* la ripresa funziona da smascheramento. Lo slogan, che può perdere forza nella sua formulazione metaforica attraverso l'uso, recupera vitalità proprio con l'*aprosdoketon* che infrange l'omogeneità della *iunctura* metaforica e ne svela l'inganno politico. Gli *aprosdoketa* si rivelano essere procedimenti argomentativi dotati di eccezionale forza persuasiva e non banali dispositivi comici esclusivamente funzionali allo scatenamento del riso. La complicità e l'impegno interpretativo del pubblico (una *mathesis* secondo la definizione aristotelica) produce quella cooperazione tra emittente e ricevente che determina un effetto immediato di persuasione e di adesione.

Nei *Simposi imperfetti* Roberto Campagner prende in considerazione un tipo di dissonanza che funziona su un piano tematico. In Aristofane frequente e multiforme è la presenza del simposio, e oltre alle vere e proprie scene simposiali si devono tenere presenti anche altre testimonianze che sono costituite da termini tecnici, suppellettili, gesti, regole, etc. In genere nella commedia il simposio presenta uno scarto, una diversità intenzionale che deve essere valutata nel suo significato. Come prassi e come segno il simposio interferisce sulla scena teatrale con la politica, la giustizia e le tensioni della società ateniese del V secolo. Tra forme canoniche e violazioni esso diviene strumento di comunicazione e di azione, paradigma di comportamento alla luce del quale interpretare la realtà. Una singola parola come μεθυσκοῦνταβοι, con il suo doppio richiamo al cottabo e agli eccessi del vino, ossia alla *hybris* della *paroinia*, diviene negli *Acarnesi* chiave di interpretazione delle cause della guerra del Peloponneso. Così, in direzione opposta, anche i minimi riferimenti al simposio possono funzionare da segni irenici, come la tromba di guerra che diviene strumento per il gioco del cottabo, il sacrificio

Premessa

delle donne in lotta contro la guerra che assume tratti simposiali, la funzione emetica applicata alla piuma del cimiero di Lamaco. L'importanza del simposio e la sua potenza significativa agiscono nella commedia proprio attraverso le forme *imperfette*. All'inizio dei *Cavalieri* l'anomalo *bouleuesthai para poton* del servo mima il simposio aristocratico e appare come la via migliore per inventare la *mechane* dell'azione comica – mentre poi nel finale tutto si compie all'insegna del simposio solenne presieduto da Demos nel Pritaneo. Nelle *Vespe* la zuffa simpotica scatenata da Filocleone trova la sua prosecuzione nella inopportuna e paradossale applicazione delle regole simposiali alla dimensione pubblica della giustizia. L'anomalo simposio a due delle *Nuvole*, inscenato da Strepsiade col figlio che critica le pratiche tradizionali, ha ugualmente il suo esito in una rissa e diviene così il simbolo sociale del collasso delle relazioni all'interno dell'*oikos*.

L'esercizio sul comico di Francesco Valerio si incentra sulla figura di Ione di Chio, l'autore al quale egli ha dedicato la sua tesi di laurea veneziana. Viene qui preso in considerazione il passo della *Pace* (819-855) in cui l'eroico Trigeo, di ritorno dalla sua straordinaria impresa, risponde alle domande del servo sugli incontri del viaggio. Tra le battute sugli aerei ditirambografi e quelle sui ricchi che seguono la moda laconica dei capelli lunghi per diventare in cielo comete, Trigeo si sofferma in particolare sul destino nell'aldilà celeste di Ione, poeta ben noto ad Atene e di recente trapassato. Nel catastesismo comico v'è un contrappasso poetico e un'azione ipertestuale, ossia Ione alla sua morte diviene quella stella del mattino che egli aveva cantato in vita in una composizione divenuta famosa e per questo viene salutato come *Aoios* al suo arrivo in cielo. La discussione è lo spunto per un ripensamento dei problemi testuali del passo che porta a riproporre il testo dei manoscritti in contrapposizione ai diversi tentativi di emendazione. Inoltre i versi di Ione a cui Trigeo allude e che sono tramandati dagli scolî al passo di Aristofane sono qui oggetto di un attento riesame e ne viene presentata una nuova edizione critica con traduzione, apparato e note.

Eleonora Rocconi richiama la nostra attenzione sull'importanza che doveva avere la musica, per noi perduta, nella ricezione della parodia, la cui origine peraltro sta proprio in quest'ambito (Koller). La parodia musicale può agire autonomamente e insieme al testo, innescando l'immediato riconoscimento del modello. In Aristofane frequente è la tecnica del *pastiche*, con la ripresa nella rappresentazione comica di modelli musicali, di canti simposiali e culturali, di forme musicali paratragiche, di canti di ispirazione popolare. Viene qui sottolineato che parodia non sempre e non necessariamente significa derisione dell'ipotesto: in Aristofane l'attacco è regolare nei confronti della 'musica nuova' dei poeti ditirambici, dei compositori di *nomoi* citarodici e poi di quei tragediografi come Euripide e Agatone che ne sono influenzati. In tal caso la parodia non funziona tanto attraverso la sua natura letteraria, quanto piuttosto attraverso la musica. Ma la critica di Aristofane rimane prevalentemente etica, mentre le specificità tecniche della musica nuova possono anche essere adottate dal poeta comico. E se nel confronto tra Eschilo ed Euripide, a cui assistiamo nelle *Rane*, le parodie di Aristofane si incentrano in particolare sull'aspetto ritmico musicale, la critica che viene rivolta a Euripide riguarda sempre l'inadeguatezza etica della sua musica e delle fonti dalle quali egli trae ispirazione. Ossia ciò che Aristofane mette in evidenza con i suoi attacchi parodici è che

Premessa

il sovvertimento delle leggi musicali corrisponde al sovvertimento della *paideia* e dei valori morali.

Enrico Magnelli dedica la sua analisi al finale degli *Uccelli* che tante discussioni ha suscitato. Al problema ‘politico’ iniziale Pisetero trova una soluzione che appare problematica o quantomeno ambigua, tanto da porre gli studiosi di fronte a un’alternativa per l’interpretazione della commedia tra l’evasione dal reale e la metafora della vita politica dell’Atene contemporanea, tra una prospettiva utopica e il suo contrario che si concretizza in una distopia. Magnelli sottolinea come la scena degli uccelli ribelli che finiscono arrosto – nella sostanza una crudele repressione messa in atto da quello stesso Pisetero che degli uccelli si era proclamato il campione e il redentore – dovesse essere percepita dal pubblico ateniese come un totale *sovvertimento* dei tradizionali temi comici della mangiata finale e del paese di Cuccagna. Tra gli spettatori il disorientamento sarà stato certo grande, e se l’arrosto arriva al momento giusto nelle sequenze dello spettacolo teatrale, in questo caso sarà parso certo strano e troppo utilitaristico, tanto più che viene a mancare il rituale tripudio di leccornie di cui lo schema comico suscita l’attesa. Il Pisetero sofista esce così allo scoperto e diviene un *tyrannos* che si appropria dello scettro e del fulmine di Zeus, segni della *hybris* e dell’autocrazia, probabilmente sulle tracce di un Pisistrato e ancor meglio di un Salmoneo del mito. Dal confronto con il finale degli *Acarnesi* e della *Pace* appare evidente che Aristofane sovverte i suoi stessi moduli compositivi e gli schemi consueti della commedia, fino a fare di Pisetero un anti-Diceopoli e un anti-Trigeo fra le tensioni e le inquietudini che percorrevano l’Atene del 414 a.C.

L’ultimo intervento, proposto dal sottoscritto, è dedicato alla rappresentazione polare della pace e della guerra, come tema su cui verificare i procedimenti della parodia che agisce nel testo comico attraverso la contaminazione e lo stravolgimento dei codici semiotici. In particolare si può osservare come le sfere di Dioniso e di Afrodite siano sistematicamente adottate per sconvolgere e smontare il mondo della guerra e per costruire l’utopia della pace. Gli oggetti e il loro uso sulla scena possono costituire un buon termine di paragone per la parodia dei testi della tradizione poetica. Con modifiche, aggiunte, trasformazioni prossemiche le armi perdono la loro funzione originaria e si trasformano nel mondo della pace inventato dall’eroe comico in oggetti del banchetto, del simposio e della festa, fino a diventare nell’azione comica segni della rivoluzione in atto dotati di una straordinaria potenza metonimica attraverso quella che si può definire una *parodia degli oggetti*. Analogamente, attraverso la parodia, la parola poetica della tradizione è segno denso di significati che veicola un intero sistema di valori e che con la medesima concretezza di un oggetto entra e agisce sulla scena producendo effetti di straordinaria potenza. La parodia suscita un coinvolgimento logico ed emotivo del pubblico che riconosce il modello e produce una dilatazione semiotica del testo attraverso l’assunzione nell’ipertesto dell’intero sistema di significati dell’ipotesto. La parola poetica è così l’*auctoritas* a effetto immediato e totale che permette la sperimentazione di logiche altre. Nella *Lisistrata* il giuramento famoso dei *Sette a Tebe* attiva la sovversione della congiura pacifista delle donne con un vero e proprio intreccio tra la parodia degli oggetti e la parodia del testo di Eschilo. O ancora una similitudine epica può aprire la via all’ipotesi altrimenti incredibile della divinizzazione degli uccelli, il paradigma

Premessa

euripideo di Bellerofonte sostiene il volo impossibile di un inedito eroe come Trigeo, un verso di Omero può bastare a scardinare l'*adynaton* che afferma come una verità assoluta e imm modificabile la necessità della guerra e l'impossibilità della pace.

In conclusione, è mio desiderio ringraziare qui tutti coloro che hanno dato il loro contributo per la realizzazione delle *Diafonie*, gli amici e colleghi del Dipartimento che mi hanno sostenuto, e in particolare i nostri studenti che hanno collaborato all'organizzazione del seminario, Andrea Preo, Matteo Romanello e Marco Perale. A quest'ultimo è anche dovuto il merito della redazione degli indici analitici del volume.

ALBERTO CAMEROTTO

Venezia, 1 settembre 2007