

Mura, Antonio

Ἐκστρέψας ... κακῶς κακῶς (Ar. Nub. 554): Aristofane e un trascurato principio di poetica

Graeco-Latina Brunensia. 2023, vol. 28, iss. 1, pp. 95-105

ISSN 1803-7402 (print); ISSN 2336-4424 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/GLB2023-1-6>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78221>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20230621

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

έκστρέψας ... κακὸς κακῶς (Ar. Nub. 554):

Aristofane e un trascurato principio di poetica

Antonio Mura

(Alma Mater Studiorum – University of Bologna)

έκστρέψας ... κακὸς κακῶς (Ar. Nub. 554):

Aristophanes and an Unnoticed Poetics Principle

Abstract

This paper offers a new interpretation of Ar. Nub. 554. The aim is to stress the dependence of the expression *έκστρέψας ... κακὸς κακῶς* on a principle of ancient literary criticism here called the “poetic identity principle”, based on the overlap between the author’s nature and the content of his work. This dependence has been neglected until now. Therefore, I shall prove the principle is present in the line by first analysing the structure of the sequence in which the line is found (518–559) and then comparing l. 554 to other of Aristophanes’ *loci*. Moreover, I shall argue that Aristophanes usually recalls the principle to build negative and positive poetic paradigms: such a principle may also concern the author himself within his own work, which had not been noticed before.

Keywords

Aristophanes; biography; comedy; literary criticism; poetical identity; self-presentation

Nella parabasi delle *Nuvole*, Aristofane dedica alcuni versi alla polemica contro i suoi plagiaci (vv. 551–562). Fra questi, l'unico nome citato è quello di Eupoli, colpevole di aver copiato i *Cavaliere* di Aristofane nel suo *Maricante*. Dal plagio di Eupoli non è scaturito un buon risultato a detta di Aristofane, in quanto Eupoli è un cattivo poeta. A ciò fa riferimento l'espressione ἔκστροψας ... κακὸς κακῶς (v. 554). Essa è apparsa di facile interpretazione alla critica: un illustre commentatore quale Kenneth J. Dover vide nel gioco tra aggettivo e avverbio un semplice potenziamento del giudizio sulle pessime doti poetiche di Eupoli: cfr. Dover (1968: pp. 170–171). Tuttavia, il fatto che l'espressione faccia parte di una riflessione letteraria richiederebbe di indagare più a fondo le implicazioni che essa potrebbe avere in fatto di poetica. Infatti, la parabasi sembra attraversata dall'uso di un principio poetico, quello dell'identità tra autore e opera, che Aristofane dimostra di applicare costantemente, secondo la prassi degli antichi. Scopo di queste pagine è rintracciare l'applicazione di tale principio anche nel v. 554 delle *Nuvole*. In tale prospettiva, occorre analizzare anzitutto il verso nel contesto più generale della parabasi e, successivamente, confrontarlo con altri luoghi nei quali tale principio è espresso, per poi tornare alle *Nuvole* e porre in rapporto le osservazioni svolte da Dover con la proposta qui avanzata.

1. Il v. 554 nella parabasi delle *Nuvole*

La parabasi delle *Nuvole* ha un contenuto fortemente polemico, che Aristofane ripartisce equamente tra le due macro-sezioni nelle quali la parabasi è divisa. Nella prima sequenza, Aristofane riflette sui suoi meriti di autore e sulle caratteristiche della sua opera (vv. 518–544), mentre nella seconda il poeta intraprende una polemica contro i propri rivali (vv. 545–562). Nella prima sequenza, anzitutto, il poeta spera di potersi definire σοφός in ragione di una vittoria (v. 520: οὕτω νικήσαμι τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός) e dopo aver presentato quella che egli considera la sua creazione più arguta (522: σοφώτατ' ἔχειν) afferma che essa è arguta per natura, σώφρων φύσει (537).¹ Il riferimento alla φύσις è centrale per comprendere la riflessione qui sviluppata da Aristofane perché attorno a essa ruota il principio che dà forma all'intera riflessione parabatice. In questo frangente, Aristofane vuole chiaramente indicare che la saggezza è congenita alla commedia poiché le proviene da chi la ha generata.² Questa impostazione 'genetica' investe tutta la parabasi, fin dalla descrizione della commedia d'esordio, i *Banchettanti*, rappresentata come infante che al poeta non era lecito generare per la giovane età (vv. 530–532: καγὼ, παρθένος γὰρ ἔτ' ἦν κοῦκ ἐξῆν πῶ μοι τεκεῖν,/ ἐξέθηκα, παῖς δ' ἑτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο,/ ὑμεῖς δ'

1 Aristofane sottolinea il carattere arguto dell'opera anche sollecitando il pubblico ad accoglierla con altrettanta arguzia (v. 535: ζητοῦσ' ἦλθ', ἦν που πτύχη θεαταῖς οὕτω σοφοῖς).

2 Sulla φύσις dell'opera come principio della composizione poetica, cfr. anche *Th.* 167: Ὅμοια γὰρ ποεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει. Si vedano inoltre Arrighetti (1987: p. 156); Chirico (1990: pp. 96, 114); Ford (2002: p. 269, n. 29).

ἐξεθρέψατε γενναίως κἀπαιδεύσατε).³ A questo punto, attraverso la descrizione delle *Nuvole*, Aristofane introduce un confronto con quanto producono gli altri autori: infatti, il poeta descrive per negazione il carattere della sua opera personificata, affermando che in essa mancano tutte le trovate più rozze e banali, come il fallo di cuoio (538–539) o la danza del cordace (540) ed egli ascrive questi elementi alla produzione altrui.⁴

Inizia, poi, la seconda sequenza. Dopo aver descritto la natura della sua commedia, Aristofane afferma che lui, pur essendo un “poeta” tale (cioè dotato delle caratteristiche descritte sopra), non si dà delle arie e non cerca di ingannare il pubblico: κἀγὼ μὲν τοιοῦτος ἀνὴρ ὦν ποιητὴς οὐ κομῶ, / οὐδ’ ὑμᾶς ζητῶ ἕξαπατᾶν δις καὶ τρίς ταῦτ’ εἰσάγων (vv. 545–546). In tali versi non è errato riscontrare quasi un salto logico: l’elemento qualitativo posto in risalto da τοιοῦτος richiama caratteristiche precedentemente espresse ed è riferito a sé da Aristofane, che passa a descrivere così il proprio atteggiamento, come se nei versi precedenti avesse tratteggiato le proprie caratteristiche, benché abbia descritto la propria commedia.⁵ ciò è possibile solo se la φύσις dell’autore e dell’opera coincidono. Segue l’affermazione sulla καινότης delle proprie opere (547), a coronamento del paradigma poetico appena proposto, l’unico inteso qui da Aristofane come positivo.⁶ Ciò permette ad Aristofane di introdurre l’opposizione tra modelli poetici sviluppata nei versi successivi, allorché il poeta, dopo aver affermato la propria magnanimità per non aver attaccato Cleone quando costui era già morto (549–550), descrive il comportamento dei suoi rivali con un *incipit* avversativo (v. 551: οὔτοι δ(έ)). I rivali sono descritti poi quali approfittatori privi di ogni scrupolo, come dimostra il trattamento riservato al politico Iperbolo e a sua madre (vv. 551–552).

La critica ai propri avversari prosegue. I rivali sono condannati all’anonimato, mentre sono menzionati esplicitamente i commediografi che, come Aristofane, sono stati imitati: Frinico, con la sua trovata dell’anziana ebbra che balla il cordace (555–556) ed Ermippo, che fu il primo ad attaccare Iperbolo e che è stato poi per questo imitato da tutti gli altri (557–558). L’unico plagiatario cui è attribuito l’“onore” di essere sbeffeggiato nominalmente è Eupoli. Costui è citato al v. 553 in ragione del plagio che avrebbe attuato nel suo *Maricante* rispetto ai *Cavalieri* di Aristofane.⁷ L’atto del plagio è espresso

3 Sull’appartenenza di questi versi al *topos* delle opere letterarie come figli legittimi degli autori, cfr. Regali (2005: p. 87) e Imperio (2012: pp. 36–39).

4 Così Cortassa (1990: pp. 11 sgg.). Hubbard (1991: pp. 99–105) ha ipotizzato che, data la presenza nelle *Nuvole* delle trovate enumerate nella parabasi, Aristofane invitasse il pubblico a porvi particolare attenzione e che non stesse realmente attuando una critica degli altri poeti. Non si tratta, però, di banale ipocrisia: come precisato da Moulton (1996: pp. 217–218) Aristofane ricorre qui a una strategia standard dell’*archaia*, che creando un orizzonte d’attesa nel pubblico.

5 Sull’impiego di τοιοῦτος in relazione agli elementi qualitativi, si veda Biraud (2005: p. 95). Altri casi analoghi nelle riflessioni poetiche di Aristofane sono *Th.* 173–174 ([EY.] Παῦσαι βαῦζων· καὶ γὰρ ἐγὼ τοιοῦτος ἦν/ ὦν τηλικούτος, ἦνικ’ ἠρχόμεν ποεῖν) e *Ar. fr.* 694 K.-A. (οἱ[τ]α μὲν π[οι]εῖ λέγει[τ]ιν, / τοῖός ἐστιν).

6 Sul verso, si veda l’analisi di Newiger (1957: pp. 132–133).

7 È opinione diffusa che il *Maricante* sia stato messo in scena dopo la morte di Cleone, avvenuta nel 422 a. C. (cfr. *PCG* V, p. 400). Per Kyriakidi (2007: p. 120) la messa in scena del *Maricante* risale al 421 a. C. Abbiamo informazioni certe sul fatto che i *Cavalieri* furono rappresentati nel 426 a. C. alle Lenae, cfr. *Hyp. II in Eq.*, 20–21 Wilson: ἐδιδάχθη τὸ δράμα ἐπὶ Στρατοκλέους ἀρχοντος δημοστὰ εἰς Λήνια δι’ αὐτοῦ τοῦ Ἀριστοφάνους.

dal verbo ἔκστρέψω, che dà luogo a una metafora relativa all'abbigliamento, stando agli scoli:⁸ Eupoli avrebbe in sostanza rivoltato il testo di Aristofane traendone la sua opera come se si trattasse di una veste. La critica non è ancora riuscita a stabilire l'entità di tale plagio, forse anche in ragione della generale difficoltà nel rintracciare effettivi riscontri rispetto a tali comuni accuse all'interno delle *reliquiae* comiche.⁹ Del resto, la stessa veridicità delle asserzioni di Aristofane può essere messa in discussione, come è stato peraltro già abbondantemente fatto dalla critica (v. *supra*, n. 4); è dunque possibile, in questa sede, concentrarsi su come Aristofane sviluppi il discorso.

In questo contesto, Aristofane utilizza l'espressione del v. 554: poiché Eupoli è un cattivo poeta, κακός, anche l'atto di plagio che egli produce ha un cattivo esito, ἔκστρέψας κακῶς. In relazione a questo verso delle *Nuvole*, Dover nota nel suo commento che l'accostamento di κακός e κακῶς non avrebbe altro scopo se non il rafforzamento del concetto: "In these expressions sometimes the adverb intensifies the adjective, sometimes vice versa" (Dover 1968: pp. 170–171) e, per suffragare la propria interpretazione, Dover cita gli *Acarnesi* e i *Cavalieri*.¹⁰ Da un punto di vista formale, le considerazioni di Dover sono pienamente soddisfacenti. Vi è però, accanto a ciò, un aspetto sostanziale che non può essere trascurato: come si è cercato di spiegare sopra, infatti, la sequenza della parabasi nella quale il verso 554 si inserisce esprime un serrato raffronto tra la prassi poetica di Aristofane e quella altrui. In tale raffronto, la relazione di identità tra autore e produzione è fortemente sottolineata da Aristofane su di sé, ciò che consente di individuare Eupoli, unico tra i plagiatori a essere citato espressamente, come il polo opposto ad Aristofane nella critica letteraria che costui sviluppa nella parabasi: mentre, infatti, da un poeta σοφός come Aristofane nasce una commedia σώφρων (le *Nuvole*), da un poeta κακός quale Eupoli non può che avere origine un plagio malriuscito, κακῶς (il *Maricante*). L'uso dell'aggettivo κακός, peraltro, è talmente standardizzato nell'ambito della critica letteraria dell'*archaia* da contribuire a rappresentare come ancor più privo di originalità l'atto di plagio compiuto da Eupoli.¹¹ Il giudizio su Eupoli è naturalmente più sintetico del discorso che Aristofane offre su di sé, ma non è difficile ipotizzare che le due riflessioni siano costruite sulla base del medesimo principio di critica letteraria, come suggerisce l'impostazione della parabasi nella sua prima parte. Si tratta di un prin-

8 Cfr. *Schol. in Nub.* 88a, p. 219 Koster: ἔκστρεψον· ἤγουν μετάβαλε· ἢ δὲ μεταφορὰ ἀπὸ τῶν παλαιὰ ἱμάτια ἐνδεδυμένων καὶ τὰ πρὸς τῇ σαρκὶ ἐκτὸς ποιοῦντων εἶναι. Si veda inoltre Sonnino (1998: pp. 29–30).

9 Per una trattazione generale del plagio nelle opere comiche, si vedano almeno Heath (1990), Sidwell (1993) e Sonnino (1998); Biles (2011: p. 156, n. 90) raccoglie ulteriore bibliografia e sintetizza le posizioni. Sulla polemica tra Eupoli e Aristofane in diversi testi, si veda Orth (2020: pp. 481–484). Per il caso specifico di *Cavalieri* e *Maricante*, Kyriakidi (2007: pp. 188 sgg.) sostiene che l'accusa di plagio può ricondursi alle recriminazioni standard degli agoni comici, nonostante le somiglianze tra i due testi. Si veda inoltre Buis (2021). Per il plagio nella parabasi delle *Nuvole* si veda Martínez (2014: pp. 37–38).

10 *Ach.* 253–254: Ἄγ', ὦ θύγατερ, ὅπως τὸ κανοῦν καλὴ καλῶς/ οἷσεις βλέπουσα θυμβροφάγον. *Eq.* 188–189: Ἄλλ', ὠγάθ', οὐδὲ μουσικὴν ἐπίσταμαι/ πλὴν γραμμάτων, καὶ ταῦτα μέντοι κακὰ κακῶς. Dover cita inoltre *Eur. Tr.* 1055–1056: ἐλθοῦσα δ' Ἄργος ὥσπερ ἄξια κακῶς/ κακῆ θανεῖται (...).

11 Sull'impiego di κακός nella critica letteraria comica, cfr. Paduano (1996: p. 98) e Austin & Olson (2004: p. 113).

cipio al quale, del resto, la critica letteraria antica ricorre assai spesso, ragion per cui è forse necessario accennarvi brevemente.

2. Il principio di identità poetica: cenni generali e attestazioni in Aristofane

La corrispondenza tra carattere dell'opera e carattere dell'autore nella critica letteraria antica è per noi un'acquisizione salda ma relativamente recente: il tema è stato studiato nel Novecento, nell'ambito delle ricerche sulla biografia antica. Fra i primi, Leo (1901) ascrisse al Peripato la genesi del genere biografico antico. Quanto al fatto che dai testi degli autori si desumessero notizie biografiche su di loro, Dihle precisò poi che tale principio era preesistente all'attività del Peripato ed era diffuso anche in ambienti popolari; semplicemente, grazie al Peripato esso acquisì il rango di metodo organico nella ricostruzione dei dati biografici.¹² La presenza nelle opere letterarie di questo assunto, alla base del cosiddetto 'metodo di Cameleonte' perché impiegato con costanza dal peripatetico Cameleonte di Eraclea Pontica, fu per lungo tempo analizzata solo nell'ambito delle opere biografiche di autori quali il già citato Cameleonte o Satiro di Callatis, poiché la ricerca in merito a tale fenomeno si era sviluppata, appunto, sulla biografia antica.¹³ Finalmente, nella seconda metà del Novecento, si prese più in considerazione la notizia antica secondo la quale il metodo operava già nella produzione comica (Chamael. fr. 41, 29–30 Wehrli):¹⁴ al genere comico veniva dunque riconosciuto il rango di fonte significativa – benché non fosse l'unica – per la critica letteraria svolta dai biografi antichi.¹⁵ Questo valore dipendeva da una comunanza di metodo nello svolgimento della critica letteraria e dobbiamo ad alcuni studiosi, e fra questi soprattutto a Graziano Arrighetti che se ne è occupato a più riprese, il merito di aver rimarcato l'importanza della Commedia e di Aristofane nella pratica di tale metodo critico-letterario.¹⁶

12 I correttivi alle riflessioni di Leo sono stati apportati da Dihle (1970^o: p. 25). Sulla storia degli studi si segue qui la schematizzazione proposta da Arrighetti (1977: pp. 14–15); per un'analisi più ampia, si veda Arrighetti (1964: pp. 5–21). Che il metodo abbia origine popolare è stato sostenuto in anni più recenti anche da Sommerstein (1994: p. 168).

13 Per un breve profilo biografico di Cameleonte si veda Giordano (1990^o: pp. 19–20) con bibliografia; per Satiro, si vedano Arrighetti (1964: pp. 3–5) e Schorn (2004: pp. 5–15).

14 παρά δὲ τοῖς κωμικοῖς ἡ περὶ τῶν τραγικῶν ἀπόκειται πίστις.

15 La Commedia è solo uno dei generi nei quali il metodo è rintracciabile prima dello sviluppo del genere biografico: già Kassel (1966: p. 8) segnalava le tracce di questo metodo nella speculazione dei Sofisti e Fairweather (1974: p. 247) ha rilevato altrettanto per la retorica.

16 Anche Fairweather (1974: pp. 244–247) sottolineò la rilevanza del genere comico nello sviluppo del metodo. Più organico e costante fu certamente lo studio di Arrighetti, che peraltro offre, nella sua introduzione alla *Vita di Euripide* di Satiro, un dotto riepilogo degli studi sulla biografia fino all'avvio della sua ricerca: cfr. Arrighetti (1964: pp. 3–34). Dopo aver dimostrato che quanto dedotto da Leo in merito a una divergenza di metodo tra il Peripato e l'erudizione Alessandrina successiva non aveva fondamento e si poteva anzi riscontrare una continuità in questo senso (cfr. Arrighetti 1964: pp. 3–21), lo studioso cominciò a evidenziare la presenza del metodo nella produzione comica (cfr. Arrighetti 1977: p. 33) e poi studiò il

È dunque appurato che i commediografi confezionassero giudizi di critica letteraria partendo dall'implicito assunto della corrispondenza di carattere tra opera e autore e per questo furono tenuti in considerazione dai biografi antichi. Ma, mentre i giudizi di critica letteraria presenti nelle commedie sono stati indagati finora soprattutto come fonte di notizie per ricostruzioni biografiche successive, si possono forse offrire alcune riflessioni sull'utilizzo del metodo nella produzione comica. Anzitutto, il debito che Cameleonte riconobbe alla Commedia sembra riguardare solo la critica svolta sui poeti tragici e ciò non stupisce, se si considera che il frammento sopraccitato di Cameleonte dovrebbe aver fatto parte di un trattato avente per tema un tragediografo, il trattato *Su Eschilo*. Tuttavia, se torniamo alla parabasi delle *Nuvole*, vediamo che Aristofane applica il principio critico-letterario finora analizzato anche su di sé, dunque si può affermare a buon diritto che nelle opere comiche il cosiddetto metodo di Cameleonte non riguardi solo gli altri poeti: il giudizio di σοφία che Aristofane dà della sua opera lo porta a definire se stesso in maniera analoga, con un termine tipico della critica letteraria, σοφός.¹⁷ Inoltre, i giudizi letterari prodotti dai comici in relazione a sé sono spesso offerti in rapporto con i giudizi che i poeti offrono sugli altri autori. Ciò può essere ricondotto facilmente alla competizione polarizzante che nelle opere comiche contrappone l'autore agli altri autori, laddove con 'competizione' si intende non solo la dialettica dei commediografi con gli autori in gara nel medesimo agone, ma anche la critica verso esponenti di altri generi letterari.¹⁸ Non sembra dunque errato affermare che, con la produzione comica, si scorge una più ampia e diffusa declinazione di quel "costante rapporto tra l'autore e la sua opera" già rintracciato dalla critica.¹⁹ In particolare, il rapporto tra l'autore e la sua opera si configura non in termini di subordinazione ma di vera e propria identità e tale corrispondenza influisce non solo sulla critica letteraria ma anche sulla rappresentazione o sull'autorappresentazione di quell'autore: cfr. Bakola (2008: p. 10). Benché il riconoscimento da parte della critica sia parzialmente iniziato negli anni Novanta, stupisce che ancora oggi i contributi che prendono in considerazione quello che potremmo definire come principio di identità poetica siano piuttosto pochi.²⁰

contributo dell'*archaia* e in particolare di Aristofane alla critica letteraria fondata su questo metodo: cfr. Arrighetti (1987: pp. 148–152).

- 17 Sull'uso di σοφός in prospettiva critico-letteraria nella poesia greca, cfr. Ford (2002: pp. 47–50) e Bakola (2008: pp. 8–10).
- 18 Sull'importanza della dinamica agonistica nella rappresentazione e autorappresentazione dei commediografi, cfr. Bakola (2008: p. 15), Slater (2016: p. 3, n. 2) e Zuckerberg (2016: pp. 155 sgg.). Sulla competizione dell'*archaia* con altri generi letterari, in particolare la tragedia, cfr. Zanetto (2006).
- 19 La definizione è di Arrighetti (1987: p. 155) ed è stata ripresa da De Sanctis (2018: p. 35, n. 20).
- 20 Alcune pagine sul tema si trovano in Chirico (1990: pp. 109–111), che ha però come *focus* l'origine della terminologia impiegata nelle *Tesmoforiazuse*, e Cortassa (1990: pp. 21–23) che studia anche la parabasi delle *Nuvole* ma in rapporto alla composizione del pubblico. Diversi spunti offre O'Sullivan (1992: pp. 106–150), che studia la critica letteraria ma non l'autorappresentazione in Aristofane. Un qualche richiamo al principio di identità poetica si trova nelle riflessioni di Paduano (1996: pp. 95–99) in relazione a *Tesmoforiazuse* e *Rane*. Möller (2004: pp. 103–128) esamina i luoghi di Aristofane sul principio di identità poetica ma trascura i versi delle *Nuvole*. Wright (2012: pp. 31–32) ha recentemente rilevato il carattere fittizio delle autorappresentazioni dei comici. De Sanctis (2018: pp. 34–35) ha dato il giusto rilievo al principio di identità poetica come presupposto dell'attività mimetica.

È possibile osservare il fenomeno sopra descritto nelle sue varie declinazioni anche in altri passi di Aristofane. Anzitutto, il principio opera nella scena degli *Acarnesi* nella quale Euripide appare sdraiato a testa in giù e Diceopoli da tale posizione fa derivare le caratteristiche fisiognomiche dei personaggi di costui (vv. 410–411: Ἀναβάδην ποεῖς,/ ἐξὸν καταβάδην. Οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποεῖς). Così Diceopoli, *alter ego* di Aristofane negli *Acarnesi*, istituisce un chiaro rapporto di identità tra l'autore e le sue opere.²¹ A riprova, poi, del fatto che il principio di identità poetica emerga anche nell'autorappresentazione di Aristofane, si può addurre un altro esempio oltre a quelli analizzati in proposito da Bakola (2008: pp. 4–10). Nella parabasi delle *Vespe*, infatti, il discorso del poeta è definito dal Coro come qualcosa di puro, nel senso di “franco”, “libero” (v. 1015): νῦν αὖτε, λεῶ, προσέχετε τὸν νοῦν, εἴπερ καθαρὸν τι φιλεῖτε. Ciò che caratterizza stilisticamente la produzione di Aristofane combacerà, ancora una volta, con l'autorappresentazione dell'autore:²² coerentemente, infatti, il poeta definisce poi se stesso come purificatore dell'Attica attraverso la sua attività letteraria (cfr. v. 1043: τοιόνδ' εὐρόντες ἀλεξίκακον τῆς χώρας τῆσδε (scil. Ἀττικῆδ') καθαρτῆν). Quella della purezza, del resto, è l'immagine che ricorre più frequentemente in tale parabasi, a sottolineare ancora il rapporto di identità tra l'opera e l'autore.²³

Alcuni altri giudizi critico-letterari improntati al principio di identità poetica si trovano poi nelle *Tesmofoiazuse*, commedia spesso studiata per le considerazioni che Aristofane vi offre in merito alla μίμησις, ma che può essere tenuta a mente anche qualora si vogliano svolgere riflessioni sulla rilevanza della φύσις nella poetica di Aristofane, ciò che ci siamo qui prefissati. Del resto, lo stesso Aristofane pone in rapporto φύσις e μίμησις. Nei vv. 130–170, infatti, è espressa la necessità di una commistione tra questi due fattori per dare vita all'atto poetico.²⁴ In questa lunga scena programmatica, Aristofane offre paradigmi positivi e negativi di produzione poetica, concentrandosi sugli effetti che la φύσις di un autore ha sui componimenti di questo (160–170). Nell'elenco di tre poeti giudicati negativamente, si segnala il ricorso alla figura del poliptoto che potenzia l'immagine incentrata sulla φύσις (vv. 168–170):

Ταῦτ' ἄρ' ὁ Φιλοκλῆης αἰσχροὺς ὦν αἰσχροῶς ποεῖ,
ὁ δὲ Ξενοκλῆης ὦν κακὸς κακῶς ποεῖ,
ὁ δ' αὖ Θεογονίς ψυχρὸς ὦν ψυχροῶς ποεῖ

21 Su Diceopoli come *alter ego* di Aristofane, cfr. Ercolani (2003). Sul rapporto tra autore e opera in questo luogo degli *Acarnesi*, cfr. Olson (2002: p. 181). Sui versi, cfr. inoltre Möller (2004: p. 124, n. 493) e De Sanctis (2018: pp. 36–37).

22 Sul valore di καθαρός in relazione alla critica stilistica, cfr. O'Sullivan (1992: p. 44).

23 Per la ricorsività dell'immagine della purezza nelle *Vespe*, cfr. McGlew (2004: pp. 19–23).

24 Si tratta di una scena che ha ricevuto parecchia attenzione dalla critica: particolare interesse hanno suscitato i vv. 155–156: Ἄ δ' οὐ κεκτήμεθα,/ μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται. In proposito, cfr. almeno Mazzacchera (1999) e Micalèlla (2005). Sull'importanza della φύσις nella scena, cfr. Chirico (1990: pp. 96, 114). Per un inquadramento generale della scena si veda ora De Sanctis (2018: pp. 33–35).

Il *Kedestes* menziona tre tragediografi, per ciascuno dei quali è messa in rilievo una caratteristica negativa: all'αἰσχροτής di Filocle corrisponde un modo altrettanto brutto di comporre; la κακία di Senocle causa il suo cattivo modo di comporre e, infine, dalla ψυχρότης di Teognide deriva il carattere freddo delle sue composizioni.²⁵

All'indagine su questi *loci*, già pienamente consolidata, è forse opportuno, ai fini del nostro discorso, aggiungere altre riflessioni su aspetti che non sono stati finora analizzati. Ad esempio la critica, spesso più interessata a mettere in evidenza la connotazione negativa che il prodotto dell'interazione tra φύσις e μίμησις sembra avere, ha trascurato che qualche verso prima Aristofane impiega il medesimo principio anche su poeti giudicati positivamente e non criticati come nel caso di Senocle *et alii*. Dopo i tre lirici Ibico, Anacreonte e Alceo, dei quali è messa in luce la prassi poetica influenzata da ciò che indossano (160–164), è citato Frinico, il tragediografo coevo di Eschilo (164–166):

Καὶ Φρύνιχος, – τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας, –
αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπίσχετο· 165
διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν τὰ δράματα.

La bellezza naturale del tragediografo (καλὸς ἦν, 165) determina (διὰ τοῦτ(ο): 166) la bellezza dei drammi (αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν τὰ δράματα, 166). Alle già mature riflessioni sull'importanza dell'abbigliamento, se ne deve forse ormai accostare una relativa alla natura del poeta:²⁶ il principio di identità poetica può dirsi in questo caso rispettato soprattutto per la φύσις di Frinico, che viene trasmessa alle sue opere. In questi casi, Aristofane pone l'accento su aspetti costitutivi, si vorrebbe quasi dire ontologici (ἦν: 165, ὤν: 168, 169, 170), della natura degli autori.

3. Nub. 554 alla luce del principio di identità poetica

Sono dunque diversi gli esempi che dimostrano un impiego in più contesti del principio di identità poetica da parte di Aristofane. Questa casistica rende ulteriormente plausibile che tale meccanismo sia operante anche nel caso delle *Nuvole* qui studiato. Infatti, già dalla struttura che Aristofane ha dato alla riflessione parabatrica risulta chiaro che essa è sviluppata attorno al principio di identità poetica: dopo l'esposizione del paradigma positivo, rappresentato da sé e dalla sua opera, Aristofane procede a descrivere la natura della poetica altrui, priva di originalità come dimostrano gli esempi di espedienti comici oramai invecchiati. A rappresentare questo polo negativo è menzionato Eupoli, i risultati poetici del quale sono criticati da Aristofane secondo il principio di identità poetica. Oltre al fatto che, come visto, il principio opera in buona parte della parabasi

25 Si veda anche Möller (2004: p. 115). Del resto Platone, in un dialogo come l'*Eutidemo* che mostra forti punti di contatto con il genere comico, sembra richiamare questo luogo delle *Tesmofoiazuse* per notare la corrispondenza tra la ψυχρότης dei λόγοι e la natura ψυχρά di chi li crea (284d1-e5).

26 Sugli abiti come riflesso del carattere degli autori, cfr. Muecke (1982: p. 51), De Sanctis (2018: p. 34) e Buis (2021: pp. 275–278).

delle *Nuvole*, è possibile notare che la terminologia impiegata nelle *Nuvole* è identica a quella dei versi 168–170 delle *Tesmoforiazuse*, il valore critico-letterario dei quali è palese. Il verso 554 delle *Nuvole* si inserisce in un contesto analogo, con giudizi letterari negativi e positivi accostati fra di loro.

L'accusa mossa da Aristofane a Eupoli richiederebbe certamente un'ulteriore riflessione sul grado di veridicità di tale accusa, ma ciò porterebbe ben oltre il tema che ci si è dati.²⁷ Ciò che interessa qui è che, se pure il giudizio letterario offerto in *Nub.* 554 è potenziato dal gioco semantico tra κακός e κακῶς, come notò Dover, per quello che sembrerebbe un semplice poliptoto possono forse individuarsi ragioni più profonde che lo stesso Aristofane permette o addirittura suggerisce di rintracciare perché, come si è visto, le mette in evidenza relativamente a più autori, incluso se stesso. Non sarà dunque errato pensare che il v. 554 delle *Nuvole* possa essere un'ulteriore attestazione del principio di identità poetica, peraltro ampiamente operante nell'autorappresentazione offerta da Aristofane nella prima sequenza della parabasi. Il v. 554 delle *Nuvole* assume un rilievo ancora maggiore poiché si tratta di una delle più sintetiche eppure più lineari espressioni del principio stesso, benché declinato al negativo, in relazione a un poeta, così come i versi precedenti delle *Nuvole* dimostrano l'applicazione del principio da parte di Aristofane anche su se stesso: la dinamica agonistica in seno alla quale la critica letteraria era spesso sviluppata dai comici, talvolta anche oltre i confini dell'occasione agonale, spiega la correlazione dei due giudizi nel discorso parabatice: la propria autorappresentazione si sviluppa nel raffronto con la produzione altrui, ciò che è un tratto specifico della riflessione letteraria offerta da Aristofane e, con ogni probabilità, dell'*archaia*.

Bibliografia

- Arrighetti, G. (Ed.). (1964). *Satiro*. Vita di Euripide (Studi Classici e Orientali, 13). Pisa: Libreria Goliardica Ed.
- Arrighetti, G. (1977). Fra erudizione e biografia. *Studi Classici e Orientali*, 25, 13–67.
- Arrighetti, G. (1987). *Poeti, eruditi e biografi: momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*. Pisa: Giardini.
- Austin, C., & Olson, S. D. (Eds.). (2004). *Aristophanes: Thesmophoriazuseae*. Oxford: University Press.
- Bakola, E. (2008). The Drunk, the Reformer and the Teacher: Agonistic Poetics and the Construction of Persona in the Comic Poets of the Fifth Century. *Cambridge Classical Journal*, 54, 1–29.
- Biles, Z. P. (2011). *Aristophanes and the Poetics of Competition*. Cambridge: University Press.
- Biraud, M. (2005). La syntaxe des «suites» de τοιοῦτος, τοσοῦτος, ὁμοιος, ἴσος et (ὁ) αὐτός: subordination, corrélation et coordination. In P. de Carvalho, & F. Lambert (Eds.), *Structures parallèles et corrélatives en grec et en latin: actes du colloque de linguistique grecque et latine. Bordeaux, 26–27 septembre 2002* (pp. 75–98). Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.

27 Si ritengono qui sufficienti i risultati sintetizzati da Biles (2011: p. 137), debitori della riflessione di Heath citata *supra*: l'accusa di plagio potrebbe rientrare fra i *topoi* concernenti la dinamica della competizione.

- Buis, E. J. (2021). De plagios, traiciones y vestimentas ajenas. Rivalidad poética y contaminaciones jurídicas en *Maricante* de Éupolis. *Saga*, 5, 246–285.
- Chirico, M. L. (1990). Per una poetica di Aristofane. *La Parola del Passato*, 45, 95–115.
- Cortassa, G. (1990). Il poeta, la tradizione, il pubblico: per una poetica di Aristofane, II. In M. Vacchina (Ed.), *Attualità dell'antico* (Vol. 2, pp. 11–28). Aosta: Tipografia Valdostana.
- De Sanctis, D. (2018). Rappresentazione e imitazione: la consapevolezza della *mimesis* nella commedia di Aristofane. *Prometheus*, 44, 29–48.
- Dihle, A. (1970)². *Studien zur griechischen Biographie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1^a ed. 1956).
- Dover, K. J. (Ed.). (1968). *Aristophanes: Clouds*. Oxford: Clarendon Press.
- Ercolani, A. (2003). Dikaiopolis: Aristophanes oder Eupolis? *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, 27, 15–20.
- Fairweather, J. (1974). Fiction in the Biographies of Ancient Writers. *Ancient Society*, 5, 231–275.
- Ford, A. (2002). *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton: University Press.
- Giordano, D. (Ed.). (1990)². *Chamaeleontis Heracleotae fragmenta*. Bologna: Pàtron (1^a ed. 1970).
- Heath, M. (1990). Aristophanes and his Rivals. *Greece and Rome*, 37(2), 142–158.
- Hubbard, T. K. (1991). *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Imperio, O. (2012). Personificazioni dell'arte poetica e metafore parentali: la maternità letteraria tra commedia e filosofia. In G. Moretti, & A. Bonandini (Eds.), *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia* (Vol. 1, pp. 29–52). Trento: Università degli Studi di Trento.
- Kassel, R. (1966). Kritische und exegetische Kleinigkeiten II. *Rheinisches Museum für Philologie*, 109, 1–12.
- Kyriakidi, N. (2007). *Aristophanes und Eupolis: Zur Geschichte einer dichterischen Rivalität*. Berlin: De Gruyter.
- Leo, F. (1901). *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer litterarischen Form*. Leipzig: Teubner.
- Martínez, J. (2014). Problemas en la detección de plagios antiguos y modernos. In I. Velázquez, & J. Martínez (Eds.), *Realidad, ficción y autenticidad en el mundo antiguo: la investigación ante documentos sospechosos* (pp. 35–46). Murcia: Editum.
- Mazzacchera, E. (1999). Agatone e la μίμησις poetica nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane. *Lexis*, 17, 205–224.
- McGlew, J. (2004). “Speak on My Behalf”: Persuasion and Purification in Aristophanes’ *Wasps*. *Arethusa*, 37(1), 11–36.
- Micallella, D. (2005). Euripide e Agatone nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane: due poetiche a confronto. *Studi Italiani di Filologia Classica*, 98(2), 188–194.
- Möller, M. (2004). Talis oratio – qualis vita: *Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik*. Heidelberg: Winter Verlag.
- Moulton, C. (1996). Comic Myth-Making and Aristophanes’ Originality. In E. Segal (Ed.), *Oxford Readings in Aristophanes* (pp. 216–228). Oxford – New York: Oxford University Press.
- Muecke, F. (1982). A Portrait of the Artist as a Young Woman. *Classical Quarterly*, 32(1), 41–55.
- Newiger, H.-J. (1957). *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes*. München: Beck.

- O'Sullivan, N. (1992). *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Olson, S. D. (Ed.). (2002). *Aristophanes: Acharnians*. Oxford: University Press.
- Orth, C. (2020). Fragmentary Comedy and the Evidence of Vase-Painting: Euripidean Parody in Aristophanes' *Anagyros*. In A. Lamari, F. Montanari, & A. Novokhatko (Eds.), *Fragmentation in Ancient Greek Drama* (pp. 481–500). Berlin – Boston: De Gruyter.
- Paduano, G. (1996). Lo stile e l'uomo: Aristofane e Aristotele. *Studi Classici e Orientali*, 46(1), 93–101.
- Regali, M. (2005). Una metafora fra filosofia e filologia: ΓΝΗΣΙΟΣ e ΝΟΘΟΣ. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, 29, 83–97.
- Schorn, S. (Ed.). (2004). *Satyros aus Kallatis: Sammlung der Fragmente mit Kommentar*. Basel: Schwabe.
- Sidwell, K. (1993). Authorial Collaboration? Aristophanes' *Knights* and Eupolis. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 34, 365–389.
- Slater, N. W. (2016). Aristophanes in Antiquity: Reputation and Reception. In P. Walsh (Ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aristophanes* (pp. 3–21). Leiden – Boston: Brill.
- Sommerstein, A. H. (Ed.). (1994). *Aristophanes: Thesmophoriazusae*. Warminster: Aris & Phillips.
- Sonnino, M. (1998). L'accusa di plagio nella commedia attica antica. In R. Gigliucci (Ed.), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo* (pp. 19–51). Roma: Bulzoni.
- Wright, M. (2012). *The Comedian as Critic: Old Comedy and Poetics*. London: Bristol Classical Press.
- Zanetto, G. (2006). *Tragodia* versus *trugodia*: la rivalità letteraria nella commedia attica. In E. Medda, M. S. Mirto, & M. P. Pattoni (Eds.), *Κωμωδοτραγωδία: intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.* (pp. 307–325). Pisa: Edizioni della Normale.
- Zuckerberg, D. (2016). Branding Irony: Comedy and Crafting the Public Persona. In P. Walsh (Ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aristophanes* (pp. 148–171). Leiden – Boston: Brill.

Antonio Mura / antonio.mura4@unibo.it

Department of Classical and Italian Philology
Alma Mater Studiorum – University of Bologna
Via Zamboni 32, 40126 Bologna, Italy



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as image or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights

