Roma Tre | DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

RES PUBLICA LITTERARUM
STUDIES IN THE CLASSICAL TRADITION

QUADERNI
7

In re publica litterarum liberi nos sumus

RomaTrE-Press
2026

RES PUBLICA LITTERARUM • QUADERNI

La terza serie di «Res publica litterarum - Studies in Classical Tradition», edita dalla RomaTrE-Press sotto gli auspici del Dipartimento di Studi Umanistici del medesimo Ateneo, torna a essere affiancata da una collana di studi e ricerche, come l'aveva concepita il suo fondatore Sesto Prete quando insegnava all'Università del Kansas.

I *Quaderni* intendono coprire tutti gli ambiti di interesse di «Res publica litterarum» con interventi piú ampi e approfonditi di quanto non consentano i limiti di un articolo su rivista, ma con il medesimo rigore metodologico assicurato dalla *peer review*: gli autori e le opere della classicità greco-romana e i continuatori medievali e umanistici, spesso legati gli uni agli altri da espliciti rapporti di derivazione, da puntuali riprese formali e contenutistiche o semplicemente da sottili trame allusive e giochi emulativi; i monumenti e le testimonianze storiche, epigrafiche e documentarie di carattere giuridico, socio-politico o artistico, necessari per ricostruire e comprendere, insieme alle vicende dei popoli, le trasformazioni linguistiche e gli orizzonti letterari; la tradizione grammaticale in età ellenistica e a Roma e il suo contributo all'evoluzione della scuola e dell'insegnamento; il rapporto dialettico tra letteratura e produzione tecnico-scientifica; le mutevoli sorti di sopravvivenza o fortuna, trasmissione e ricezione dei testi nel corso dei secoli; la storia della filologia e degli studi greco-latini; la presenza e l'attualità dell'antico nel mondo contemporaneo.

Aperta a collaboratori e a lettori di tutto il mondo, plurilingue e *open access*, garantita da un comitato scientifico internazionale di altissimo livello, la collana accoglie edizioni critiche, monografie e miscellanee, atti di convegno e relazioni di scavo: tipologie librarie orientate in vario modo alla costruzione di una condivisa e transdisciplinare *res publica* della cultura.

VOLUMI PUBBLICATI

1. *Profili di poesia latina tardoantica*, a cura di Angelo Luceri, 2024
2. *Doctissimus antiquitatis perscrutator: Studi latini in onore di Mario De Nonno*, a cura di Paolo d'Alessandro e Angelo Luceri, Prefazione di Massimiliano Fiorucci, 2024
3. *Ῥυθμός: Uomo natura risorse. Atti del convegno di studi Cassino, 18-20 marzo 2024*, a cura di Giuseppe Dimatteo, Michele Napolitano e Alessandra Peri, 2025
4. *Matematica e latino nella scuola secondaria di secondo grado: Atti del workshop di Roma, 15-16 dicembre 2023*, a cura di Francesca Coppa, Paolo d'Alessandro e Maria Jennifer Falcone, 2025
5. *Rooms in the Mansion of History: Studi in onore di Maria Cristina Molinari*, a cura di Daniela Williams, Marta Barbato, Stefano Bruni e Mariele Valci, Prefazione di Adele Teresa Cozzoli, 2025
6. Pierfrancesco Porena-Eleonora Angius-Andrea Bernier-Giordana Franceschini-Irene Vagionakis, *PPRET Inscriptions: Inscriptions Pertaining to the Praetorian Prefects from 284 to 395 AD. Paper Edition*, 2025

RES PUBLICA LITTERARUM

STUDIES IN THE CLASSICAL TRADITION

Founded by Sesto Prete

QUADERNI

Advisory Board - Comitato Scientifico

Francis Cairns
The Florida State University

Jean-Louis Charlet
Université de Provence

Alessandro Fusi
Università della Tuscia

Philippe Guérin
Sorbonne Nouvelle (Paris 3)

Heinz Hofmann
Universität Tubingen

José Carlos Miralles Maldonado
Universidad de Murcia

Sergio Pagano
Archivio Apostolico Vaticano

Costas Panayotakis
University of Glasgow

Hermann Walter
Universität Mannheim

Arnaud Zucker
Université Côte d'Azur

Editor in Chief - Direttore responsabile

Piergiorgio Parroni, *Sapienza Università di Roma*

Co-editors - Comitato Direttivo

Guido Arbizzoni, *Università di Urbino Carlo Bo* • Antonio Carlini, *Università di Pisa* • Paolo d'Alessandro, *Università Roma Tre* • Mario De Nonno, *Università Roma Tre* • Louis Godart, *Università di Napoli Federico II* Enrico Malato, *Università di Napoli Federico II* • Giorgio Piras, *Sapienza Università di Roma* • Cecilia Prete, *Università di Urbino Carlo Bo*

Assistant to the Editor - Vicedirettore

Angelo Luceri, *Università Roma Tre*

Editorial Board - Redazione

Andrea Bramanti, *Università Roma Tre* • Orazio Camaioni, *Università Roma Tre* Jessica Felici, *Scuola Normale Superiore di Pisa* • Marco Fressura, *Università Roma Tre* • Alessandro Gelsumini, *Università di Chieti-Pescara G. d'Annunzio* Andrea Murace, *Università Roma Tre* • Alessandra Peri, *Università di Cassino e del Lazio meridionale*

Roma Tre | DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

RES PUBLICA LITTERARUM
QUADERNI · 7

ESCHILO DOPO ESCHILO

TESTO, PERFORMANCE, NACHLEBEN

a cura di
ADELE TERESA COZZOLI

IN RE PUBLICA LITTERARUM
LIBERI NOS SUMUS

RomaTrE-Press
2026

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: MOSQUITO. mosquitoroma.it

Caratteri tipografici utilizzati:
Ahellya, Baskerville, Linux Libertine, Romanus (copertina e frontespizio)
Bembo, Times New Roman (testo)

Impaginazione e cura editoriale: Grafica Elettronica www.graficaelettronica.it

Edizioni: *Roma TrE-Press*®
Roma, febbraio 2026
ISBN: 979-12-5977-583-2
http://romatrepress.uniroma3.it

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.

L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

Volume pubblicato in formato cartaceo e online (open access) con il contributo del Progetto PRIN 2022 *Aeschylean Tragedy: text, hypotexts, performance*, 2022 HNTCXS, finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 CUP F53D23007630006"

CONTENTS - SOMMARIO

Adele Teresa Cozzoli, *Prefazione* 1

Adele Teresa Cozzoli, *Eschilo e Aristofane* 3

Enrico Medda, *Dal pianto nascosto al canto di vittoria: Sull'autorità della voce corale nelle 'Coefore' di Eschilo* 18

Andrea Taddei, *Δικαστής ἢ δικηφόρος (Aesch. Cho. 121): Le maglie della vendetta nelle 'Coefore'* 37

Giovanna Pace, *I 'Persiani' a Bisanzio* 55

Pietro Berardi, *Una crux dissolta? Testo e contesto di una citazione eschilea dagli 'Edoni' (schol. vet. Tr. Aristoph. Av. 276b Holwerda)* 76

Anna Novokhatko, *Dolore, risata e 'paratragodia': fenomenologia dell'intertestualità nell'"archáia'* 92

Douglas Cairns, *Intertestualità eschilee (e altre) nell'"Antigone' di Sofocle* 113

Leyla Ozbek, *Come Niobe, cosí Achille: la riflessione performativa e metaperformativa di Aristofane sull'arte di Eschilo* 143

Fausto Montana, *Eschilo omerico - anzi no. Diafonie negli scolii a Omero* 163

Alexia Latini, *Elettra e Oreste: iconografia e ricezione di un mito tragico* 187

Gianfranco Mosconi, *La nascita non ovvia di una grande flotta ateniese nel 483/482 a.C. e i 'Persiani' come portavoce di un nuovo atteggiamento verso il potere navale* 213

Marco Fernandelli, *Eschilo nell'"Ilioupersis' virgiliana* 262

Index - Indice, a cura di Umberto Casa e Riccardo Di Prospero

i. Manuscripts - Manoscritti 289
ii. Passages discussed - Passaggi discussi 289
iii. Names - Nomi 295

DOLORE, RISATA E *PARATRAGODIA*: FENOMENOLOGIA DELL'INTERTESTUALITÀ NELL'*ARCHÁIA*

Il rapporto tra poeti comici e tragici è un argomento che è stato studiato parecchio negli ultimi decenni[1]. Le espressioni inventate da Cratino, come εὐριπιδαριστοφανίζων (Cratin. *PCG* fr. 342) e Χοιριλεκφαντίδης (Cratin. *PCG* fr. 502), mettono in evidenza il ben noto legame tra Euripide e Aristofane, nonché il legame meno noto tra il drammaturgo comico Ecfantide e il poeta tragico Coerilo. La commedia parodiava e prendeva in giro la serietà della tragedia, ricordando al pubblico la funzione sociale del teatro come mezzo di critica e catarsi. La commedia piú tarda, come quella di Menandro, ha preso e sviluppato motivi tragici, aggiungendo storie d'amore serie, scene di riconoscimento e personaggi meno specifici[2]. Gli autori drammatici contavano sul fatto che il pubblico conoscesse altre opere teatrali, miti e poeti, cosí da poter capire le battute e le critiche. Questo ha reso il teatro ateniese un posto dove c'era sempre un dialogo tra testi e generi diversi. Invece, i poeti comici hanno creato i loro personaggi poetici basandosi sui principi della poesia lirica antica, adattandoli per affrontare i nuovi contesti competitivi del V secolo a.C. e reagendo al discorso critico letterario intenso e sistematico dell'epoca. La rivalità ha stimolato l'innovazione artistica, con ogni drammaturgo che cercava di distinguersi in un ambiente competitivo[3]. Nel frattempo, l'intertestualità ha creato un dialogo culturale condiviso in cui il pubblico diventava parte attiva riconoscendo le variazioni mitiche o 'capendo la battuta'. È questa interazione che rende il dramma greco cosí ricco: non è mai solo una storia, ma parte di una rete di risposte, critiche e reinterpretazioni.

Il discorso che segue approfondirà il concetto di intertestualità come quadro metodologico per analizzare la percezione di Eschilo nel contesto degli autori di teatro dell'antica Atene, con particolare riferimento a Cratino e Aristofane. Si suggerirà che gli approcci contemporanei al teatro e gli studi sulle emozioni possono offrire una nuova prospettiva sull'impatto della tragedia di Eschilo sul pubblico ateniese, che non si limitava a ricevere

1. Rau 1967, Silk 1993, Farmer 2017 con bibliografia successiva.

2. Per esempio, vd. di recente Karamanou 2025.

3. *E.g.* Sidwell 1995; Ruffell 2002; Storey 2003, pp. 278-303; Zanetto 2006; Bakola 2008; Biles 2011.

passivamente le opere teatrali. Lo spettacolo era caratterizzato dalle sue dimensioni civiche, comunitarie e sacre, con le reazioni emotive suscitate sul palco che giocavano un ruolo fondamentale sia nell'impatto artistico che nella funzione rituale. I drammaturghi facevano spesso riferimento a miti, poeti e spettacoli precedenti. Per un pubblico con un forte senso di tradizione condivisa, questi 'momenti eschilei' erano pieni di una forte risonanza emotiva.

I. Intertestualità, interdiscorsività e alcune considerazioni teoriche preliminari

Il termine 'intertestualità' è stato usato per la prima volta da Julia Kristeva nel suo saggio *Parola, dialogo e romanzo* (1966) e poi in *Il testo delimitato* (1966), entrambi pubblicati nel suo primo volume di saggi *Recherches pour une sémanalyse* (1969). Il concetto proponeva il testo come un luogo dinamico in cui l'attenzione è focalizzata sui processi e sulle pratiche relazionali e non sulle strutture statiche, basandosi sui concetti di dialogismo ed eteroglossia introdotti da Mikhail Bakhtin[4]. È evidente che nessun testo può essere considerato 'originale' o autonomo, ma tutti i testi attingono, trasformano o rispondono inevitabilmente ad altri testi, in modo esplicito o implicito. I riferimenti espliciti possono assumere la forma di citazioni, allusioni o parodie, mentre gli echi impliciti possono manifestarsi come prestiti stilistici o convenzioni di genere.

Il semiologo e critico letterario Cesare Segre traccia una distinzione significativa, o complementarità, tra 'intertestualità' e 'interdiscorsività'. Il suo saggio fondamentale *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti* (1982) è stato sviluppato in *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*[5]. L'interesse principale di Segre in questo contesto è rivolto alla critica della 'fonte', ovvero al modo in cui un testo si rapporta alle sue fonti. Tuttavia, egli aspira a superare un modello semplicistico del tipo 'questo testo ha copiato quel testo', cercando invece di comprendere le forze culturali e discorsive piú ampie in gioco. Propone invece il concetto di sistemi discorsivi come quadro di riferimento per comprendere le relazioni tra conoscenza, discorso e genere. I discorsi sono intrinsecamente complessi e dinamici, caratterizzati da intrecci, sovrapposizioni e prestiti reciproci. L'interdiscorsività è definita come il fenomeno per cui le caratteristiche di un

4. Martínez Alfaro 1996, pp. 272-77.

5. Segre 1984. Sono profondamente grata a Liana Lomiento per questa segnalazione.

discorso si manifestano all'interno di un altro, sottolineando cosí il modo in cui i discorsi si intersecano e si trasformano a vicenda.

L'argomentazione di Segre è che una teoria completa delle 'fonti' deve comprendere sia i prestiti testuali diretti, o elementi intertestuali, sia il modo in cui un testo è inserito in discorsi piú ampi, o elementi interdiscorsivi. Questi ultimi operano spesso in modo piú pervasivo e sottinteso, spesso sotto la superficie. L'autore propone il concetto di interdiscorsività, definito come le relazioni che ogni testo, sia orale che scritto, mantiene con tutte le espressioni (o discorsi) documentate all'interno della cultura di riferimento. Queste espressioni sono strutturate sia ideologicamente che per registri e livelli. L'interdiscorsività può quindi essere definita come il concetto di 'orizzonte' del discorso in cui un testo è inserito, anche nei casi in cui specifici echi testuali non sono immediatamente evidenti. L'approccio di Segre incoraggia quindi una fenomenologia delle fonti, che non si limita a chiedere 'da quale testo XYZ ha preso in prestito?', ma anche 'quali discorsi hanno reso piú plausibili o ammissibili determinati prestiti?'. Inoltre, Segre suggerisce che è importante distinguere i gradi di assimilazione (o di distanziamento) di un testo dalle sue fonti o condizioni discorsive, in uno spettro piuttosto che in modo binario. L'interdiscorsività può manifestarsi non solo nelle trame o nei temi, ma anche a livelli piú strutturali, come la forma, la retorica e la commistione di generi. Segre sostiene che la forma di un testo è determinata dalle norme discorsive prevalenti. Quando si afferma una relazione con una fonte, Segre sottolinea che il legame intertestuale deve essere plausibile, cioè supportato da prove ragionevoli, ma anche che non si deve ignorare che parti della relazione con la fonte risiedono in allineamenti discorsivi meno espliciti.

L'applicazione della dicotomia intertestuale/interdiscorsiva da parte di Segre si estende agli adattamenti metrici o musicali, come il *contrafactum*, in cui una poesia viene adattata a una melodia tratta da un'altra poesia. In questi casi, sorge la questione se la somiglianza sia intertestuale, caratterizzata da una forma metrica condivisa, o interdiscorsiva, che coinvolge un genere comune o un discorso performativo.

L'interdiscorsività solleva ulteriori interrogativi, come: quali formazioni discorsive (ad esempio il discorso sul trauma, il discorso sulla guerra moderna, il discorso sulla tradizione romantica) rendono convincente tale metafora? All'interno di questi discorsi, quali registri o livelli (accademico, popolare, storico, psicologico) vengono mobilitati dal dramma? In questo contesto, è opportuno porsi la questione dell'esistenza di tensioni o discrepanze. Per illustrare questo concetto, si può considerare l'intersezione tra un discorso

medicalizzato sul trauma e un discorso letterario o poetico. Questa collisione può essere considerata un effetto interdiscorsivo. Di conseguenza, l'interdiscorsività ci spinge a osservare non solo i prestiti testuali, ma anche il 'clima' discorsivo in cui un testo funziona.

Tenendo presente questo, passiamo ora alla narrazione e alle immagini di Eschilo elaborate dai comici sul palcoscenico attico classico.

II. Modelli di intertestualità eschilea in Aristofane

A un certo punto, discutendo di speranza e disperazione, isteria e mascolinità negli atti performativi nel teatro di Konstantin Stanislavskij, la studiosa di teatro e drammaturga australiana Peta Tait si imbatte nell'intertestualità e nella memoria nelle opere di Anton Cechov e in generale nella funzione dell'emozione nell'intertestualità in scena[6]. Peta Tait ha scritto molto sulle emozioni, l'affetto e il clima emotivo nelle *performances* contemporanee, sulle emozioni teatrali e sulle emozioni sul palco in generale. Tait sostiene che i personaggi di Cechov fanno riferimento a temi letterari come progetto per esprimere la propria comprensione della vita in relazione all'esperienza del proprio dramma personale[7]. Le allusioni intertestuali spiegano le percezioni emotive di un personaggio nei confronti di un altro, la sua realtà soggettiva.

Ad esempio, nel *Gabbiano*, le lettere di Nina a Treplev sono firmate 'gabbiano' e richiamano alla mente il mugnaio della *Rusalka* di Pushkin, che si definisce un corvo. Treplev racconta le circostanze della vita di Nina, la sua relazione amorosa con Trigorin e la nascita del loro bambino, inquadrando il tutto come una lunga storia. Secondo le allusioni intertestuali che Treplev utilizza dall'opera *Rusalka* di Pushkin, Nina potrebbe essere come la fanciulla annegata che attira il principe verso la sua rovina. Il riferimento intertestuale che descrive una creatura favolosa come una *rusalka* – un'entità femminile malvagia, l'anima di una giovane donna morta in acqua o vicino all'acqua, il cui scopo principale è quello di attirare i giovani uomini, sedotti dal suo aspetto o dalla sua voce, nelle profondità dei corsi d'acqua dove li intrappola con i suoi lunghi capelli e li sommerge – trova eco nell'effetto che Nina ha su Treplev.

Aristofane ricorre spesso a tali strutture narrative intertestuali, solitamente riferendosi alle tragedie di Euripide. Negli *Acarnesi* e nelle *Tesmoforiazuse*,

6. Tait 2002, 2018, 2021 e 2023.
7. Tait 2002, pp. 25 sg.

i personaggi comici sono inseriti nell'ambientazione delle trame tragiche euripidee. Questi riferimenti generano un significato emotivo nel dialogo tra i personaggi delle commedie di Aristofane. In generale, le commedie di Aristofane sono ben note per i loro numerosi riferimenti paratragici alle trame, ai personaggi e alle ambientazioni delle tragedie di Euripide. Questo argomento è stato oggetto di studi approfonditi negli ultimi decenni. Tuttavia, è degno di nota il fatto che la commedia aristofanea sia nota anche per il suo coinvolgimento con l'opera di Eschilo[8]. In molti sensi, Eschilo è considerato come il rappresentante del passato per Aristofane, e gli spettatori sono profondamente consapevoli che quando riconoscono la narrativa e le immagini eschilee nella rappresentazione, si trovano di fronte agli usi e ai riusi di questo passato.

Aristofane lo fa effettivamente, in modo particolare ma continuo. Adotterò l'approccio di Peta Tait all'intertestualità in Cechov per dimostrare come l'esperienza emotiva sia rappresentata nel teatro. I personaggi centrali del teatro si confrontano con una cultura caratterizzata da un eccesso emotivo immaginario, mentre affrontano le aspettative sociali. La commedia introduce un ulteriore livello ermeneutico sotto forma di umorismo e metacognizione. In opere teatrali come *Le rane* di Aristofane, i personaggi attraverso la parodia esprimono in scena il proprio stato emotivo e gli eccessi della loro immaginazione emotiva.

Nella ricerca sull'umorismo, l'intertestualità è stata ampiamente studiata con l'obiettivo di comprendere come i testi umoristici siano costruiti sulla base di testi precedenti e conoscenze pregresse. È stato dimostrato quali funzioni socio-pragmatiche svolga l'intertestualità nelle situazioni comunicative reali, ad esempio l'effetto che il riconoscimento o il mancato riconoscimento dei riferimenti intertestuali ha sulla segmentazione dei destinatari in vari gruppi[9]. Ad esempio, le barzellette sono unità relativamente autonome con una struttura prevedibile. L'umorismo nasce quando il destinatario riconosce la struttura e il tipo di barzelletta. Queste barzellette dipendono anche dal fatto che il pubblico abbia le conoscenze di base necessarie per comprenderle e apprezzarle.

In una ricerca di questo tipo è importante seguire un duplice approccio. Da un lato, occorre analizzare in che modo Aristofane si rapporta al testo di Eschilo. I personaggi dell'opera di Aristofane fungono da pubblico l'uno per l'altro e alla fine si fondono con il pubblico reale del teatro. I diversi piani

8. Si vedano, ad esempio, Charlesworth 1926 e Marshall 2023, pp. 418-20.
9. Tsakona e Chovanec 2020.

delle ambientazioni teatrali e dei paesaggi fisici si fondono con il ricordo delle emozioni provate dagli spettatori, rivelando cosí la logica legata alla precipua ricezione da parte dello spettatore che caratterizza l'economia del teatro[10]. Le emozioni possono essere suscitate attraverso associazioni con ricordi di luoghi e persone, e il teatro può attivare 'geografie emotive' in modo deliberato o involontario attraverso l'attivazione spaziale.

D'altra parte, è opportuno considerare in che misura le emozioni tragiche reali vengono assorbite dal pubblico comico e quali sono le differenze tra l'esperienza della tragedia e quella della paratragedia. Concetti come distanza estetica, mimesi, finzione e sospensione dell'incredulità hanno una lunga e feconda storia e sono stati oggetto di intense riflessioni teoriche. Le stesse domande e gli stessi concetti sono rilevanti anche nei recenti tentativi di riflettere sulla commedia e sulla commedia antica in termini 'cognitivi'.

Gran parte del lavoro nel campo delle scienze cognitive a cui attingono attualmente gli studiosi di discipline umanistiche si concentra sulla realtà, come il cervello, la mente e le persone reali[11]. Pertanto, gli approcci cognitivi sono particolarmente indicati per studiare le persone reali che producono letteratura e arte visiva, nonché la portata e la natura dell'immersione che comporta l'esperienza di tali opere. Tuttavia, questi approcci sono anche particolarmente adatti per esaminare i modi in cui i mondi rappresentati dal teatro sono al tempo stesso reali e irreali, tragici e paratragici. Ciò contribuisce forse alle discussioni sul rapporto tra umorismo, parodia e vita.

Tenendo presenti queste due prospettive generali, iniziamo con una scena tratta dall'opera di Aristofane *Acarnesi* (425 a.C.), in cui un mercante tebano si presenta a Diceopoli carico di merci, tra cui oche, lepri, volpi, talpe, ricci e anguille del lago Copais, nella Beotia nord-occidentale, una prelibatezza molto apprezzata ad Atene. L'intera scena è trattata come una scena di ricongiungimento in tragedia, con l'anguilla che interpreta il ruolo di una persona cara perduta da tempo: si osservi la ripetizione dei derivati di *pothos* (vv. 885, 886, 890).

In Aristoph. *Ach.* 883 sg. (Θη. πρέσβειρα πεντήκοντα Κωπάδων κορᾶν, / ἔκβαθι τῶδε κὴπιχάριτται τῷ ξένῳ, «O piú anziana delle cinquanta fanciulle Copaididi, ti prego di uscire e di concedere i tuoi favori all'ospite»), ἔκβαθι τῶδε κὴπιχάριτται τῷ ξένῳ ha forti connotazioni sessuali, come se il mercante tebano fosse un 'magnaccia'. Prende dal cesto che ha portato sul palcosce-

10. Tait 2021, pp. 8-12.

11. Si veda già Nicolai 2010, e recentemente Meineck 2018, Olsen 2019, Noel 2019, Budelmann and Sluiter 2023, Case-Ellis-Reinke 2024.

nico una grossa anguilla, la mostra a Diceopoli e al pubblico e la utilizzerà dopo lo spettacolo come parte del pasto offerto agli attori e al coro dai coreghi[12]. Questa anguilla copaica è collegata all'immaginario di Eschilo, poiché l'intero verso sembra esser paratragico. È stato identificato dallo scolio come una parodia di Eschilo *TrGF* fr. 174 (dalla *Hoplon Krisis/Assegnazione delle armi*) δέσποινα πεντήκοντα Νηρήιδων κορῶν, «padrona di cinquanta figlie di Nereo», rivolto a Teti, che viene chiamata dal mare per aiutare a decidere chi riceverà l'armatura del defunto Achille[13]. Gli spettatori vedono forse anche la vera anguilla nel cesto sul palco, e i sensi della vista, dell'udito, dell'olfatto, del gusto e del tatto vengono stimolati dalla citazione di Eschilo.

Inoltre, questa immagine mista (quella che si chiama *blended* nel *conceptual blending*) viene evocata nuovamente nella mente del pubblico quando lo schiavo corre e dice che Lamaco chiede un'anguilla copaica per tre dracme (τριῶν δραχμῶν δ' ἐκέλευε Κωπᾶδ' ἔγχελυν, v. 962). «Chi è questo Lamaco che cerca l'anguilla?», chiede Diceopoli. E lo schiavo risponde (Aristoph. *Ach.* 964 sg.): ὁ δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὃς τὴν Γοργόνα / πάλλει, κραδαίνων τρεῖς κατασκίους λόφους, «Il terribile, il temibile, che brandisce la Gorgone e scuote 'tre creste che proiettano ombre'». Lamaco è presumibilmente deriso qui per la sua presunta passione per la guerra, che è trasmessa dall'epiteto omerico di Ares ταλαύρινος (letteralmente 'che porta uno scudo di pelle di toro')[14]. Tuttavia, questo epiteto si riferisce in realtà a un guerriero sanguinario o alla personificazione della guerra in Omero. Lo schiavo ha invocato questa immagine elevata ed eroica subito dopo, citando di nuovo Eschilo, questa volta *I sette contro Tebe* (v. 384 τριαῦτ᾽ ἀυτῶν τρεῖς κατασκιαί λωφούς), dove si riferisce a Tideo. Con tali grida scuote tre pennacchi imponenti. È probabile che Tideo fosse il nome del figlio di Lamaco, e quindi Lamaco viene deriso per due motivi contemporaneamente: per il suo amore appassionato per la guerra e per aver scelto un nome cosí altisonante per suo figlio (cf. Aeschyn. *Theb.* 380 τυδεὺς δὲ μαργόσον Μάχης λελιμμένος).

Immaginiamo ora questa scena vivida con il mercante tebano che estrae un'anguilla dal suo sacco davanti a tutto il pubblico. Diceopoli si rivolge quindi all'anguilla in modo tragico e paratragico, riferendosi ad essa come alla creatura piú desiderabile (ποθουμένη, / ἦλθες ποθεινὴ, Aristoph. *Ach.* 885

12. Olson 2002, pp. 294 sg. Vd. anche Sommerstein 1980, p. 201. Cf. Pherecrates *PCG* fr. 101 (*Krapataloi*) τῶν θεατῶν δ' οἵστισι δίψ' ἢ λεπαστὴν λαψαμένοις μεστὴν ἐκκαρυβδίσαι, «chiunque tra gli spettatori abbia sete, può prendere una coppa di patella e berla tutta d'un fiato».

13. Sommerstein 2008, pp. 176 sg.

14. Sommerstein 1980, pp. 203 sg.; Olson 2002, p. 309.

sg.) che hanno desiderato per anni, la migliore delle anguille. Lamaco, un militare, chiede nuovamente la presenza di questa anguilla, molto ricercata. I versi di Eschilo tornano di nuovo sulla scena. Questo è esattamente ciò che chiamo la fenomenologia dell'intertestualità eschilea in Aristofane: in primo luogo, le emozioni sono suscitate dalle associazioni con ricordi di luoghi e persone, e la scena comica attiva spazialmente le 'geografie' delle emozioni. In secondo luogo, si producono la fusione concettuale (*conceptual blending*) e l'incongruenza comica (ἦλθες ποθεινὴ μὲν τρυγῳδικοῖς χοροῖς, Aristoph. *Ach.* 886) – e quindi si suscita la risata, come afferma la teoria dell'incongruenza – quando la grande fresca e succulenta anguilla nel cesto vista dagli spettatori viene descritta nei termini di un riconoscimento tragico, con tutto il codice lessicale pertinente al riconoscimento tragico. Gli spettatori vedranno, sentiranno l'odore e assaggeranno questa anguilla. La presenza scenica di questa anguilla si intreccia perfettamente con la recitazione dei versi di Eschilo. È evidente che gli aspetti eroici, militari, tragici, comici e corporei sono tutti presenti quando Diceopoli e Lamaco desiderano questa anguilla copiaca.

III. Modelli di interdiscorsività e intermedialità eschilea nella commedia attica

È evidente che Aristofane non fosse l'unico sostenitore dell'immaginario eschileo. È stato dimostrato che l'opera di Eschilo ha esercitato un'influenza significativa sulla personalità poetica di Cratino, un fenomeno che è stato successivamente riconosciuto nell'antichità tarda. Tuttavia, si può ipotizzare che tale influenza fosse radicata in una tradizione consolidata di percezione tragica[15]. Pertanto, l'autore anonimo dei *Prolegomena sulla commedia* afferma che Cratino era un drammaturgo altamente poetico (γέγονε δὲ ποιητικώτατος), le cui opere erano composte nello stile di Eschilo (κατασκευάζων εἰς τὸν Αἰσχύλου χαρακτῆρα, 3, 24, p. 8 Koster)[16]. Infatti, un'analisi approfondita della commedia di Cratino *Ploutoi* (429 a.C.) rivela una notevole influenza della rappresentazione delle Erinni nella tragedia di Eschilo *Eumenidi*[17]. Sia Eschilo che Cratino sono associati all'ispirazione dionisiaca, all'estasi e alla possessione poetica (Aristoph. *ran.* 357 μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυρο-

15. Sull'autorappresentazione di Cratino come poeta eschileo, si veda Bakola 2008, pp. 16-20, e Marshall 2023, p. 419.

16. Si vedano *e.g.* Pieters 1976; Silk 2000, pp. 304 e 310, e Bakola 2008, pp. 18 sg.

17. Bakola 2010, pp. 135-38.

φάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη, «né è stato iniziato ai misteri bacchici della lingua di Cratino, il divoratore di tori»). Ciò è in diretta opposizione al sofisma intellettuale e alla tecnicità che caratterizzano le opere di Euripide. L'associazione tra Cratino e l'ubriachezza è un tema ricorrente, sia nel contesto della sua commedia *Pytine* che nelle rappresentazioni di Aristofane (Aristoph. *eq.* 400; Cratin. *PCG* test. 11, test. 14)[18]. Eschilo in Aristofane è notoriamente chiamato 'signore bacchico'[19]: Aristoph *ran.* 1257-60: Θαυμάζω γὰρ ἔγωγ' ὅπῃ /μέμψεταί ποτε τοῦτον / τὸν Βακχεῖον ἄνακτα, /καὶ δέδοιχ' ὑπὲρ αὐτοῦ, «Io mi stupisco come pensi di criticare questo signore bacchico e ho paura per lui». Questa rappresentazione di Eschilo nelle *Rane* di Aristofane, realizzata dal coro, può essere collegata alla sua piú ampia associazione con l'estasi e l'ubriachezza. Il grammatico e filosofo Cameleonte di Eraclea nel suo libro su Eschilo riferisce che Eschilo è associato a stati di ebbrezza e stati mentali elevati (Athen. 10, 428f [Chaem. fr. 40a Wehrli]):

πρῶτος γὰρ ἐκεῖνος καὶ οὐχ, ὡς ἔνιοί φασιν, Εὐριπίδης παρήγαγε τὴν τῶν μεθυόντων ὄψιν εἰς τραγῳδίαν. ἐν γὰρ τοῖς Καβείροις εἰσάγει τοὺς περὶ τὸν Ἰάσονα μεθύοντας. ἃ δ' αὐτὸς ὁ τραγῳδιοποιὸς ἐποίει ταῦτα τοῖς ἥρωσι περιέθηκε· μεθύων γοῦν ἔγραφε τὰς τραγῳδίας

(perché fu Eschilo, e non Euripide come dicono alcuni, il primo a portare il tema dell'alcol sul palcoscenico tragico, visto che nei suoi *Kabeiroi* fa entrare in scena i compagni di Giasone ubriachi. Il poeta tragico faceva fare ai suoi eroi quello che faceva lui stesso; comunque, scriveva le sue tragedie da ubriaco)[20].

Questo particolare rapporto, o meglio associazione dionisiaca (μεθύων γοῦν ἔγραφε τὰς τραγῳδίας), tra Cratino ed Eschilo può essere visto come l'interdiscorsività proposta da Segre, discussa sopra e definite come il trasferimento di una 'fonte' e di un modo di pensare legato alle pratiche sociali a un'altra 'fonte'. Piuttosto che una semplice copia di idee da un testo all'altro, l'attenzione è sulla fusione di sistemi discorsivi.

Un'altra scena intertestuale e interdiscorsiva in cui le emozioni e i sensi del pubblico vengono evocati in un mix di comicità e presenza eschilea è

18. Storey 2011, pp. 362-65; Bianchi 2017, pp. 130-33, 321-23, 330 sg.

19. Per Eschilo come *Bacchic lord* si veda Lada-Richards 1999, p. 243, e anche piú generale Xanthaki-Karamanou 2022, pp. 1-113. Cf. anche Plut. *mor.* 715e e Paus. I 21, 2. Per quanto riguarda l'Eschilo pomposo e 'tuonante' sul palcoscenico comico, si vedano Scharffenberger 2007 e O'Sullivan 2020 con ulteriore bibliografia.

20. Cf. anche Athen. I 22a-b μεθύων δὲ ἐποίει τὰς τραγῳδίας Αἰσχύλος, ὥς φησι Χαμαιλέων (fr. 40b Wehrli), «Cameleonte afferma che Eschilo componesse le sue tragedie in stato di ebbrezza».

l'*antepirrhema* degli *Uccelli* di Aristofane (414 a.C.), in cui il coro elenca alcuni vantaggi dell'avere le ali (Aristoph. *av.* 785-800). Si tratta di un brano meraviglioso in cui la commedia stessa discute la risposta dello spettatore nel suo classico modo autoreferenziale. Tuttavia, mi soffermerò su questo passaggio non solo per la funzione delle emozioni dello spettatore, ma anche per la fenomenologia dell'intertestualità e dell'interdiscorsività nella commedia.

Non c'è nulla di piú vantaggioso o piú piacevole (v. 785 οὐδέν ἐστ' ἄμεινον οὐδ' ἥδιον) che mettere le ali, dice il corifeo. Ad esempio, se uno di voi spettatori avesse le ali e fosse affamato e tormentato dalle tragiche rappresentazioni (v. 787 πεινῶν τοῖς χοροῖσι τῶν τραγῳδῶν ἤχθετο: ἄχθομαι significa in realtà 'essere fisicamente carico', ma anche, per lo piú, oppresso mentalmente, 'essere tormentato, afflitto'), avrebbe potuto volare via da qui, tornare a casa, pranzare e poi, una volta sazio, tornare qui per rivederci[21]. L'elenco prosegue con altre possibili utilità delle ali e termina con l'*onomasti komodein* del generale Dieitrephes, un famoso generale, spesso oggetto di satira comica in quanto nuovo ricco, straniero, non-attico, spudorato, avido e malvagio. In realtà proveniva da una famiglia importante, ma da un ramo relativamente povero, e si era arricchito grazie al commercio. Fu generale nel 414/413 a.C. (e le elezioni di solito si tenevano poco prima delle Dionisie cittadine, occasione in cui vengono rappresentati *gli Uccelli*, che ottennero il secondo posto nel 414 a.C.), quando gli fu affidato il comando di un contingente di mercenari traci e si trovava con loro quando commisero il terribile massacro di Micaleso in Beozia, mentre tornavano da Atene. Il corifeo perciò dice (Aristoph. *av.* 798-800):

> ὡς Διειτρέφης γε πυτιναῖα μόνον ἔχων πτερὰ
> ἠρέθη φύλαρχος, εἶθ' ἵππαρχος, ὥστ' ἐξ οὐδενὸς
> μεγάλα πράττει κἀστὶ νυνὶ ξουθὸς ἱππαλεκτρυών.

(Dopo tutto, Dieitrephes, che possiede solo le ali sulle sue fiasche di vimini, è stato nominato filarca, poi ipparca e ora, partendo dal nulla, gestisce grandi affari: è diventato il fulvo ippogallo).

Dieitrephes era evidentemente proprietario, o almeno cosí si diceva, di una manifattura in cui si producevano fiaschi (*pytinai*) realizzati con vimini intrecciati strettamente o simili, e le ali di questi fiaschi di vimini fungevano da manici sotto forma di cinghie appese al collo del fiasco[22]. Ha svolto il

21. Sommerstein 1987, pp. 248 sg.; Dunbar 1995, pp. 480-87.
22. Dunbar 1995, pp. 484 sg.

ruolo di comandante, prima di una delle dieci divisioni delle tribú della cavalleria ateniese, poi dell'intero corpo di cavalleria, e ora è diventato un grifone, un animale mitologico con la parte anteriore di un cavallo, la parte posteriore di un gallo e le ali. Nell'arte ateniese del VI e V secolo erano presenti numerose rappresentazioni pittoriche del ippogallo, quindi erano sicuramente note al pubblico di Aristofane (vd. fig. 1 e 2).

1. Guerriero in sella a un *hippalectryon* (l'assemblaggio potrebbe non essere antico). Terracotta, 500-470 a.C. Provenienza: Tebe. Autore sconosciuto. Museo del Louvre CA 1792. © CC BY-SA 2.0 fr.

2. Senocle (ceramista, secondo la firma). Uomo che cavalca un *hippalectryon*. Interno di una coppa attica a figure nere, 540-530 a.C. Berlin, Altes Museum F 1770. © OA Public Domain.

Ed io a questo punto, vorrei fare riferimento alla ricerca contemporanea sull'umorismo che si concentra su un genere specifico: i fumetti. A causa della combinazione di elementi verbali e visivi, questo genere richiede un approccio multimodale allo studio dell'interdiscorsività[23]. Un altro genere umoristico molto diffuso nella comunicazione digitale è quello dei 'meme' digitali umoristici. Stabilire connessioni intertestuali e interdiscorsive è senza dubbio essenziale per la creazione e l'interpretazione dei 'meme'. Ritengo che la percezione che gli spettatori di Aristofane avevano di questo ἱππαλεκτρυών presenti alcune analogie con l'intertestualità dei 'meme' e dei fumetti odierni.

Tuttavia, come nome, gli spettatori conoscevano questa creatura mitologica dalla tragedia di Eschilo *Mirmidoni* (*TrGF* fr. 134), dove un ἱππαλεκτρυών era dipinto come emblema sulla prua di una nave[24]. Qui, come nella *Pace* (vv. 1177 sg.) diversi anni prima, nel 421 a.C., riferendosi al taxiarca fanfarone ma codardo (κᾆτα φεύγει πρῶτος ὥσπερ ξουθὸς ἱππαλεκτρυὼν / τοὺς λόφους σείων), egli utilizza la frase di Eschilo in riferimento a un ufficiale militare che si pavoneggia[25]. Nella sua posizione culminante, dopo aver menzionato che Dieitrephes era stato filarca e ipparca, essa implica chiaramente che egli ha ora raggiunto una posizione ancora piú elevata e che è stato eletto uno dei dieci generali.

L'immagine eschilea viene utilizzata per combinare cavallo e uccello: dopo aver introdotto il gioco di parole in *ptera*, Aristofane inizialmente lascia il pubblico nell'incertezza se ci saranno altre immagini di uccelli, sviluppando il suo schizzo di Dieitrephes in termini completamente reali e non riferiti agli uccelli, ma poi conclude con una frase che combina ingegnosamente cavallo e uccello. L'ultima parola dell'*antepirrhema* è quindi enfatica (Aristoph. *av.* 800 μεγάλα πράττει κὰστὶ νυνὶ ξουθὸς ἱππαλεκτρυών) ed è eschilea: nelle *Rane* di Aristofane, il personaggio Eschilo spiega che questo emblema era dipinto sulle navi (Aristoph. *ran.* 933 σημεῖον ἐν ταῖς ναυσίν, ὦμαθέστατ', ἐνεγέγραπτο). Discuteremo questa immagine e la sua funzione nell'estetica di Eschilo nelle *Rane* piú avanti. Per ora, vorrei sottolineare che Aristofane utilizza esattamente la stessa tecnica che abbiamo visto negli *Acarnesi*. Per rafforzare l'impatto delle immagini e la loro cor-

23. Vd. Castañar 2023 e Huang-Han-Ran-Yang-Yang 2024.

24. Sommerstein 2008, pp. 144 sg.

25. Sommerstein 1985, p. 189, con molti riferimenti bibliografici utili, e però con un'affermazione insolita, secondo cui le rappresentazioni visive del ippogallo «are unlikely to have been known to Aristophanes». Non ho trovato alcuna prova che spieghi come un'immagine cosí diffusa nell'arte popolare possa essere sfuggita all'attenzione di Aristofane.

relazione con Eschilo, ripete uno dei versi di Eschilo poche righe piú avanti.

Pisetero ed Evelpide, ora dotati di ali, rientrano in scena. Con le piume al posto dei capelli, si prendono in giro a vicenda per i loro abiti (Aristoph. *av.* 805-8)[26]:

> Πε. εἰς εὐτέλειαν χηνὶ συγγεγραμμένῳ.
> Ευ. σὺ δὲ κοψίχῳ γε σκάφιον ἀποτετιλμένῳ.
> Πε. ταυτὶ μὲν ἠκάσμεσθα κατὰ τὸν Αἰσχύλον·
> τάδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὑτῶν πτεροῖς

(Pi. Beh, sembri un'oca dipinta in modo poco accurato.
Ev. E tu sembri un merlo con una ciotola in mano.
Pi. Siamo stati oggetti di questi paragoni, secondo Eschilo, «cosí, non per mano di altri, ma per mezzo del nostro stesso piumaggio»).

Pisetero cita con precisione e letteralmente i *Mirmidoni* di Eschilo, tragedia da cui proviene il termine ἱππαλεκτρυών appena discusso, in una scena molto citata in cui Achille, rimproverandosi amaramente per la morte di Patroclo, ricorda la favola dell'aquila colpita da una freccia con le ali d'aquila (Aeschyl. *TrGF* fr. 139):

> ὧδ' ἐστὶ μύθων τῶν Λιβυστικῶν κλέος,
> πληγέντ' ἀτράκτῳ τοξικῷ τὸν αἰετὸν
> εἰπεῖν ἰδόντα μηχανὴν πτερώματος·
> 'τάδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὑτῶν πτεροῖς
> ἁλισκόμεσθα'

(Cosí recita la famosa favola libica: l'aquila, colpita dalla freccia scoccata dall'arco, guardò l'ordigno piumato e disse: 'Cosí, non per mano di altri, ma per mezzo del nostro stesso piumaggio, siamo stati uccisi').

Sebbene Achille definisca la favola dell'aquila ferita come libica, il punto rilevante in questo contesto è che Eschilo non solo fa riferimento a una favola ben nota, ma ne cita anche un passaggio all'interno di una tragedia[27]. Le favole erano utilizzate principalmente nella poesia e nella prosa come esempi per illustrare ogni tipo di osservazione e, nel caso di Aristofane, abbiamo un esempio di intertestualità a 'matrioska', in cui Aristofane cita la

26. Sommerstein 1987, p. 250; Dunbar 1995, pp. 487-89.

27. Vd. Harris 2012, pp. 546 sg., sull'uso di questa favola in Eschilo. Vd. anche Sommerstein 2008, pp. 148 sg.

citazione die Eschilo di una favola. Da un lato, la citazione di Eschilo dipende da ἠκάσμεσθα: 'il fatto che sembriamo uccelli comici è interamente opera nostra'[28]. Tuttavia, come abbiamo visto negli *Acarnesi*, la funzione della citazione eschilea è molto piú complessa.

La trama dei *Mirmidoni* di Eschilo, la prima tragedia della trilogia *Achilleis*, narra del rifiuto di Achille di combattere dopo il litigio con Agamennone che ha portato alla morte di Patroclo. Questo discorso di Achille molto citato si riferisce a un'aquila colpita da una freccia che vede munita di piume d'aquila ed esclama che essa ha causato la propria rovina, proprio come ha fatto Achille, prestando la sua armatura all'amato Patroclo e mandandolo incontro a una morte certa in combattimento contro Ettore.

È una scena molto commovente ed emozionante: è ciò che Peta Tait definisce intertestualità, che prefigura il teatro come se alimentasse conoscenze emotive[29]. La mente e il corpo degli spettatori ricordano lo stato emotivo che hanno provato mentre guardavano questa scena della trilogia *Achilleis*. Ora, questo ricordo emotivo influenza la loro percezione della scena comica con i divertenti costumi da uccello. Questa fusione (*blending*) di emozioni e pensieri è rafforzata dall'immagine dell'ἱππαλεκτρυών di Eschilo nei versi precedenti[30]. Questo è un altro esempio di come l'intertestualità e l'interdiscorsività funzionino fenomenologicamente facendo appello alle associazioni e alle risposte corporee.

Passiamo ora alla scena con l'ἱππαλεκτρυών nelle *Rane* e osserviamo come le tecniche comiche riescono a valorizzare la ricezione eschilea. Euripide, nell'agone, inizia la sua critica contro Eschilo in questi termini (Aristoph. *ran.* 928-38):

ΕΥ. ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους καὶ τάφρους κἀπ' ἀσπίδων ἐπόντας
γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἱππόκρημνα,
ἃ ξυμβαλεῖν οὐ ῥᾴδι' ἦν.
ΔΙ. νὴ τοὺς θεούς, ἐγὼ γοῦν
ἤδη ποτ' ἐν μακρῷ χρόνῳ νυκτὸς διηγρύπνησα
τὸν ξουθὸν ἱππαλεκτρυόνα ζητῶν τίς ἐστιν ὄρνις.
ΑΙ. σημεῖον ἐν ταῖς ναυσίν, ὦμαθέστατ', ἐνεγέγραπτο.
ΔΙ. ἐγὼ δὲ τὸν Φιλοξένου γ' ᾤμην Ἔρυξιν εἶναι.
ΕΥ. εἶτ' ἐν τραγῳδίαις ἐχρῆν κἀλεκτρυόνα ποιῆσαι;

28. Dunbar 1995, p. 489.

29. Tait 2002, pp. 24-31.

30. La teoria della fusione concettuale (*conceptual blending theory*), oggi frequentemente applicata ai testi letterari, è stata formulata per la prima volta da Fauconnier e Turner nel 2002.

Αι. σὺ δ', ὦ θεοῖσιν ἐχθρέ, ποῖ' ἄττ' ἐστὶν ἄττ' ἐποίεις;
Ευ. οὐχ ἱππαλεκτρυόνας, μὰ Δί', οὐδὲ τραγελάφους, ἅπερ σύ,
ἂν τοῖσι παραπετάσμασιν τοῖς Μηδικοῖς γράφουσιν

(Eu. … Nient'altro che Scamandri, fossati e scudi con grifoni d'aquila in bronzo battuto, e montagne imponenti di parole di cavallo che rompono il collo.
Di. Sí, per gli dei. Anch'io, prima d'ora, sono rimasto sveglio per lunghe ore durante la notte cercando di capire che tipo di uccello fosse un fulvo ippogallo!
Es. Era un emblema dipinto sulle navi, idiota!
Di. E io che pensavo fosse Eryxis, il figlio di Filosseno!
Eu. Ma davvero, in una tragedia, era giusto scrivere di galli?
Es. E tu, feccia maledetta da Dio, che razza di cose hai scritto?
Eu. Non ippogalli, comunque, per Zeus, né di caprecervi, come te – cose che ricamano sugli arazzi persiani).

Eschilo parlava davvero di mostri epici e spaventosi che spesso venivano usati come scudi[31]. Quindi, il γρυπάετος di Euripide è una specie di grifone, un'aquila grifone. Dioniso fa un gioco intertestuale piú complicato prendendo due versi dall'*Ippolito* di Euripide (vv. 375 sg.): «A volte, prima d'ora, durante le lunghe ore di veglia notturna, ho pensato a come la vita dei mortali viene rovinata», e fa riferimento all'immagine di Eschilo ἱππαλεκτρυών, che il pubblico aristofanico conosceva già bene. Non si limita a citare quest'immagine, ma la mette al centro della discussione, come se fosse una domanda filosofica: ζητῶν τίς ἐστιν ὄρνις (v. 932), che tipo di uccello è un 'ippogallo fulvo'. Questa domanda costringe Eschilo a dire esattamente cosa fosse la sua creatura: σημεῖον ἐν ταῖς ναυσίν, ὦμαθέστατ', ἐνεγέγραπτο (v. 933). Poi c'è la solita *onomasti komodein* di Aristofane, e Euripide torna sull'immagine di Eschilo, ma prende solo la seconda parte e chiede: era davvero necessario (ἐχρῆν) scrivere di un gallo (κἀλεκτρυόνα) in una tragedia (ἐν τραγῳδίαις)? Allora di cosa hai scritto tu nelle tue tragedie, ribatte Eschilo. Ed Euripide cita di nuovo lo stesso animale: «Non ἱππαλεκτρυόνας, per Zeus, né τραγελάφους, come te, cose che ricamano sugli arazzi persiani». Τραγέλαφος, un capracervo, un animale fantastico, che esiste nell'immaginazione degli artisti e che è raffigurato sui tappeti orientali e simili, e piú tardi, un animale reale dell'Arabia, una specie di capra selvatica o antilope, era con ogni probabilità menzionato da qualche parte nel testo di Eschilo come suggerisce ἅπερ σύ.

31. Sommerstein 1996, pp. 237 sg. Per quanto riguarda la grandezza stilistica di Eschilo, si veda O'Sullivan 2020, pp. 548-55.

Quindi, ἱππαλεκτρυών di Eschilo non è solo un riferimento a una delle sue tragedie, ma un *cluster* ricorrente di associazioni che ricorre in diverse commedie di Aristofane e fa venire in mente cose e ricordi agli spettatori, a seconda di chi sta guardando e delle sue esperienze.

IV. Conclusioni

L'immaginario eschileo è, ovviamente, molto piú ricco di quanto lo spazio a mia disposizione mi consenta di illustrare. Il carico emotivo della tragedia e gli affetti molto specifici associati a ciascuna delle scene citate o a ciascuno dei personaggi tragici parodiati influenzano lo spettatore della commedia, il modo in cui le associazioni con il testo tragico e la rappresentazione tragica suscitano nuove risposte emotive nel pubblico.

La tragedia sul palcoscenico comico funge da stimolo emotivo, i riferimenti narrativi generano significati per emozioni riconosciute, vecchie e nuove, nei dialoghi tra i personaggi, che sono essi stessi fittizi con le proprie emozioni costruite. A differenza delle allusioni politiche sul palcoscenico, che evocano anch'esse emozioni, ma dove il rapporto tra vita reale e finzione, tra reale e 'come se', è piú diretto. Quando le emozioni sono presentate come immaginarie, esse minano il concetto di realismo come fedeltà alla vita. La paratragedia e le citazioni tragiche evocano ricordi teatrali ed emozioni vissute nella rappresentazione tragica, creando una sorta di effetto *mise-en-abîme* quando lo spettatore, che ha già sperimentato la distinzione tra reale e irreale guardando la tragedia, si trova ora a sperimentare l'irreale metacognitivo e il meta-irreale. Ciò offre uno spazio alle reazioni emotive dei personaggi, poiché le emozioni nell'arte hanno un ulteriore livello esplicativo.

Una tanto desiderata anguilla copaica, «la prima delle cinquanta fanciulle di Copais», il soldato Lamaco alla ricerca di questa anguilla, sebbene somigliante al Tideo di Eschilo «con tre creste che proiettano ombre», un ippogallo fulvo utilizzato come 'meme' digitale per lo stesso Eschilo da una commedia di Aristofane all'altra, personaggi comici in costumi da uccelli adornati di piume che commentano se stessi e ricordano l'aquila ferita e il dolore disperato di Achille per Patroclo: tutto questo evoca le reazioni emotive dei personaggi e rivela la loro attrazione per le immaginazioni intertestuali di esperienze emotive. Ciò consente agli spettatori di interagire con le emozioni intertestuali e la conoscenza emotiva, generando cosí molteplici identità emotive.

Gli approcci teatrali del XXI secolo assomigliano quindi alla *archaia* di Atene, in quanto mettono in discussione l'idea che il teatro imiti la vita e la natura. Al contrario, il teatro può imitare se stesso e altre opere estetiche. La rappresentazione di emozioni tragiche da parte di personaggi comici in contesti comici suggerisce che essi possano essere mimetici di precedenti forme di contrasto emotivo. Le reazioni degli spettatori suscitate dalle rappresentazioni teatrali offrono un'esperienza unica. Ritengo che ci sia ancora molto da scoprire in questo ambito[32].

Riferimenti bibliografici

Bakola 2008
E. Bakola, *The Drunk, the Reformer and the Teacher: Agonistic Poetics and the Construction of Persona in the Comic Poets of the Fifth Century*, «Proc. Cambridge Philol. Society» 54, 2008, pp. 1-29

Bakola 2010
E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford-New York 2010

Bianchi 2017
F.P. Bianchi, *Cratino. Introduzione e testimonianze*, Heidelberg 2017

Biles 2011
Z.P. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge-New York 2011

Budelmann-Sluiter 2023
F. Budelmann-I. Sluiter (eds.), *Minds on Stage: Greek Tragedy and Cognition*, Oxford 2023

Case-Ellis-Reinke 2022
Z. Case-M. Ellis-A.M. Reinke (eds.), *Sensing Greek Drama*, Cambridge 2022

Castañar 2023
G. Castañar, *Wiggins, Bradley: The Discursive Power of Memes in Digital Culture: Ideology, Semiotics, and Intertextuality*, «Humor» 36, 2023, pp. 525-28

Charlesworth 1995
M.P. Charlesworth, *Aristophanes and Aeschylus*, «Class. Rev.» 40, 1926, pp. 3-6

Dunbar 1995
N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Ed. with intr. and comm., Oxford 1995

Farmer 2017
M.C. Farmer, *Tragedy on the Comic Stage*, New York 2017

Fauconnier-Turner 2002
G. Fauconnier-M. Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002

32. Sono profondamente grata ad Adele Cozzoli per tutto il suo sostegno e per la sua attenta revisione del mio italiano.

Harris 2012
J.P. Harris, *Cassandra's Swan Song: Aeschylus' Use of Fable in* Agamemnon, «Greek, Roman and Byz. Stud.» 52, 2012, pp. 540-58
Huang-Han-Ran-Yang-Yang 2024
X. Huang-Y. Han-Y. Ran-Y. Yang-Y. Yang, *The Rise of Cross-Language Internet Memes: A Social Semiotic Analysis*, «Signs and Society» 12, 2024, pp. 125-41
Karamanou 2025
I. Karamanou, *"Is Your Roof Leaking Anywhere?" Euripides' Danae Transformed Into Menander's* Samia, in A. Novokhatko-A. Rengakos-J. Grethlein (eds.), *Playing in the Sun: Ancient Theatre Between Disciplines: Essays on the 70th Birthday of Bernhard Zimmermann*, Berlin-New York 2025, pp. 137-46
Lada-Richards 1999
I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford 1999
Marshall 2023
C.W. Marshall, *The Reception of Aeschylus in the Fifth and Fourth Centuries*, in P. Burian-J. Bromberg (eds.), *A Companion to Aeschylus*, Hoboken NJ 2023, pp. 412-24
Martínez Alfaro 1996
J.M. Martínez Alfaro, *Intertextuality: Origins and Development of the Concept*, «Atlantis» 18, 1996, fasc. 1-2, pp. 268-85
Meineck 2018
P. Meineck, *Theatrocracy: Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*, London 2018
Meineck-Short-Devereaux 2019
P. Meineck-W. Short-J. Devereaux (eds.), *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*, London 2019
Nicolai 2010
R. Nicolai, *Le emozioni a teatro: da Gorgia alle neuroscienze*, «Critica del testo» 12, 2010, fasc. 3, pp. 153-70
Noel 2019
A.-S. Noel, *What Do We Actually See On Stage? A Cognitive Approach to the Interactions Between Visual and Aural Effects in the Performance of Greek Tragedy*, in Meineck-Short-Devereaux 2019, pp. 297-309
Olsen 2019
S. Olsen, *Sappho's Kinesthetic Turn: Agency and Embodiment in Archaic Greek Poetry*, in P Meineck-Short-Devereaux 2019, pp. 281-95
Olson 2002
S.D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Ed. with intr. and comm., Oxford 2002
O'Sullivan 2020
P. O'Sullivan, *From the Great Banquets of Aeschylus: Gorgias, Aristophanes and Xenakis' 'Oresteia'*, in A. Lamari-F. Montanari-A. Novokhatko (eds.), *Fragmentation in Ancient Greek Drama*, Berlin-New York 2020, pp. 545-70

Pieters 1976
J.Th.M.F. Pieters, *Eschyle et la comédie*, in J.M. Bremer-S.L. Radt-C.J. Ruijgh (eds.), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, pp. 249-69
Rau 1967
P. Rau, *Paratragodia: Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967
Ruffell 2002
I. Ruffell, *A Total Write-off. Aristophanes, Cratinus and the Rhetoric of Comic Competition*, «Class. Quart.» 52, 2002, pp. 138-63
Scharffenberger 2007
E.W. Scharffenberger, *'Deinon Eribremetas': The Sound and Sense of Aeschylus in Aristophanes' 'Frogs'*, «Class. World» 100, 2007, pp. 229-49
Segre 1984
C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984
Sidwell 1995
K. Sidwell, *Poetic Rivalry and the Caricature of Comic Poets: Cratinus' Pytine and Aristophanes' 'Wasps'*, in A. Griffith (ed.), *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, London 1995, pp. 56-80
Silk 1993
M. Silk, *Aristophanic paratragedy*, in A.H. Sommerstein-S. Halliwell-J. Henderson-B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis: Papers from the Greek Drama Conference Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari 1993, pp. 477-504
Silk 2000
M. Silk, *Aristophanes Versus the Rest: Comic Poetry in Old Comedy*, in. F.D. Harvey-J.M. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 299-315
Sommerstein 1980
A.H. Sommerstein, *Aristophanes. Acharnians*, Ed. with an intr., transl. and notes, Warminster 1980
Sommerstein 1985
A.H. Sommerstein, *Aristophanes. Peace*, Ed. with an intr., transl. and notes, Warminster 1985
Sommerstein 1987
A.H. Sommerstein, *Aristophanes. Birds*, Ed. with an intr., transl. and notes, Warminster 1987
Sommerstein 1996
A.H. Sommerstein, *Aristophanes. Frogs*, Ed. with an intr., transl. and notes, Warminster 1996
Sommerstein 2008
A.H. Sommerstein, *Aeschylus. Fragments*, Rd. and transl., Cambridge MA 2008
Storey 2003
I.C. Storey, *Eupolis, Poet of Old Comedy*, Oxford 2003

Storey 2011
I.C. Storey, *Fragments of Old Comedy*, I. *Alcaeus to Diocles*, Cambridge MA 2011
Tait 2002
P. Tait, *Performing Emotions: Gender, Bodies, Spaces, in Chekhov's Drama and Stanislavski's Theatre*, London 2002
Tait 2018
P. Tait (ed.), *The Great European Theatre Directors: Antoine, Stanislavski, Saint Denis*, I, London 2018
Tait 2021
P. Tait, *Theory for Theatre Studies: Emotion*, New York 2021
Tait 2023
P. Tait, *Forms of Emotion: Human to Nonhuman in Drama, Theatre and Contemporary Performance*, London 2020
Tsakona-Chovanec 2018
V. Tsakona-J. Chovanec, *Revisiting Intertextuality and Humour: Fresh Perspectives on a Classic Topic*, «European Jour. of Humour Research», 8, 2020, fasc. 3, pp. 1-15
Xanthaki-Karamanou 2022
G. Xanthaki-Karamanou, *'Dionysiac' Dialogues: Euripides' 'Bacchae', Aeschylus and 'Christus Patiens'*, Berlin-Boston 2022
Zanetto 2006
G. Zanetto, *Tragodía versus trygodía: la rivalità letteraria nella commedia attica*, in E. Medda-M.S. Mirto-M.P. Pattoni (curr.), *Komoidotragoidia: intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006, pp. 307-25.

Anna Novokhatko
Università di Trento

⋆

In questo articolo si discute la nozione di intertestualità come contesto metodologico per analizzare come Eschilo era percepito dagli autori della commedia attica antica, con particolare attenzione a Cratino e ad Aristofane. Le rappresentazioni teatrali hanno sempre dimensioni civiche, comunitarie e religiose, con risposte emozionali suscitate sul palcoscenico che giocano un ruolo fondamentale nell'impatto artistico e nella funzione rituale. Nel caso della elaborazione comica della condivisione di 'momenti eschilei', è lo humour, la risata e la deliberata alienazione che crea nuovi significati a contrasto con le scene di carattere elevato e con immagini tragiche. In questo articolo si propone la tesi che attraverso la modalità di rapportarsi al teatro contemporaneo e lo studio delle emozioni si possa illustrare l'impatto delle tragedie di Eschilo sul pubblico dell'Atene classica, che era immersa nella complessa ricezione visuale e testuale di Eschilo.

ANNA NOVOKHATKO

This paper discusses the notion of intertextuality as a methodological framework for analysing how Aeschylus was perceived within the context of Old Attic playwrights, with a focus on Cratinus and Aristophanes. Theatre performances have always had civic, communal, and sacred dimensions, with the emotional responses elicited on stage playing a pivotal role in their artistic impact and ritual function. In the case of comic elaborations of shared 'Aeschylean moments', it is humour, laughter and deliberate alienation that create new meanings by contrasting scenes of an elevated nature with tragic images. The paper suggests that contemporary approaches to theatre and the study of emotions can illuminate the impact of Aeschylus's tragedies on classical Athenian audiences, who were immersed in the complex reception of the Aeschylean visual and textual tradition.

finito di stampare
il 15 febbraio 2026
da grafica elettronica (na)