

MASSIMO STELLA

Lingua, linguaggio e traduzione tra scrittura
e codice del teatro.

Un caso aristofaneo: parodo e parabasi delle *Rane*

Che lingua parlare?

Non è la prima volta che ci penso: in questa città, alle brave persone capita proprio come succede con la moneta vecchia e quella nuova. Non ne vogliamo più sapere di usare quella autentica – dico – quella coniata secondo le regole, quella che tutti accettano, in Grecia e all'estero, e che è – lo sappiamo bene – la migliore di tutte. No: noi usiamo questa fuffa di bronzo, battuta nel peggiore dei modi e non più tardi di ieri o dell'altro ieri. Ecco: la brava gente, onesta, di buon senso, con una certa famiglia, cresciuta in un certo modo, con una certa cultura, la teniamo fuori, e se invece c'è una faccia di bronzo, uno straniero coi capelli rossi, un figlio di puttana arrivato all'ultimo momento, a questo gli mettiamo in mano tutto. E pensare che nella città di una volta uno così non lo avrebbero ritenuto degno di fare nemmeno lo scemo del villaggio (*pharmakos*)! Ma adesso, razza di gente senza cervello, è ora di cambiare e di tornare alle brave persone. Se andrà bene, parleranno bene di voi, e se poi qualcosa va storto, qualsiasi cosa vi succeda, chi sa giudicare dirà che almeno vi siete impiccati a una trave di legno buono¹.

È il finale della parabasi delle *Rane*. Aristofane chiude l'intervento del coro sull'espansione di un'immagine da proverbio. La proverbialità popolare intorno alla moneta è antichissima e largamente nota. Qui si tratta, evidentemente, di una risemantizzazione politica. Se vogliamo un altro esempio, ecco il caso cele-

* Nel redigere queste mie traduzioni dalle *Rane* e nel riflettere, più in generale, sul rapporto fra traduzione/testo/produzione-del-senso, sono state per me di fondamentale riferimento due importanti prove di versione italiana, quella di PADUANO 1996 e quella di DEL CORNO 1985. Più da lontano, ma altresì d'interesse, le versioni di ROMAGNOLI 1909 e di MARZULLO 1968. Ai fini dell'analisi filologica condotta sul testo greco, si è fatto sistematico ricorso (oltre che a quelle di Paduano e Del Corno citate sopra) alle edizioni di DOVER 1993, di SOMMERSTEIN 1996 e di MASTROMARCO-TOTARO, 2006.

¹ *Rane* 718-737.

bre del *Fedone* platonico, in cui ne va piuttosto di una risemantizzazione filosofica:

Ma questo, caro Simmia, non è proprio un cambio all'insegna della virtù, questo barattare piaceri con piaceri, dolori con dolori, paura con paura, una cosa che vale di più con una che vale di meno, come se fossero monete. E, invece, bisognerebbe dar via tutto per la sola moneta che vale, il sapere, una moneta con la quale si possono davvero vendere e comprare coraggio, saggezza, giustizia, insomma, la virtù vera, non disgiunta dalla sapienza – si accompagnino poi o meno, piaceri, timori e le altre passioni del caso².

E potremmo, restando in Platone, risalire fino alla ancor più celebre risposta di Socrate ad Alcibiade nel *Simposio*: «È bronzo con oro che tu vuoi scambiare»³, citazione che ci rimanda direttamente al notissimo passo omerico, scena archetipica dello scambio iniquo.

Ma ritorniamo ad Aristofane: e se ciò che qui si dice degli uomini si dicesse anche della lingua e del linguaggio? Se si trattasse qui non solo del valore dell'uomo, ma anche delle parole che si stanno dicendo? Non sono forse gli uomini 'corrotti' e quelli 'perbene' gli stessi ateniesi lì nel pubblico? E non è a loro direttamente che Aristofane sta parlando? Come tuttavia parlare, a uomini che non sanno o non vogliono più distinguere tra il bronzo e l'oro? Che *lingua* parlare con costoro? Che lingua parlare con dei falsari incalliti? La domanda è grave almeno quanto lo era la situazione di Atene tra il 406 e il 405.

Lingua, linguaggio, scrittura comica

La drammaturgia comica di Aristofane ci pone di fronte ad un fatto piuttosto evidente: la biforcazione tra lingua/linguaggio e scrittura. Scriveva Roland Barthes:

Come si sa, la lingua è un *corpus* di prescrizioni e di abitudini comune a tutti gli scrittori di una stessa epoca. Questo vuol dire che

² *Fedone* 69 a-b.

³ *Simposio* 219a, che cita *Iliade* VI 234-236.

la lingua è come una Natura che passa interamente attraverso la parola dello scrittore senza tuttavia darle alcuna forma, senza nemmeno nutrirla: essa è come un cerchio astratto di determinate verità; soltanto al di fuori di esso comincia a depositarsi la densità di un verbo solitario. Essa racchiude tutta la creazione letteraria pressapoco come il cielo, il suolo e la loro congiunzione rappresenta per l'uomo un *habitat* familiare. E assai più che una riserva di materiali, essa è un orizzonte, cioè un limite e un punto di vista insieme, in una parola la distesa rassicurante di un'economia⁴.

Se la lingua è una materia in movimento che proviene dal mondo, la scrittura è, invece, l'arte-fatto (cioè il fatto-ad-arte) d'autore. Possiamo intendere questo artefatto, ancora con Roland Barthes, sia come forma del discorso, sia come oggetto storico-ideologico⁵, e va da sé che questi due livelli sono saldamente intrecciati tra di loro, perché la forma del discorso ha necessari riflessi ideologici ed è finalizzata a precisi effetti di senso. La forma del discorso è poi quella funzione della scrittura che regola l'ingresso della lingua e del linguaggio nel testo: è una sorta di organo controllore e stabilizzatore che regolarizza la dispersione e la disseminazione di lingua e linguaggio piegandoli alla strategia autoriale⁶. Questo non vale solo per il romanzo moderno di cui parlava Barthes: è un principio teorico che funziona perfettamente anche per i codici antichi della scrittura, in poesia e in prosa. Tra tutti questi codici, il teatro comico, pur non contravvenendo al principio enunciato, gioca il rapporto tra lingua e scrittura non come regolarità, ma come contraddizione, come scarto o, se vogliamo, come vuoto appositamente non colmato. Perché proprio il teatro comico? Perché la scrittura del teatro comico amplifica al massimo la divaricazione tra il fare e lo scrivere, già tipica del teatro in sé. Innanzitutto per il fatto che l'azione del teatro comico non è azione allusiva – come è quella della tragedia dove si evocano per analessi eventi della storia collettiva (il mito) – bensì azione reale e contemporanea al mondo dello spettatore. Nella commedia, inoltre, l'autore è in scena nel ruolo di reggitore esplicito (regista) dello spettacolo:

⁴ BARTHES 1982, 9.

⁵ Cfr. *ibid.*

⁶ Rimandiamo il lettore alle considerazioni di PADUANO 2013.

in altri termini, nella commedia la scrittura si autorappresenta nel suo farsi attraverso il farsi dell'azione. Lingua, linguaggio e parola (*langue, langage, parole*) sono dunque catturati (pur nelle loro reciproche differenze) dentro questo grande moto d'oscillazione tra il fare e lo scrivere; e così, per un verso, la scrittura profonda (*en abîme*) della commedia piega la lingua e il linguaggio ad un ipergiooco, un gioco sul gioco, che è quello della parodia: *langue* e *parole* comici sono costituzionalmente parodici, e non v'è dubbio che la parodia sia un effetto intellettuale della scrittura d'autore. Per altro verso, proprio l'alludere della scrittura comica a se stessa segnala la lingua e il linguaggio come 'cosa straniera' dentro il testo d'autore. La scrittura comica impiega la lingua ai suoi scopi, ma espone, al contempo, tutta la distanza che corre tra sé e quella. Che significa ciò, in estrema sintesi? Che la scrittura della commedia non risolve l'alterità della lingua, e, anzi, la ripropone amplificata. Lingua e linguaggio ci ritornano pertanto dalla scrittura comica non più come un oggetto, ma come una *domanda*. Lingua e linguaggio diventano il gioco della lingua e del linguaggio, quel gioco, cioè, in cui più nessuna parola dice (significante) e/o significa (significato) immediatamente ciò che dice⁷.

Coralità e scrittura

Nella scrittura del coro, il processo che abbiamo sin qui descritto si intensifica ulteriormente. Il coro è infatti costruito, di principio, sulla polifonia dei punti prospettici: il coro è interno all'azione almeno quanto le è esterno, perché con l'azione drammatica interagisce almeno quanto la osserva da altrove. Ma non solo: l'interazione interna e l'osservazione esterna si scompongono e si ramificano, poi, a loro volta, ciascuna per sé, in una molteplicità simultanea di punti focali. In questa strategia sconcertante dell'autore comico, la lingua e il linguaggio diventano quell'oggetto nudo del gioco che rimbalza da un capo all'altro nel campo della scrittura.

Il coro delle *Rane* è, a tal proposito, particolarmente significa-

⁷ DELEUZE 1969. Ma è evidente in Deleuze il lascito immenso di Lacan.

tivo, anzi, forse costituisce un esempio archetipico. Il coro entra in scena parlando una lingua meno che umana, una pre-lingua di versi, rumori, suoni, che rifà il verso dell'animale. Si potrebbe dire che quello delle *Rane* non è l'unico caso: ciò accade anche negli *Uccelli*, e d'altra parte la maschera animale è una convenzione tradizionale della commedia antica. Ma con il coro delle *Rane* non siamo soltanto nel mondo delle convenzioni e dei codici: in questo primo intervento del coro, tra i vv. 209-267, che è tecnicamente un dialogo lirico con Dioniso/Eracle, la soglia pre-umana della lingua è, di fatto, il tema di cui si parla (non così, invece, negli *Uccelli*). Impossibile dialogare con le rane: con loro si può solo gridare più forte, o meglio, gridare il loro stesso grido più forte ancora. Al suo primo apparire, il coro ci obbliga dunque a fare un gioco (*agon*) che consiste nell'urlare sempre più intensamente una serie di suoni senza senso. Il risultato è particolarmente straniente perché attinge a effetti di puro caos. Da sempre gli interpreti si chiedono il senso di questo coro. Si potrebbe rispondere che il senso di un chiaro non-senso è precisamente suscitare la domanda di senso. E si tratta di un obiettivo pienamente centrato da Aristofane. Piuttosto, è da chiedersi a quale *contesto* alluda tale clamoroso non-senso. Dalla lingua, dobbiamo cioè tornare alla scrittura dell'azione. Un rematore si sta spellando le mani e le natiche per cercare di seguire un ritmo stremante, scandito dal capovoga (in questo caso, e paradossalmente, le rane)⁸. L'autore interagisce con la memoria degli spettatori: quella riproposta nella commedia è la scena tipica di una battaglia navale. L'allusione immediata è alle Arginuse, vittoria bellica – Dioniso/Eracle vince, infatti, la gara di urla – ma epocale naufragio sul piano memoriale-politico: il processo agli strateghi fu infatti un clamoroso *non-sense*. Da qui il *non-sense* della lingua-meno-che-umana parlata dal coro e dal dio.

⁸ ROCCONI 2007 ha messo in evidenza che il dialogo lirico tra Dioniso/Eracle e le rane è verosimilmente la parodia musicale d'una forma di *carmen popolare* che accompagnava la rematura sulle triremi; sul lessico tecnico della mariniera in questo coro, cfr. PRETAGOSTINI 1976. I gesti che Dioniso mette in atto nella prova di remeggio sotto la guida di Caronte evocherebbero un mito e forse una pratica rituale in rapporto con il viaggio oltremondano del dio, cfr. FABBRO 2000.

Nel seguito della *parodos* (vv. 312-459) e nella parabasi (vv. 674-737) il gioco con il linguaggio si sviluppa e si intensifica. La lingua attinge qui, finalmente, l'umano, anzi, ricongiunge in sé due tratti per eccellenza caratteristici dell'umano: il rito e il culto, da un lato, la politica dall'altro, i due gesti antropologicamente più potenti della comunità. Alla *parodos* è così affidata una lingua marcatamente rituale/culturale, mentre alla parabasi una interamente politica. In genere ci si appaga di questa apparente trasparenza, sia negli esiti traduttivi, sia negli esiti interpretativi. Quanto alla *parodos*, si dice che la sua lingua allude al rito e al culto eleusino, piegandosi, tuttavia, all'uso comico là dove la preghiera si interrompe per diventare invettiva contro personaggi e/o circostanze dell'attualità – si tratterebbe del cosiddetto *psogos* comico che, a sua volta, come è noto, vanta ascendenze antichissime all'universo del sacro. Lingua codificata e codice dell'azione drammatica sembrerebbero pertanto essere qui sufficienti a non dubitare di quella lingua rituale (*parodos*) e politica (*parabasi*) e del suo senso. C'è però l'ulteriore livello della scrittura, che non si sovrappone certamente alla lingua, e nemmeno al codice drammatico, poiché la scrittura dell'azione drammatica, cioè la drammaturgia, è cosa ben diversa dal *pattern* attanziale.

Parodos

In che modo, allora, Aristofane scrive la *parodos*? È una scrittura che punta, come si accennava, alla moltiplicazione dei punti focali. La *parodos* si compone, infatti, di più voci e più prospettive: ci sono i due semicori di fedeli; c'è una voce sola (il corifeo), in cui scopriamo chiaramente quella dell'autore, che scandisce le regole del gioco e dice chi, che cosa e come si deve fare, intervenendo con un proprio discorso sulla situazione contemporanea della città; ci sono Dioniso e Xantia che prima commentano in 'a parte', poi dialogano con il coro e vengono associati nella pratica comune dell'invettiva contro terzi. Aristofane non scrive dunque la mimesi di un rito e di un culto, ma il farsi di un *happening* che prende i toni della manifestazione, della festa di contestazione contro il degrado politico e culturale della città. Leggiamo l'in-

tervento della voce sola, il corifeo/autore, in tetrametri anapestici catalettici:

a tutti quelli che non sanno le nostre preghiere
 e a quelli che non hanno l'anima pulita
 e a quelli che non sanno chi sono le Muse
 e a quelli che non sanno ballare
 e a quelli che non conoscono i misteri del teatro e a quel pancione di Cratino
 e a quelli che vorrebbero far ridere ma non sanno come e quando
 e a quelli che se la gente in città si odia è meglio e fanno i figli di puttana e provocano e soffiano sul fuoco per i loro porci interessi
 e a quelli che si approfittano delle funzioni pubbliche in un momento così difficile per la città e danno il via libera alla corruzione
 e a quelli che vendono una pattuglia in missione o l'equipaggio di una nave
 e a quelli che contrabbandano merce proibita da Egina – come quella carogna di Toricione, sì quello del cinque per cento sul commercio –, e poi la manda ad Epidauro: tipo cuoio, lino per le vele, pece...
 e a quelli che raccattano soldi qui tra noi per la flotta dei nemici
 e a quelli che scagazzano sulla statua di Ecate e meno male che fanno il musicista e il cantante...
 e a quei politici che tagliano lo stipendio a noi autori perché li abbiamo presi per il culo a teatro nel festival nazionale di Dioniso: state muti e fuori dai... nostri cori.
 Ve lo dico forte e chiaro, ve lo dico anche più forte, ve lo grido a squarciagola: fuori dai nostri santissimi co...ri⁹!

In genere si dice che questi anapesti costituiscono una quasi-parabasi, qui dislocata nella *parodos* dalla sua sede naturale, la vera e propria parabasi, la quale, di conseguenza, manca degli anapesti ed è ridotta a quattro delle sette parti canoniche. In realtà, il problema non è di codice metrico e drammatico, ma di *scrittura*. Se Aristofane decide di scrivere, nel bel mezzo della *parodos*, dentro il contesto lirico, un intervento politico aggressivo in anapesti è, evidentemente, per rompere brutalmente l'iniziale illusione del linguaggio rituale. In altri termini, siamo chiaramente di fronte a una scelta autoriale, cioè, sottolineiamo, di scrittura.

⁹ Rane 354-371.

La lingua e il linguaggio del culto sono dunque esposti, o forse meglio, sovraesposti dalla scrittura nella loro nuda letteralità, nel loro statuto di puro oggetto-pretesto. Perché, allora, questa pretestuosità? Il linguaggio iniziatico-misterico serve come segnale, quasi una trappola semiotica, per tracciare una frontiera di assoluta alternatività, di assoluta alterità dalla quale osservare e denunciare immediatamente l'orrore, lo schifo, di una corruzione politica e di un conseguente degrado culturale, un orrore e uno schifo che non sono più fisiologici della vita democratica, ma clamorosamente terminali. Siamo – occorre ancora ricordarlo – dopo le Arginuse, con gli Spartani ormai alle porte, senza più denaro nelle casse della città, senza più un generale, senza più un politico capace, e... senza più un teatro, come dice enfaticamente Dioniso all'inizio della commedia. È chiaro che non ne va più qui, in questi anapesti, del codificato attacco *ad personam* o dell'altrettanto codificato *psogos* comico, ma di una totale squallificazione dello scenario contemporaneo. Non deve ingannare tantomeno il fatto che la protesta e l'aggressione sia indirizzata particolarmente contro personaggi da nulla, approfittatori da quattro soldi, figure losche e ignobili, qualcuno certamente più noto, altri definitivamente travolti dall'oblio, ma tutti ugualmente infimi e caricaturalmente deformi. Perché non si tratta della consueta tecnica comica di accostare il minimo al massimo, di citare il minimo accanto al massimo. Il termine massimo, infatti, come tra i poeti, è scomparso. Anche il mostro Cleone non c'è più. E non resta che un vomitevole minimo. Due esempi a tinte molto forti: il primo dalla stessa *parodos*, il secondo dalla parabasi (sezione centrale).

Che ne dite se facciamo un po' di sfottimento collettivo? Tipo Archedemo:

Non sappiamo ancora di chi è figlio. Però, adesso, quel farabutto della prim'ora, è diventato un uomo di potere, nel mondo là sopra, *tra i morti che respirano*.

Ma mi dicono anche che il figlio di Clistene è a lutto! Sta là, al cimitero, a strapparsi i peli del culo e a graffiarsi le... guance. E sapete perché urla, faccia terra e culo in aria? Perché ha perduto il maschio-

ne che glielo picchiava in culo mentre lui se lo menava¹⁰!

E poi c'è Callia, quello che chiava come un cavallo ... di cui mi si dice che è andato a combattere alle Arginuse tutto vestito di pelle di fica¹¹!

Ho un certo fiuto quando si tratta di capire se uno prima o poi si caccia nei guai. E secondo me non gli resta molto tempo a quella scimmia d'un nano che si chiama Cligene, sì quello che adesso ci rompe i coglioni, sì quel figlio di puttana che ha i bagni pubblici, il re del sapone tarocco. E lui lo sa e non si sente tranquillo. È per questo che ha paura che lo aggrediscano una volta o l'altra, magari quando è sbronzo e senza bastone¹².

D'altra parte il coro degli iniziati è un coro di morti. La loro festa è una festa dei morti. Come è morta, o quasi-morta, la città. Antropologicamente parlando – non fosse che, in questo caso, l'effetto antropologico si rivela mera illusione sortita da una sorvegliatissima strategia intellettuale e autoriale –, parrebbe trattarsi di un carnevale: le Keres delle Antesterie redivive... Ma questo coro di spettri e la sua lingua sono *il rovescio* della comunità di iniziati, perché qui l'iniziazione procede chiaramente in senso *anti-rituale*: non, cioè, l'esperienza della morte come transito alla rigenerazione della vita, ma, del tutto diversamente, la frattura ormai invalicabile tra morte e vita. Nelle *Rane* la vera vita, i veri vivi, se ne sono andati via per sempre e non ritorneranno mai più – la vera vita è definitivamente inattingibile, e non a caso i fedeli di Demetra e Dioniso chiamano i vivi “morti di lassù”, “morti che respirano”, ἐν τοῖς ἄνω νεκροῖσι (v. 420). Non si distingue più tra la città e l'Ade. La lingua della *parodos* sembra, dunque, evocare l'immaginario del rito, ma tutto è invece effetto corrosivo della scrittura. Il che pone un problema traduttivo cospicuo: come tradurre quegli ampi segmenti di verbalità rituale e culturale, conservandone in qualche modo la lettera, ma svuotandoli completamente di senso, così come fa Aristofane? Come tradurre il segno puro?

¹⁰ Avvertiamo qui il lettore che si è scelto di esplicitare l'implicito sessuale racchiuso nel nome «Sebino di Anaflisto», impossibile in qualsiasi resa per il teatro e per il pubblico 'non addetto ai lavori'.

¹¹ *Rane* 416-430.

¹² *Rane* 706-715.

Parabasi

Veniamo, infine, alla parabasi. È universale il consenso della critica sulla prima parte della parabasi – i celeberrimi tetrametri trocaici dei vv. 686-705 – quella che ci resta di esaminare. Aristofane dichiarerebbe che vuole la pacificazione politica e civile e la cancellazione dell'*atimia*. Sostanzialmente, dunque, Aristofane si farebbe propositore di un generale *me mnesikakein*, per dirla con un'espressione già codificata dalla pratica diplomatica e politica del mondo greco¹³, divenuta poi paradigmatica grazie al decreto del 403. Così almeno *sembra* dire la lettera del testo, il suo linguaggio, che poi riproduce la più vieta stereotipia della retorica politica: una vera e propria messa in scena di tutto il 'politichese', del momento e di sempre. Ci troviamo di fronte, ancora, a un caso di linguaggio tanto surcodificato da risultare un gioco semiotico i cui perni sono: il tema abusato dell'*isotes* (ἐξισῶσαι τοὺς πολίτας), la consanguineità e, infine, la cittadinanza come bene comune (πάντας ἀνθρώπους ἐκόντες συγγενεῖς κτησώμεθα κάπιτίμους καὶ πολίτας). I *topoi* dell'uso oratorio democratico ormai ultraesaurito¹⁴. Tra questi perni, o se preferiamo, sull'ordito di questo linguaggio, viene poi tessuta una trama di scrittura in totale controcanto. In che cosa consiste, qui, la scrittura di controcanto? In una precisa progettazione dell'ordine argomentativo, nell'uso della preterizione e nel ricorso al paragone. Il trucco retorico che regge questa sezione della parabasi è infatti la comparazione tra coloro che hanno beneficiato dell'estensione della cittadinanza per aver partecipato alle Arginuse, e coloro che sono stati privati della cittadinanza per aver partecipato al colpo oligarchico del 411.

Il caso Arginuse e il caso del 411 a confronto. Ma si tratta di due termini comparabili? Chi ha rovesciato la democrazia nel 411 è forse comparabile con quei non cittadini cui è stata promessa, e che hanno quindi ottenuto, la cittadinanza per il loro servizio alle

¹³ Sul verbo *mnesikakeo*, nella riflessione storico-politica dei Greci, rimandiamo allo studio seminale di LORAUX 1980.

¹⁴ Sulla topica dell'oratoria politica, di cui, *pars pro toto*, l'orazione funebre, cfr. LORAUX 1993.

Arginuse? L'unico elemento di continuità che si può logicamente vedere in questi due episodi sta in coloro che hanno continuato a tramare dentro la democrazia: e non si tratta soltanto di Teramene – cui si allude una volta, altrove, nelle *Rane* (v. 967) – e dei più noti, ma di un'inestricabile matassa di eversori e controeversori, di azioni eversive e controeversive, che costituiscono un solo, unico, endemico regime di sedizione. Leggiamo il testo:

E adesso questo venerabile coro vi deve suggerire, anzi insegnare, i seguenti buoni consigli, perché così è giusto. Primo: i cittadini devono essere trattati tutti nello stesso modo. Quindi basta con questo clima di minacce. Evvia, se qualcuno ha preso uno scivolone perché si è lasciato ingannare dai trucchi di Frinico, vi dico che bisogna dargli la possibilità di spiegare le sue ragioni e di riparare agli errori passati, perché non si è trattato che di *una* caduta. Secondo: nessuno deve essere privato dei diritti civili. Mi spiego: è indecente che uno che ha combattuto una sola volta alle Arginuse venga messo sullo stesso piano di chi ha resistito a Platea e che da schiavo si ritrovi padrone, così, *d'emblée*. Attenzione: non voglio dire che non sia giusto. Anzi, sono d'accordo e dico che è la sola cosa che avete fatto col cervello. E proprio in virtù di questo, è giusto che diate a chi di battaglia navale ne ha fatta non una, ma tante, e da generazioni, e ha pure il vostro sangue, è giusto che, se ve lo chiede, perdoniate quella *unica* colpa. Eddài, avete dei cervelloni così e dunque basta con la rabbia! Un po' di buona volontà! Siamo tutti una grande famiglia! Siamo tutti uomini d'onore, no? Siamo tutti cittadini! Certo, tutti purché si sia combattuto una battaglia navale... Ma se ci gonfiamo, se ci facciamo prendere dal disprezzo, nella tempesta in cui ci troviamo, non so se in futuro diranno che siamo tanto intelligenti¹⁵.

Cerchiamo di ripercorrere ora il filo argomentativo della scrittura, quasi se parafrasassimo: «poiché dobbiamo essere tutti uguali – è un principio indiscutibile – e dobbiamo andare tutti d'accordo, chi è stato coinvolto nel colpo oligarchico del 411, siccome non ha preso che uno scivolone, anzi è stato vittima degli inganni di Frinico, ha il diritto di difendersi e di essere perdonato e non deve essere privato dei diritti civili. Perché, altrimenti, che cosa dovremmo dire di quegli stranieri e di quegli schiavi che

¹⁵ *Rane* 686-705.

si sono ritrovati cittadini per aver combattuto *una sola* battaglia navale? Ah, ma non voglio mica dire che avete fatto male a far così... anzi avete fatto benissimo, la *sola* cosa che avete fatto bene! Voglio dire che se è per la battaglia navale, quegli altri del 411 ne hanno combattuta più d'una, loro e i loro padri, da generazioni, e quindi, basta che ve lo chiedano, perdonateli! Non siamo tutti dello stesso sangue, tutti cittadini, tutti uomini d'onore...? certo, basta aver combattuto una battaglia navale...».

Il discorso prodotto dalla scrittura, l'assemblaggio degli asunti, attraverso un'abilissima manipolazione della sintassi, è evidentemente assurdo, è scopertamente pretestuoso. E al di là della canzonatoria preterizione centrale: 'non voglio mica dire che avete fatto una cosa sbagliata, no: anzi è l'unica cosa che avete fatto col cervello', si noterà come il motivo della battaglia navale sia battuto e ribattuto per tre volte, sino al *fulmen in clausola* del v. 702: «siamo tutti cittadini, tutti dello stesso sangue, tutti uomini d'onore, pur che si sia fatta una battaglia navale!». È possibile, per altro, che Aristofane riproducesse qui l'eco di alcuni discorsi in circolazione per la città. Discorsi di chi? Di chi aveva l'aria d'essere un *kalokagathos* o voleva costruirselo, eventualmente ricostruirselo... e si trattava forse proprio dei peggiori coinvolti. Difficile, dunque, sostenere che qui Aristofane spenda la carta della pacificazione e della concordia: semmai, la sua scrittura fa da specchio parodico all'ultima trovata retorica dei soliti astuti, che magari riuscivano pure a convincere qualche ingenuo uomo dabbene, qualche vero *kalokagathos*. Ma chi sono i *kalokagathoi*? Dobbiamo ritornare al luogo da dove siamo partiti, cioè ai tetrametri finali della parabasi (vv. 718-737). La metafora dell'uomo-moneta, è contornata da una vistosa cornice linguistica: il linguaggio politico della *kalokagathia*. Vediamo il testo: τῶν πολιτῶν θ' οὐς μὲν ἴσμεν εὐγενεῖς καὶ σώφρονες ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλοὺς τε καὶ ἀγαθοὺς καὶ τραφέντας ἐν παλαιστραῖς καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ (vv. 727-730). In questi tre versi è da riconoscere il luogo comune chiave della retorica professata, e in qualche modo condivisa, dalla parte più vasta della democrazia nel periodo che segue immediatamente l'eversione del 411 e giunge fino alle soglie della guerra civile: questa parte prevalente, che può racco-

gliere ovunque adepti, è il partito dei *trasformisti* – li potremmo anche chiamare ‘moderati’, quelli che da democratici divennero oligarchici e poi di nuovo democratici, disponibili a qualsiasi metamorfosi, pur di salvarsi una volta e di dominare l’altra, nella generale tempesta della *stasis*. Lisia, nella *Contro Eratostene*, è molto chiaro su questi ‘moderati’¹⁶. E non si tratta solo di Teramene e dei terameniani, ma di un’area molto più vasta della città, ancora ben rappresentata dopo la restaurazione del 403, in cui si annoverano anche i cittadini che vogliono vivere *en hesuchia*, che vogliono vivere tranquilli, perché fiutano le trame e ne hanno paura¹⁷. Il regime della compromissione è dunque molto, forse troppo vasto. Chi sono, allora, in questo contesto, i *kalokagathoi* di cui Aristofane lamenta l’assenza e di cui sollecita il ritorno alla politica? Ce ne sono ancora di uomini così in questa città che, come recita la metafora, continua imperterritamente a ‘battere moneta falsa’?

Si può lasciare aperta la domanda. Certamente, tuttavia, non possiamo non tener conto del rischio che la proposta della pacificazione collettiva, del *me mnesikakein* generale, sostenuto molto pretestuosamente e paradossalmente sul filo del ‘caso Arginuse’, venisse proprio dai più scaltriti trasformisti, magari col consenso di tutti gli ‘amanti della tranquillità’. Ecco dunque la *polis* dei falsari, il bronzo per oro. Riproponiamo ora la domanda che abbiamo lasciato sospesa all’inizio. Come parlare a uomini che non vogliono o non sanno distinguere tra il bronzo e l’oro? La lingua e la scrittura sono l’unico bene di scambio del poeta. Come può, allora, il poeta ripagare la moneta falsa della peggiore menzogna politica? Facendola circolare, quella falsa moneta, nella sua stessa scrittura e restituendola, così, a chi l’ha emessa pensando di ingannare gli altri o a chi l’ha voluta credere per buona, ora per pacifico tornaconto, ora per semplice stupidità. Questa amara parodia, rivolta contro la città democratica allo scadere del secolo, ci sembra chiudere un cerchio che si era aperto nei primi anni della Guerra del Peloponneso, proprio sul filo del valore della parola: καὶ τὴν εἰωθυῖαν ἀξίωσιν τῶν ὀνομάτων ἐς τὰ

¹⁶ BEARZOT 1997, 229 sgg.

¹⁷ Cfr. Lisia *Contro Eratostene* 75; 93.

ἔργα ἀντήλλαξαν τῆ δικαιοῦσαι «e cambiarono a piacimento il valore delle parole rispetto ai fatti», scriveva Tucidide, a proposito della guerra civile a Corcira, così descrivendo la degradante metamorfosi del linguaggio politico indotta dal regime di eversione permanente ormai instauratosi in tutto il mondo greco per effetto dello scontro tra Atene e Sparta¹⁸. La pratica politica della cospirazione sistematica produce una lingua politica corrispondente. Con questa pratica e con questa lingua, la parola e la scrittura del poeta Aristofane hanno lottato incessantemente nel corpo a corpo pubblico del teatro.

ABSTRACT

The essay explores the language of the chorus in Aristophanes' *Frogs* in a semiological perspective: semiology of meaning from without the text – its historical and political contextualization or, in other words, the historical and political circumstances in which Aristophanes' dialogue with his public takes place – and semiology of meaning from within the text – its inner interplay between forms and themes of dramatic conventions, the order of rhetorical construction, the authorial strategies and authorial mastery of poetic language (being the chorus a typical agency of the author's voice). In this examination, a specific importance is also attached to the role of the translator/hermeneut (his/her linguistic choices, his/her own reception and representation of the text) as a crucial medium and a key actor in the process of meaning-making.

KEYWORDS

Aristophanes' *Frogs* – Chorus – Language – Political Context – Semiological Perspective

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTHES, R., *Il grado zero della scrittura* [*Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953], trad. it., Torino 1982.
- BEARZOT, C., *Lisia e la tradizione su Teramene. Commento alle orazioni XII e XIII del corpus lysiacum*, Milano 1997.
- DEL CORNO, D. (a c. di), *Aristofane. Le Rane*, Milano 1985, 1992².

¹⁸ Tucidide III 82.4.

- DELEUZE, G., *Logique du sens*, Paris 1969.
- FABRO, E., *A proposito di Dioniso all/sul remo (Aristoph. Ran. 197 ss.) e di uno schoinos epikopos (Ach. 231)*, «Seminari Romani di Cultura Greca», 3, 2000, 281-294.
- LORAUX, N., *L'oubli dans la cité*, «Le temps de la réflexion» 1, 1980, 213-242.
- LORAUX, N., *L'invention d'Athènes*, Paris, 1993.
- DOVER, K. (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993.
- MARZULLO, B. (a c. di), *Aristofane. Le commedie*, Roma-Bari 1968, 2003².
- MASTROMARCO, G., TOTARO, P. (a c. di), *Commedie di Aristofane*, vol. II, Torino 2006, 556-703.
- PADUANO, G., *Aristofane. Le Rane* (note di A. Grilli), Milano 1996.
- PADUANO, G., *Il testo e il mondo. Elementi di teoria della letteratura*, Torino 2013.
- PRETAGOSTINI, R., *L'episodio di Caronte. Aristoph. Ran. 180-270*, «Atene e Roma» 21, 1976, 60-67.
- ROCCONI, E., *Il canto delle rane in Aristofane Rane 209-267*, «Quaderni Urbinate di Cultura Classica», 85, 2007, 137-142.
- ROMAGNOLI, E. (a c. di), *Le commedie d'Aristofane*, vol. II, Torino 1909.
- SOMMERSTEIN, A. (ed.), *Aristophanes, Frogs*, Oxford 1996.

