

FRANCESCO MOROSI

Una processione al contrario: sui finali delle *Rane* e delle *Eumenidi*

Dopo che Eschilo ha finalmente prevalso nell'agone oltretombale contro Euripide, Plutone, il dio dell'Aldilà, predispone, negli ultimi versi delle *Rane* di Aristofane, la πομπή che accompagnerà il poeta vincitore di nuovo ad Atene. Il dio istruisce il Coro di iniziati, che dovranno accompagnare Eschilo al suono dei suoi stessi canti (Aristoph. *Ran.* 1525-7). Gli iniziati accolgono l'invito e cantano così (*Ran.* 1528-33):

πρῶτα μὲν εὐοδίαν ἀγαθὴν ἀπιόντι ποιητῇ
εἰς φάος ὄρνυμένων δότε, δαίμονες οἱ κατὰ γαίας,
τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας.
πάγχυ γὰρ ἐκ μεγάλων ἀχέων παυσαίμεθ' ἂν οὕτως
ἀργαλέων τ' ἐν ὅπλοις ξυνόδων. Κλεοφῶν δὲ μαχέσθω
κἄλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις.

Divinità di sotterra, anzitutto concedete un buon viaggio al poeta che si avvia verso la luce; alla città ispirate pensieri buoni, che siano fonte di bene. Così infatti la smetteremo con grandi sofferenze e penosi scontri armati. Cleofonte continui pure a combattere, e con lui tutti quelli che vorranno – ma lo facciamo a casa loro¹.

Le *Rane* si concludono dunque con una esplicita *meta-performance*, ovvero con una *performance* musicale e poetica che è tematizzata in quanto tale, e descritta come l'esecuzione reverente della musica di un altro autore². Pertanto, come i commentatori non hanno mancato di notare, questi versi contengono alcuni elementi più o meno vistosamente eschilei: al v. 1528, nella richiesta di una εὐοδία i commentatori hanno riscontrato una

¹ Il testo di Aristofane è citato dall'edizione di WILSON 2007; le traduzioni sono mie.

² Sul concetto di *meta-performance* e sulla sua rilevanza nella commedia di Aristofane, cfr. GRILLI, MOROSI 2023, spec. 37-98.

reminiscenza del *Glauco Potnio* (Aesch. fr. 36.5-6 Radt εὐοδίαν μὲν . . . / πρῶτον ἀπὸ στόματιος χέομεν); nel v. 1530 si è trovata invece, sin da Blaydes³, un'eco del finale delle *Eumenidi* e dell'auspicio di Atena per la sua città (Aesch. *Eum.* 1012-3 εἴη δ' ἀγαθῶν / ἀγαθὴ διάνοια πολίταις)⁴; da ultimo, anche il ritmo dattilico del canto è una marca eschilea, come ha fatto ampiamente osservare Euripide qualche centinaia di versi prima nella commedia (*Ran.* 1264-95), e come si può osservare in almeno un esodo eschileo, quello delle *Eumenidi* appunto⁵.

La strategia poetica di Aristofane in questa pericope è esemplare del suo stile nell'uso della *meta-performance*: il passo non è una citazione diretta ed estesa di un unico testo, ma l'unione di elementi poetico-musicali per così dire più ampi (l'uso dei dattili) e di tessere lessicali riconducibili all'autore, o al genere, oggetto di *meta-performance*. Anche dove l'intento strettamente intertestuale si fa più esplicito, come nel caso di *Eum.* 1012-3, la citazione non è comunque precisa: ma riecheggia, in modo del tutto credibile, le scelte lessicali e l'organizzazione stilistica (il poliptoto nominale)⁶.

Il rinvio ai due versi delle *Eumenidi* è stato sufficiente a far concludere a Kenneth Dover che «Aristophanes had *Eumenides* in mind in composing this exodos»⁷. Trovo che l'intuizione dello studioso sia molto produttiva, e vorrei ampliarla, dimostrando che, pur in un contesto di più ampia imitazione eschilea, il rapporto con le *Eumenidi* è più significativo, da un punto di vista letterario, di una semplice eco performativa.

Intanto, si può osservare un altro elemento minuto di costruzione drammaturgica, che può essere a mio giudizio fatto rientrare nella *meta-performance* eschilea di questo finale comico.

³ BLAYDES 1889, *ad loc.* Cfr. anche e.g. VAN LEEUWEN 1896, *ad loc.*; STANFORD 1958, *ad loc.*; DEL CORNO 1985, *ad loc.*; DOVER 1993, *ad loc.*; SOMMERSTEIN 1996, *ad loc.*

⁴ Il testo e la traduzione delle *Eumenidi* sono citati dall'edizione di MOROSI, PADUANO 2024.

⁵ Cfr. e.g. il *conspectus metrorum* di WEST 1998², 504.

⁶ La ripetizione è un elemento saliente del dettato eschileo: cfr. SCHINKEL 1973, spec. 50-3 per l'uso del poliptoto.

⁷ DOVER 1993, *ad Ran.* 1528-33.

Entrambe le processioni si tengono, su indicazione dei due dèi, alla luce di fiaccole. Nelle *Rane*, l'istruzione viene da Plutone (*Ran.* 1524-6): φαίνετε τοίνυν ὑμεῖς τούτῳ / λαμπάδας ἱεράς. Nelle *Eumenidi*, da Atena (*Eum.* 1021-5):

αἰῶ τε μύθους τῶνδε τῶν κατευγμάτων
πέμψω τε φέγγει λαμπάδων σελασφόρων
εἰς τοὺς ἔνερθε καὶ κάτω χθονὸς τόπους
ξύν προσπόλοισιν αἴτε φρουροῦσιν βρέτας
τοῦμόν δικαίως.

Ringrazio per questi voti, e vi accompagnerò alla luce delle fiaccole nei luoghi sotterranei insieme alle ancelle che custodiscono il mio simulacro, secondo giustizia.

Nelle *Eumenidi*, la presenza di torce ha un valore simbolico, e teatrale, molto forte. Il dettato eschileo nell'intera trilogia aveva infatti insistito sull'*imagery* della luce, costruendo una potente opposizione con la tenebra⁸. Nell'*Agamennone*, la luce è segnale contrastato, annuncio di vittoria (la catena di fuochi che annunciano la presa di Troia) e al tempo stesso di sciagura (si pensi alla οὐρανομήκης / λαμπάς delle offerte sacrificali di Clitemestra, ad *Ag.* 92-3); nelle *Coefore*, il delitto sprofonda la casa degli Atridi in un'oscurità priva di sole (*Ch.* 51-2 ἀνήλιοι βροτοστυγεῖς / δνόφοι καλύπτουσι δόμους / δεσποτᾶν θανάτοισι), e la vendetta portata da Oreste è così presentata come una luce di speranza (*Ch.* 809-11 ... καὶ νιν ἐλευθερίας φῶς / λαμπρὸν ἰδεῖν φιλοῖς / ὄμμασιν <ἐκ> δνοφερᾶς καλύπτρας). Ma l'impresa di Oreste è destinata a ripiombare nell'oscurità: il legame delle Erinni con la notte e il buio è ben noto e ampiamente sfruttato per tutta la durata del terzo dramma dell'*Oresteia*. Questo grandioso impianto metaforico viene avviato a soluzione nel finale delle *Eumenidi*, e la luce – che infine prevale sulla tenebra – si fa simbolo drammaturgico, cioè diventa visibile, proprio attraverso la comparsa in scena delle torce che accompagnano le σεμναὶ figlie della Notte⁹.

⁸ Cfr. p. es. PERADOTTO 1964, 388-93; LEBECK 1971, 131-3; GANTZ 1977, 38.

⁹ Cfr. anche SIDER 1978, 24-6.

Peraltro, benché le torce siano piuttosto comuni in diversi riti, la loro associazione con le Erinni sembra essenziale, e ne dà una prova proprio Aristofane: nel *Pluto* di qualche anno successivo alle *Rane*, Cremilo respinge l'identificazione di Povertà con un'Erinni proprio per la mancanza di una torcia (*Pl.* 425: ἀλλ' οὐκ ἔχει γὰρ δαΐδας)¹⁰. Dunque, se è vero che le torce sono un *prop* già in uso al Coro di iniziati nelle *Rane* (cfr. *Ran.* 313-5), il loro impiego nell'ultima scena della commedia, unito agli altri elementi di *meta-performance* di questa pericope, sembra un ulteriore rinvio al contesto performativo del finale delle *Eumenidi*, del quale la conclusione delle *Rane* ambisce a essere un *re-enactment*¹¹.

In effetti, fra le due scene sembra sussistere una più ampia somiglianza per così dire drammaturgica, ovvero di costruzione scenica e di funzione nell'economia complessiva dei rispettivi drammi. Come quello delle *Rane*, il finale delle *Eumenidi* rappresenta una processione sacra volta a insediare un personaggio in Atene: nel caso tragico si tratta di una vera e propria ἵδουσις delle Erinni nelle loro nuove sedi, in quello comico si tratta di un ritorno, non meno peculiare o solenne. In entrambi i testi, a predisporre la πομπή in tutti i suoi aspetti è una divinità autorevole e potente, che concede il suo assenso benigno e istruisce un gruppo di mortali, che sono chiamati a fare da scorta e che concluderanno il dramma con un canto.

La processione pone fine a una sezione del dramma molto conflittuale, e soprattutto segnala la raggiunta concordia – una concordia che ridonda sulla città e promette grandi vantaggi e benessere per i cittadini. Di questo nuovo benessere, le Erinni, opportunamente mutate in σεμναί e divenute benevole, sono le principali agenti: un compito cui è chiamato anche l'Eschilo delle *Rane*, al quale Plutone affida niente meno che il compito di sal-

¹⁰ Su questa base, CANTARELLA 1965 ipotizzava anzi che la comparsa in scena di Povertà dovesse ricordare appunto le Erinni eschilee, testimoniando così di *restagings* delle *Eumenidi* ravvicinati alla data di messa in scena del *Pluto*.

¹¹ Secondo una strategia che MASTROMARCO 2012 ha studiato a proposito della *Pace* e del *Bellerofonte* di Euripide, dove a riprese verbali si uniscono anche riprese musicali e sceniche.

vare la città (*Ran.* 1501); la σωτηρία è anche l'incarico che Atena, nelle *Eumenidi*, affiderà prima all'Areopago da lei stessa fondato (*Eum.* 701) e poi direttamente alle dee (*Eum.* 909), poco prima di avviare la processione.

Rispetto a quanto la critica è solita fare, merita anche di essere notato che i "buoni pensieri fonte di grandi beni" di *Ran.* 1530 (*reshaping* di *Eum.* 1012-3) sono nelle parole del Coro un dono non di Eschilo, ma dei δαίμονες οἱ κατὰ γαίης (*Ran.* 1529), di cui evidentemente le Erinni fanno parte: esse e i poteri ctonii affiorano dunque anche direttamente nella chiusa delle *Rane*, e con la medesima funzione che Eschilo assegna loro nella conclusione delle *Eumenidi*. Per di più, Aristofane suggerisce una effettiva sovrapposizione fra il ruolo di Eschilo e quello dei poteri ctonii: come ai δαίμονες di sotterra è richiesto di concedere ἀγαθὰς ἐπινοίας, così, pochi versi prima, Plutone invita Eschilo a salvare la città con i suoi "buoni consigli", γνώμαις ἀγαθαῖς (*Ran.* 1502).

Fra l'altro, in entrambi i casi la salvezza della città passa per una almeno parziale rinuncia alla guerra: le Erinni sono incaricate di tenere distante da Atene la στάσις, la guerra civile (*Eum.* 976-87), e nel finale delle *Rane* il ritorno di Eschilo è espressamente connesso all'interruzione dei conflitti militari in cui Atene era impegnata (*Ran.* 1531-2). Naturalmente, i contesti storici e ideologici sono qui significativamente diversi, ma colpisce che al centro del 'messaggio' di entrambi i testi stia un forte richiamo alla concordia cittadina: un tema su cui la seconda parte delle *Eumenidi* batte con grande vigore e su cui Aristofane incentra la gran parte della parabasi delle *Rane* – di quella concordia, nata dall'invito a "tornare a usare le persone utili" (*Ran.* 735: χρῆσθε τοῖς χρηστοῖσιν αὐθις), proprio Eschilo sarà il garante nella conclusione della commedia.

Ugualmente interessante sembra il ruolo che nei due testi svolgono i due dèi che organizzano la processione. Nelle *Eumenidi*, Atena agisce a tutela della città della quale è patrona, e la sua azione di convincimento e di integrazione delle Erinni è fatta per il bene di Atene (*Eum.* 968-70):

τάδε τοι χώραι τήμῃι προφρόνως
 ἐπικρανομένων
 γάνυμαι.

Queste cose compiono benignamente per la mia terra: ne sono lieta.

Non sorprende che l'Attica sia definita da Atena "la mia terra", tanto più che nel corso della tragedia l'identificazione fra la dea e la πόλις è completa. Più sorprendente appare ritrovare un'espressione del tutto analoga nelle parole di Plutone, il signore dell'Ade (*Ran.* 1500-3):

ἄγε δὴ χαίρων, Αἰσχύλε, χώρει,
 καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν
 γνώμαις ἀγαθαῖς, καὶ παιδεύσον
 τοὺς ἀνοήτους: πολλοὶ δ' εἰσίν.

Addio, Eschilo! Va' e salva la nostra città con i tuoi buoni consigli – ed educa gli sciocchi, ce ne sono parecchi!

Che Plutone sia ateniese è tutt'altro che ovvio; inoltre, la differenza locale fra Atene e l'Ade è chiara per tutta la durata della commedia, e lo è anche nel finale: poco oltre il passo citato, al v. 1508, Plutone stesso chiede a Eschilo, una volta tornato ad Atene, di comunicare ad alcuni contemporanei di affrettarsi a venire ὡς ἐμὲ δευρί, "qui da me" e cioè nell'Ade; dove sia localizzato l'Ade è ulteriormente chiarito subito dopo, al v. 1513 (κατὰ γῆς, "sotto terra"). L'espressione πόλιν τὴν ἡμετέραν è dunque perlomeno bizzarra, e come tale ha suscitato l'attenzione della critica¹²; come ho provato a dimostrare altrove, che Plutone parli di Atene come la 'sua' città è dovuto al fatto che nel corso della commedia l'Alidrà sia descritto consistentemente come un rispecchiamento dell'aldiquà, e in modo particolare di Atene¹³. L'interessamento di Plutone per la salvezza di Atene non è però meno significativo, e allinea sorprendentemente il re dei morti

¹² Già lo Scaligero, per esempio, proponeva di correggere in ὑμετέραν.

¹³ Morosi 2021, 326-7. Questo fa dell'Ade un cronotopo, una versione passata di Atene.

alla dea Atena nelle *Eumenidi*: entrambi istituiscono una πομπή per insediare (o re-insediare) un personaggio o un gruppo di personaggi che risulteranno vantaggiosi per Atene; ed entrambi gli dèi agiscono per sollecitudine nei confronti della πόλις, di cui si presentano espressamente come parte integrante.

Naturalmente, fra i due insediamenti c'è almeno una differenza fondamentale: di direzione. Come si è appena visto, il movimento di Eschilo procede da sotterra verso l'alto¹⁴; nelle *Eumenidi*, invece, l'insediamento delle Erinni le riporta da sopra la terra a sotto terra (*Eum.* 1006-9):

ἴτε καὶ σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σεμνῶν
κατὰ γῆς σύμεναι τὸ μὲν ἀτηρὸν
χώραι κατέχειν, τὸ δὲ κερδαλέον
πέμπειν πόλεως ἐπὶ νίκηι.

Andate, e scendete sotto terra con queste vittime sacre con il compito di trattenerne là ciò che è male per la nostra regione, e mandare il profitto per la vittoria della città¹⁵.

Il movimento delle due processioni, insomma, è inverso. Ciò si deve ovviamente alla opposta finalità dei due testi: mentre il finale delle *Eumenidi* inscena la riduzione della minaccia presentata dalle Erinni con il loro ritorno nella loro sede naturale, il finale delle *Rane* gestisce l'elemento ctonio all'inverso, mettendo in scena una vera risurrezione, e dunque una processione al contrario. In entrambi i casi, però, si tratta di un ritorno: le Erinni tornano ai propri recessi di sotterra, Eschilo torna al proprio posto nella città. Entrambi questi ritorni promettono poi di porre fine a una situazione di crisi e garantiscono il ritorno alla stabilità di Atene.

Questi elementi di somiglianza performativa, strutturale, drammaturgica e ideologica mi sembrano di grande momento per l'interpretazione della scena che conclude le *Rane* e della

¹⁴ Cfr. anche *Ran.* 1460 (εὕρισκε νῆ Δί', εἴπερ ἀναδύσει πάλιν), dove la risurrezione di Eschilo è descritta dal verbo ἀναδύω, 'risalire' (*LSJ*, s.v.).

¹⁵ Cfr. anche *Eum.* 1036-7: γὰς ὑπὸ κεύθεσιν ὠγυγίοισιν / [καί] τιμαῖς καὶ θυσίαις περιέσπετα τύχοιτε ("Negli antichi recessi della terra possiate avere grandi onori e sacrifici").

strategia poetica adottata da Aristofane. Nel punto in cui si celebra definitivamente il trionfo di Eschilo e del valore politico della sua opera, Aristofane organizza la scena così che sia un omaggio al grande tragediografo: attiva espressamente una *meta-performance* e risemantizza un modulo tipico della sua commedia – la processione conclusiva – perché riecheggi il finale di un testo molto noto di Eschilo. Quel testo è omaggiato da Aristofane non soltanto tramite alcune tessere stilistiche e musicali, né solo tramite delle tessere lessicali; il poeta comico invece riutilizza, in un contesto drammaturgico affine, l'intera struttura drammatica del finale delle *Eumenidi*, anche se ovviamente la rovescia in senso comico. Questo non è un puro esercizio di forma: l'eco dell'ultima scena dell'*Oresteia* è utile a integrare nella commedia anche l'ideologia della trilogia eschilea, e in particolare delle *Eumenidi* – una visione fondata sul vibrante invito alla concordia interna, la sola fonte possibile di benefici per la città. Nel momento in cui fa rivivere l'Eschilo personaggio, Aristofane fa rivivere anche l'Eschilo drammaturgo: lo include nella struttura tematica della commedia non solo a parole, ma anche attraverso la scena.

FRANCESCO MOROSI
 Università di Udine
 framorosi@gmail.com

ENGLISH TITLE

An Upside-down Procession: the Finale of *Frogs* and *Eumenides*

ABSTRACT

Building on an insight by Kenneth Dover, this paper proposes a comparative reading of the finale of Aeschylus' *Eumenides* and that of Aristophanes' *Frogs*: in both texts, a torch-lit procession accompanies a character (the *Semnai* in the tragedy, Aeschylus in the comedy) who must ensure the well-being of the city. In this performative, structural, dramaturgical and thematic similarity, we find Aristophanes' intention to revive not only Aeschylus as a character, but also Aeschylus as a playwright, espousing a qualifying point of his ideology, the call for the city harmony.

KEYWORDS

Aeschylus — Aristophanes — *Frogs* — *Eumenides* — Meta-performance

BIBLIOGRAFIA

- BLAYDES F.H.M. (ed.), *Aristophanis Ranae*, Halle 1889.
- CANTARELLA R., *Aristoph. «Plut.» 422-425 e le riprese eschilee*, «RAL» 20, 1965, 363-81.
- DEL CORNO D. (ed.), *Aristofane. Le rane*, Milano 1985.
- DOVER K.J. (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993.
- GANTZ T.N., *The Fires of the Oresteia*, «JHS» 97, 1977, 28-38.
- GRILLI A., MOROSI F., *Action, Song, and Poetry. Musical and Poetical Meta-performance in Aristophanes and Ben Jonson*, Pisa 2023.
- LEBECK A., *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge (MA) 1971.
- MASTROMARCO G., *Dal Bellerofonte di Euripide alla Pace di Aristofane*, in MELERO, LABIANO, PELLEGRINO 2012, 93-118.
- MOROSI F., PADUANO G. (edd.), *Eschilo. Eumenidi*, Pisa 2024 (c.d.s.).
- MOROSI F., *Lo spazio della commedia. Identità, potere e drammaturgia in Aristofane*, Roma 2021.
- MELERO A., LABIANO M., PELLEGRINO M. (edd.), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo: problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce 2012.
- PERADOTTO J.J., *Some Patterns of Nature Imagery in the Oresteia*, «AJPh» 85, 1964, 378-93.
- SCHINKEL K., *Die Wortwiederholung bei Aischylos*, Stuttgart 1973.
- SIDER D., *Stagecraft in the Oresteia*, «AJPh» 99, 1978, 12-27.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Warminster 1996.
- STANFORD W.B. (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Bristol 1958.
- VAN LEEUWEN J. (ed.), *Aristophanes. Ranae*, Leiden 1896.
- WEST M.L. (ed.), *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart-Leipzig 1998² (1990).
- WILSON N.G. (ed.), *Aristophanis fabulae*, 2 voll., Oxford 2007.

