Fabian Zogg: Lust am Lesen. Literarische Anspielungen im *Frieden* des Aristophanes. München: Beck 2014. 308 S. 78 € (Zetemata. 147.).

Il libro affronta un tema variamente esplorato dalla critica moderna: il gioco intertestuale all'interno della *Pace* di Aristofane (uno dei testi più interessanti da questo punto di vista). L'analisi di Z. si propone il compito – lodevole – di offrire un quadro critico sistematico e aggiornato di tutte le «literarische Anspielungen» contenute nella *Pace*. L'opera contiene un'introduzione (cap. 1), un capitolo centrale e una Zusammenfassung (capp. 2-3), due appendici (4.1, 4.2), un *index locorum*, una bibliografia.

Alla disamina Z. premette alcune considerazioni metodologiche di grande utilità, teorica oltreché pratica (cap. 1.3): rifacendosi a categorie già elaborate,[1] l'A. fonda la sua ricerca sull'individuazione di «Intertextualitätssignale» (pp. 23 sgg.), elementi impliciti o espliciti del testo aristofaneo da cui si possa inferire la presenza di parodia. Tra questi segnali rientra ogni forma di rottura rispetto al contesto («Inkongruenzen», nella terminologia impiegata da Z.), metrica, stilistica, performativa. Una volta rilevata un'incongruenza, occorre dimostrare che essa si possa interpretare come gioco letterario, e dove possibile individuare l'esistenza di un chiaro rapporto parodico tra il testo aristofaneo e un preciso altro passo («Einzeltextreferenzen»). Le incongruenze che non possono essere spiegate come «Einzeltextreferenzen» devono essere catalogate come «Systemreferenzen», allusioni ad un contesto estraneo alla commedia ma senza un referente esatto. L'analisi delle prime è svolta nel cap. 2 (in ordine per autore) e riassunta nella tabella 1 dell'app. 4.1; l'app. 4.2, invece, prende in esame i luoghi della *Pace* sospettati dalla critica di contenere «Einzeltextreferenzen» ma considerati dall'A. unicamente come «Systemreferenzen» (un elenco sintetico è fornito dalla tabella 2 dell'app. 4.1). Questi presupposti metodologici non sono del tutto nuovi, e alcuni di essi sono per certi versi impliciti a chi si sia mai occupato di intertestualità; e tuttavia, Z. ne fa una applicazione sistematica e sempre precisa, che contribuisce in più di un caso a sottrarre l'analisi dalla soggettività e dall'impressionismo – due dei grandi rischi in cui talora incorre la critica.

[1] Cfr. specialmente J. Helbig, Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität, Heidelberg 1996.

Queste, però, non sono le uniche premesse da cui muove il lavoro di Z. L'introduzione (cap. 1, poi una sintesi nella «Zusammenfassung» al cap. 3) contiene un'ulteriore premessa, di ordine per così dire storico-ermeneutico. Inserendosi in un dibattito molto longevo,[2] l'A. affronta la spinosa questione della trasmissione dei testi teatrali nell'Atene del V sec. a.C.: esisteva una circolazione libraria di tragedie e commedie? Era possibile per un contemporaneo di Ar. leggere le opere che vedeva rappresentate al teatro di Dioniso? L'opinione di Z. (suffragata da evidenze, ancorché scarne, ragionevolmente certe)[3] è che ciò fosse possibile, almeno per una ristretta cerchia di 'addetti ai lavori' (che egli crede di scorgere nei σοφοὶ menzionati in Ar. *Eccl.* 1155-6). Su questa base, l'A. ipotizza che anche la *Pace* possa essere considerata un «Lesetext», indirizzato non soltanto al pubblico degli agoni comici – cui molte delle finezze intertestuali saranno sfuggite durante la *performance* – ma anche ad un *target* più ristretto – i σοφοί, appunto. Questi ultimi, ad una prima fruizione, avrebbero riscontrato le incongruenze parodiche; in seconda battuta, ciò avrebbe provocato in loro il desiderio di leggere il testo della commedia (la «Lust am Lesen» del titolo) per approfondire i giochi letterari nascosti nella trama poetica dell'opera. Le «literarische Anspielungen», perciò, sarebbero state pensate sin dal principio per una ricezione fondamentalmente scritta: «Erst während des Lesens kann jedoch allen Intertextualitätssignalen und Inkongruenzen nachgespürt werden: Nur ein *Leser* kann innehalten, um über eine Stelle nachzudenken» (p. 35). La teoria di Z. ha il pregio di affrontare di petto, con conoscenza puntualissima della bibliografia, una delle questioni più problematiche per la critica aristofanea, e fornire una soluzione logicamente *self-consistent*. Tuttavia, pur senza voler entrare nello specifico di un tema aperto e complesso, si può osservare che se l'ipotesi di Z. corre un rischio, questo è di trascurare la complessità della parodia comica, che coinvolge sì una memoria letteraria, ma – in quanto fenomeno intrinsecamente teatrale e performativo – anche una memoria 'scenica' e 'metrico-musicale' (come l'A. riconosce, ad esempio, analizzando le riprese del *Bellerofonte*).

---

[2] E orientato fin dalle sue origini dall'autorevole parere di U. von Wilamowitz-Moellendorff (ed.), Euripides. Herakles, Darmstadt 1959[2] [1907], I, pp. 121-4. Per una sintesi aggiornata dello *status quaestionis* e una discussione persuasiva, cfr. G. Mastromarco, La paratragodia, il libro, la memoria, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (edd.), ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C., Pisa 2006, pp. 137-191.

[3] Si tratta almeno di Ar. *Ra.* 52-4 (discusso da Z.), Ath. I 3a, Plut. *Nic.* XXIX 3-5. Meno sicuri, a mio giudizio, sono Ar. *Ra.* 1113-4 (discusso da Z. a p. 18: i versi sono molto contestati) e Ar. *Nu.* 1353-90 (p. 18 n. 52): i passi citati da Strepsiade non sono «Schriftstücken», pezzi da leggere, bensì pezzi da recitare (cfr. *e.g.* B. Pütz, The Symposium and Komos in Aristophanes, Stuttgart 2003, pp. 101-10).

Può ben darsi che i testi tragici venissero *anche* letti, ma temo sia una forzatura ritenere che l'intenzione *prevalente* del poeta fosse che essi venissero letti. Spiegare la parodia aristofanea come fatto essenzialmente legato alla lettura, infatti, ha l'indubbio vantaggio di semplificare i termini del problema, ma può dare come esito non desiderato l'appiattimento della *pluralità* di linguaggi della commedia aristofanea su un unico linguaggio, avvicinando forse la fruizione del fenomeno a quella degli studiosi moderni, ma privandola della sua giusta prospettiva storica.

La tesi sostenuta da Z. orienta, senza però influenzare eccessivamente, l'indagine condotta nel cap. 2 e nell'app. 4.2 su «Einzeltextreferenzen» e «Systemreferenzen» riscontrabili nella *Pace* – il vero cuore dell'opera. L'analisi dei passi è condotta con estremo rigore e grande precisione metodologica: la disamina si articola puntualmente in due processi successivi, il riscontro e la valutazione degli «Intertextualitätssignale», e la «intertextuelle Lektüre», la vera e propria interpretazione del passo in esame alla luce ha nostrain
dei suoi referenti letterari. Grazie ad una spiccata sensibilità linguistica e letteraria e ad una padronanza pressoché completa della bibliografia (aristofanea ma non solo), l'A. discute in modo quasi sempre molto convincente più di 60 luoghi della *Pace*; apprezzabile soprattutto è, a mio giudizio, l'approccio ermeneutico generale scelto per l'analisi. Z. cerca dovunque possibile di riconoscere i segni della volontà poetica dell'autore, non limitandosi all'individuazione dei referenti, ma interrogandosi sul perché del loro impiego e sull'apporto che l'interazione tra testo e paratesto fornisce al significato del passo in esame: «Das Mitlesen von dessen [*sc.* des Referenztextes] Kontext reichert die Bedeutung des *Friedens* an» (p. 30). Va da sé che questo

Dati (2.5), Euripide (2.6), Ione (2.8), Cratino (2.9), Melanzio (2.10), Ferecrate (2.11), Simonide (2.12), Stesicoro (2.14). Alcune osservazioni più precise vorrei dedicare al trattamento di altri quattro autori: Eschilo (2.2), Esopo (2.4), Omero (2.7) e Sofocle (2.13).

Eschilo. Alle pp. 44-48 Z. offre un'ottima disamina di Ar. *Pax* 320 (parodia di A. *PV* 994), espandendo poi l'interpretazione all'intera scena di Polemos, personaggio su cui, anche grazie al *Prometeo*, Ar. fa confluire al contempo la caratterizzazione di Cleone e quella di Zeus. A mio giudizio, però, Z. è ancora troppo timido nel riconoscere il rapporto tra *Pace* e *Prometeo* (anche più avanti, p. 236): ritengo che i legami tra le due opere siano molto più profondi e più numerosi.[5] Più avanti (pp. 48-50), discutendo Ar. *Pax* 1175-78, Z. riconosce nella menzione dello ξουθὸς ἱππαλεκτρυὼν e nella similitudine coi generali codardi un'indubbia parodia di A. *Myrm.* fr. 134 Sn. L'A. opta per l'interpretazione della similitudine offerta dallo scolio *ad* 1177a e sposata dai commentatori più recenti: il paragone sarebbe dettato dalla somiglianza tra le ali da gallina dell'ippogallo e il mantello dei tassiarchi (p. 50). Io credo che non sia necessario coinvolgere nella spiegazione il mantello, e che il termine di paragone tra i due possa essere costituito dal solo λόφος. Il sostantivo λόφος, infatti, gode già di per sé della polisemia necessaria per un confronto tra l'ippogallo e i generali: infatti, se in prima battuta indica il pennacchio dell'elmo (esplicitamente citato al v. 1178), esso designa anche il collo del cavallo (cfr. *e.g. Il.* XXIII 508) e le piume del gallo (cfr. *e.g.* Ar. *Av.* 290-1, proprio con un gioco tra elmo e cresta). Con un solo termine, Aristofane crea quindi una triplice immagine, che coinvolge il lessico militare e quello animale (in preciso riferimento alle due metà dell'ippogallo). La menzione dei λόφοι dei tassiarchi in fuga era, a mio parere, sufficiente a richiamare agli spettatori questa triplice immagine e a motivare la similitudine comica con la bestia eschilea.

Esopo. Alle pp. 70-84, Z. si occupa della favola dello scarabeo e dell'aquila, richiamata in Ar. *Pax* 127-39. L'analisi è molto accurata, e arriva a dei risultati interpretativi di grande interesse: la favola non è richiamata solo in modo strumentale, per spiegare la fattibilità tecnica dell'impresa di Trigeo; anzi, sovrapponendo la vicenda dello scarabeo a quella del suo protagonista, Ar. suggerisce al suo pubblico un preciso parallelo tra la sfida lanciata a Zeus dall'insetto e quella lanciatagli dal vignaiolo attico. Il risultato è di fare del *logos* esopico una sorta di *exemplum* di lotta contro Zeus: «Durch die Erwähnung der Fabel setzt sich der Protagonist des *Friedens* mit dem Mistkäfer gleich» (p. 79). Peraltro, Ar. spinge oltre il gioco tra i generi, e a quella con Esopo aggiunge l'interazione con il paradigma euripideo del *Bellerofonte*: quest'ultimo, più che servire ad Ar. per una polemica poetica con il tragediografo, assevera, a mio giudizio, l'immagine di Trigeo nemico di Zeus, già suggerita dal paragone con lo scarabeo. Sarei più cauto, invece, nell'aggiungere a questa dialettica letteraria un ulteriore polo, costituito dal *bios* esopico (come suggerito invece da Z., pp. 80-81): a prescindere dalle vicende editoriali della *Vita*, credo che il riferimento all'Esopo storico (o pseudo-storico) sia irrilevante per il gioco letterario che Ar.

[5] Mi limito a rimandare a F. Morosi, Prometeo comico: un paradigma trascurato nella *Pace* di Aristofane, Dioniso n.s. 3, 2014, pp. 61-96, che affronta diffusamente l'argomento.

conduce in questa sezione d'apertura della commedia, tutta incentrata sulla costruzione di un personaggio fortemente avverso agli dèi.

Omero. Come noto, la sezione finale della *Pace* applica al dualismo guerra-pace due grandi referenti letterari: l'epica (appiattita sulla guerra) e la lirica, specialmente archilochea (appiattita sulla pace). In particolare, Ar. *Pax* 1265-94 mette in scena il figlio del generale Lamaco, cui Ar. fa recitare, con qualche storpiatura, versi epici, perlopiù omerici. Z. dedica alla sezione una disamina molto puntuale (pp. 144-63). La questione è molto complessa, e investe anche alcune grosse lacune della nostra documentazione: la datazione del *Certamen Homeri et Hesiodi*, la trasmissione degli altri poemi del ciclo, specialmente gli *Epigoni*. L'A., tuttavia, si muove con grande dimestichezza nel problema, fornendo ipotesi ricostruttive quasi sempre persuasive e talora di grande originalità (ad esempio, sul legame tra il figlio di Lamaco e i passi dei poemi parodiati, pp. 150-1 e 153-4). L'unico punto su cui mi sento di dissentire è il trattamento di Ar. *Pax* 1273-4. A differenza di altri, questi versi non hanno paralleli precisi: sulla base dell'attribuzione (certa) di 1270 agli *Epigoni*, Z. propone di attribuire anche 1273-4 allo stesso poema; in questo caso, però, lo stato della questione è forse più facile. È più probabile, a mio parere, che si tratti di un *collage* di diversi luoghi omerici (specialmente *Il.* IV 446-51 = *Il.* VIII 60-5, citati dall'A.): Ar. è maestro di questa pratica, e non stupirebbe che vi avesse fatto ricorso anche in questo luogo.

Sofocle. Ar. *Pax* 693-705 (discusso da Z. alle pp. 185-96) è uno dei passi più complicati e misteriosi dell'opera. Perché Ar. parla della morte di Cratino (vv. 700-5)? E perché fa menzione dell'avarizia di Sofocle (697-9), notizia non attestata altrove? In merito, la dossografia è sterminata (ottimo riassunto alle pp. 187-8); in compenso, le soluzioni credibili scarseggiano. Per quanto riguarda il problema di Cratino, Z. sposa la proposta di Mastromarco:[6] si tratterebbe di una «morte poetica», dovuta forse al fiasco dei *Laconi* (così si spiegherebbe anche la menzione di un'improbabile invasione spartana post 425 a.C.). L'ipotesi, pur se difficile da verificare – dei *Laconi*, ad esempio, abbiamo pochissime notizie, e la datazione è puramente congetturale –, è molto suggestiva, e pare di gran lunga preferibile alle molte già esperite dalla critica. Maggiore cautela andrebbe usata invece, a mio parere, circa l'avarizia di Sofocle, che Z. propone di ascrivere ad una «literarische Anspielung» con la *Creusa* sofoclea. Il v. 699, in effetti, riprende, almeno nella seconda parte, un proverbio citato anche da Euripide (E. fr. 397 Kn.: θεοῦ θέλοντος κἂν ἐπὶ ῥιπὸς πλέοις)[7]. Su questa base, l'A. ipotizza che la prima parte del verso aristofaneo (κέρδους ἕκατι) possa provenire da una tragedia sofoclea, e in particolare la *Creusa*, che pare trattare argomenti attinenti al possesso di ricchezze. La teoria è ingegnosa, ma a mio giudizio non più probabile di una seconda ipotesi: il verso potrebbe essere solo un *reshaping* del proverbio, e alludere a qualche vicenda biografica o letteraria a noi ignota. Eviterei quindi di ascrivere κέρδους ἕκατι di Ar. *Pax* 699 ai frammenti dubbi sofoclei, come propone invece l'A.

Come per il cap. 2, anche sull'app. 4.2 occorre limitarsi ad un giudizio globale: la discussione è sempre ben condotta e improntata a equilibrio e prudenza. Allo stato

[6] G. Mastromarco, L'invasione dei Laconi e la morte di Cratino (Ar. *Pax*, 700-703), in: L. Torraca (ed.), Studi in onore di Italo Gallo, Napoli 2002, pp. 395-403.

[7] Cfr. R. Tosi, Dizionario delle sentenze latine e greche, Milano 2007[16], p. 671.

attuale delle nostre conoscenze, nessuno dei casi contestati da Z. sembra poter costituire davvero «Einzeltextreferenzen»: essi vanno pertanto catalogati, come propone l'A., come «Systemreferenzen».

In conclusione, lo studio di Z. offre un panorama aggiornato e affidabile sul complesso tema dei giochi letterari nella *Pace*: lo fa con rigore e misura, ma anche con piglio critico sempre acuto e originale. La sua precisione e la sua completezza (anche in materia di bibliografia) ne fanno un'opera di consultazione fondamentale per gli studiosi dell'argomento, e un buon punto di partenza per i prossimi lavori sull'intertestualità aristofanea. Peraltro, la scelta di scorrere da capo a fondo una commedia aristofanea per studiarne nel dettaglio tutti i giochi letterari, per quanto meccanica rischi di diventare, è un'operazione che può aprire nuove possibilità di osservazione sul metodo compositivo di Ar.: per esempio, per la *Pace* l'A. nota appropriatamente (p. 215) che il grosso delle «Anspielungen» si concentrano in tre punti salienti – l'inizio, la parabasi, la sezione del simposio finale. È allora lecito domandarsi se ciò sia frutto di un puro caso, o se nel *corpus* si possa intravvedere un *pattern*: forse, una nuova prospettiva per lo studio dell'intertestualità aristofanea.

Francesco Morosi