

*Lessico Digitale della Commedia Greca (LDCG):
testo, scena, ricezione.*

Il bomolochos e la voce di Aristofane nell'archaia

Nell'ambito del finanziamento ministeriale *Futuro in ricerca 2013* (FIR), dal 2014 al 2017 le Università di Bari, Bologna, Milano e Pisa, hanno sviluppato il progetto di un lessico digitale della commedia greca che ha dato vita a una rivista in rete ad accesso libero "Lessico del Comico" ospitata da unimi.it e a un omonimo sito web. In relazione al tema di questo volume, credo che l'esperienza maturata nel progetto possa contribuire alla riflessione sul ruolo del digitale nella ricerca sul dramma antico per due motivi: da una parte la rete ha offerto uno spazio indispensabile per il rapido scambio tra le quattro unità di ricerca e per la diffusione immediata dei risultati, dall'altra lo strumento digitale, almeno nel nostro caso, ha rivelato nel tempo la sua fragilità. Per cause amministrative, a lungo il sito che ospita il lessico è rimasto inaccessibile e la pubblicazione della rivista online subisce un rallentamento del tutto indipendente dal lavoro redazionale. Lo strumento digitale, come noto, permette di diffondere in modo immediato il prodotto della ricerca e con una preziosa libertà d'accesso ma ha mostrato di avere, rispetto ai supporti fisici, un maggiore bisogno di protezione da parte della struttura amministrativa deputata a garantirne la conservazione.

Tema delle prossime pagine sarà un caso emblematico, all'interno del Lessico, del metodo di ricerca favorito dallo strumento digitale e dei risultati più significativi raggiunti in merito. Il pro-

getto nel suo insieme ha avuto lo scopo di individuare le parole che nell'*archaia* caratterizzano il teatro comico ateniese per poi osservarne le evoluzioni di significato e la ricezione nella produzione letteraria antica coeva e successiva, oltre il genere comico, poi nell'erudizione antica, infine, nelle traduzioni e nelle messe in scena contemporanee. Un compito condiviso tra l'unità di Bari, con lo scopo di osservare il termine nel contesto originario dell'*archaia*, l'unità di Bologna diretta da Stefano Caciagli impegnata sull'erudizione antica e gli scoli, l'unità di Pisa diretta nei primi mesi da Michele Corradi poi da Dino De Sanctis, che ha osservato la ricezione dei tratti distintivi dell'*archaia* negli altri generi letterari, e l'unità, guida del progetto, dell'ateneo Statale di Milano, diretta da Maddalena Giovannelli che si è dedicata alle produzioni teatrali contemporanee e alle traduzioni. L'obiettivo di isolare in primo luogo gli elementi fondanti del comico nell'*archaia* ci ha indotto, come ovvio, a rivolgerci ai termini dai quali è potuta emergere con maggiore chiarezza la poetica, in particolare come inevitabile di Aristofane. Tra questi, ci soffermeremo sul termine *bomolochos* nel tentativo di integrare i risultati della ricerca già diffusi da due pubblicazioni apparse nella fase iniziale del progetto FIRB¹; ci proponiamo infatti di affiancare le osservazioni espresse in quelle sedi con l'ulteriore indagine condotta sul rapporto tra il rifiuto della buffoneria espresso da Aristofane nei luoghi in cui i termini connessi alla radice *bomoloch-*compaiono e la prassi comica di alcune scene nelle quali la critica ha scorto punti di contraddizione con quel rifiuto.

1. *Il buffone e il poeta comico*

Nel 1970, Jean Starobinski pubblica a Ginevra il saggio *Portrait de l'artiste en saltimbanque* nel quale indaga come a partire dagli

¹ S. Caciagli, M. Corradi, M. Giovannelli, M. Regali, *Un lessico per il teatro comico. Buffoni e 'bomolochoi'*, «Stratagemmi» 29-30, 2014, pp. 73-102, e S. Caciagli, M. Corradi, M. Regali, *Buffoni e 'bomolochoi'*, «Lessico del Comico» 1, 2016, pp. 135-154.

anni centrali del XIX secolo prima la letteratura² poi la pittura³ attribuiscono un valore simbolico al *clown*, al buffone, un'immagine nella quale l'artista, ormai posto ai margini del sistema produttivo e sociale, scopre il ritratto di sé. Starobinski, con rapidità vertiginosa, ricostruisce un percorso secolare che dal *topos* antico del *theatrum mundi*, dopo il frontone del Globe Theatre, che negli anni di Shakespeare offriva il motto *totus mundus agit histrionem*, giunge a Baudelaire che nel ritratto del Vecchio Saltimbanco nei *Poemetti in Prosa* scorge «l'immagine del vecchio letterato sopravvissuto alla generazione di cui fu il brillante intrattenitore, del vecchio poeta senza amici [...] degradato dalla propria miseria e dall'ingratitudine pubblica, e nella cui baracca il mondo immemore non vuol più entrare»⁴. Con un marcato impianto psicanalitico, l'indagine di Starobinski giunge poi ad individuare nella serie dei *Saltimbanchi* del periodo blu di Picasso (1901-1904), e nelle suggestioni che ne traeva Apollinaire, il riemergere di un archetipo che apparterebbe al teatro antico: la funzione arcaica del buffone come "agente di salvezza" che, grazie alla libertà garantita dalla sua condizione di escluso, restituirebbe al mondo l'ordine autentico ormai perduto⁵. Senza l'appoggio delle fonti, a più riprese sono richiamate le radici antiche del "teatro popolare" con il supposto archetipo del buffone che però, almeno per quan-

² J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève 1970, pp. 30-32, osserva il tema del saltimbanco a partire dalle cronache di Theophile Gautier agli spettacoli parigini di funambolismo.

³ Ivi, pp. 37-40, a partire dalla *Miss Lala* di Edgar Degas (1879).

⁴ «L'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur, du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfant, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer». Cfr. Starobinski, *Portrait* cit., p. 96: per il vecchio saltimbanco la decadenza è causata dal potere esterno, in questo caso rappresentato dal gusto mutato del pubblico che non apprezza più il vecchio poeta che in gioventù lo aveva divertito; la fortuna moderna del buffone, da Charlie Chaplin ai fratelli Marx, è dovuta al ruolo di «salvatore sacrificato» attribuito alla maschera che «risponde ad un'attesa psichica immemorabile, che si è conservata nella coscienza dell'uomo moderno» (pp. 115-116).

⁵ Ivi, pp. 124-144.

to riusciamo a ricostruire, sfugge del tutto allo schema ermeneutico che Starobinski applica con successo alla produzione letteraria e artistica tra Ottocento e Novecento. L'analisi di Starobinski offre però, per contrasto, un utile punto di partenza per l'indagine sul βωμολόχος nell'*archaia* perché permette di comprendere in modo immediato la distanza tra la concezione della buffoneria che in particolare Aristofane mostra di avere e l'immaginario moderno che Starobinski indaga: Aristofane offre un ritratto di sé in contrasto polare con il buffone e rifiuta in modo esplicito la buffoneria. Non a caso, tale tendenza di Aristofane si accompagna al ruolo sociale del poeta comico nell'Atene di V-IV secolo che si profila in modo altrettanto opposto rispetto al rapporto che l'artista intrattiene con la società moderna: mentre la società borghese esclude l'artista che per questo scorge nella maschera del *clown* il ritratto della propria marginalità, tramite le sue istituzioni Atene attribuisce al poeta dell'*archaia* un ruolo centrale nelle feste pubbliche e in questa occasione il poeta può offrire un profilo di sé che esclude, con forza programmatica, ogni buffoneria.

Scopo di queste pagine non sarà proporre una lettura della commedia arcaica che muovendo dal rifiuto della *bomolochia* escluda di conseguenza ogni possibile elemento di disimpegno in favore di un'interpretazione che attribuisca serietà assoluta a ciò che Aristofane afferma sulla propria poesia comica⁶: dai risultati raggiunti dalla critica recente emerge il carattere multiforme del fenomeno teatrale comico attico, una varietà di aspetti che non è possibile ridurre ad unità esclusiva⁷. A prescindere però dalla na-

⁶ Per un'interpretazione generale di Aristofane che applica in modo integrale e coerente questa prospettiva, cfr. R. Lauriola, *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion. Con una lettura degli Acarnesi*, ETS, Pisa 2010.

⁷ Cfr. le conclusioni raggiunte da J. Rusten, *In Search of the Essence of Old Comedy: From Aristotle's Poetics to Zielinsky, Cornford and Beyond*, in M. Fontaine, A.C. Scafuro (ed. by), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford University Press, Oxford, 2014, pp. 33-49, il quale mette in luce il contrasto tra la fissità delle forme comiche, che a partire da Menandro tramite Plauto e Terenzio costruiscono «a fairly homogeneous western tradition of dramatic comedy» e la varietà delle forme dell'*archaia*: «a mixture of narra-

tura politica o meno della *archaia*, il rifiuto della buffoneria è, almeno per Aristofane, un motivo letterario che favorisce la persuasione del pubblico in vista della vittoria nell'agone. E non a caso, sotto tale rispetto l'io parlante della parabasi si fa erede della tradizione che attribuisce al poeta il ruolo di educatore della comunità⁸. Non è possibile determinare con esattezza il grado in cui le dichiarazioni d'impegno del poeta comico trovassero corrispondenza nella realtà politica di Atene, ma compito dell'esegesi è certo osservare il motivo letterario nelle sue varie declinazioni per comprendere l'intenzione dell'autore, presupposto indispensabile per indagarne poi, nei limiti delle nostre conoscenze sull'immediata ricezione di ogni commedia, la presa effettiva sulla realtà⁹.

2. La buffoneria in Aristofane

L'indagine sviluppata per il nostro Lessico ha rivelato come il campo semantico legato alla *bomolochia* abbia in particolare in Aristofane uno spazio di particolare pregnanza a causa dei luoghi nei quali esso compare: alcuni tra i passi più significativi delle parabasi e altri momenti delle commedie dove la buffoneria è attribuita a chi tenta di ingannare il *demos*, il bersaglio più frequente nella polemica di Aristofane¹⁰. E per questo la *bomolochia* rap-

tive chaos and formal complexity, grotesque obscenity and naive innocence, savage satire and high-minded optimism» che a partire da Aristotele la critica ha più volte, ma senza successo, tentato di ridurre ad unità.

⁸ Per un'indagine sulle sezioni paraboliche di Aristofane che riconduce però anche la voce dell'autore al gioco comico, privandola quindi di ogni possibile intenzione politica, cfr. T. Hubbard, *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Cornell University Press, Ithaca-London 1991.

⁹ Per una sintesi sul quadro teorico della filologia attuale, cfr. G. Conte, *Il significato del testo*, «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici» 84, 1, 2020, pp. 9-25.

¹⁰ Cfr., fra gli altri, S. Douglas Olson, *Comedy, Politics, and Society*, in G.W. Dobrov (ed. by), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Brill, Leiden-Boston 2010, pp. 64-65: «Aristophanic comedy is thus firmly "democratic" in the sense that it insists that it is concerned with the good of the demos [...]

presenta per Aristofane, sia sul piano letterario sia sul piano politico, un valore negativo assoluto: i poeti comici buffoni, che blandiscono i giudici con una comicità facile e scurrile, e i politici che parlano al *demos* nascondendo il proprio interesse sono accomunati dalla pratica dell'inganno e costituiscono così l'oggetto privilegiato degli attacchi di Aristofane, che al contrario rappresenta se stesso quale poeta raffinato che merita il favore dei giudici perché è difensore sincero del *demos*. In contrasto con ciò che emerge dal testo di Aristofane, invece, a partire da Zieliński¹¹ e Süss¹² la critica ha adottato la categoria del *bomolochos* per interpretare uno schema che, in particolare nell'agone, Aristofane adotterebbe per produrre un effetto comico. E di frequente, oltre l'uso convenzionale del termine inaugurato da Zieliński e affinato poi da Gelzer¹³ e da Kloss¹⁴, si è sottolineato come, in aperta contraddizione con le sezioni paraboliche dove in teoria rifiuta la comicità buffonesca, nella prassi di molte commedie Aristofane invece faccia ampio ricorso alle scene di volgare comicità che aveva apertamente rifiutato. Oggetto della nostra indagine sarà la relazione tra l'aspro rifiuto della *bomolochia* che Aristofane proclama negli anapesti e la figura del *bomolochos* che invece la critica individua in alcune sezioni delle commedie, nella speranza di contribuire all'analisi di un tema centrale nel dibattito di questi

democracy in both practice and theory is not so much direct rule by the demos as an arrangement under which the demos' affairs are conducted for it by protectors and guides whom the people choose and supervise».

¹¹ T. Zieliński, *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, Teubner, Leipzig 1885, pp. 116-117 che designa quale *bomolochos* il personaggio che partecipa come terzo all'agone ma senza un reale compito di arbitro, bensì con la funzione di «lustige Person» con il compito di ricordare al pubblico il tono della commedia nonostante la serietà dell'agone.

¹² W. Süss, *Zur Komposition der altattischen Komoedie*, «Rheinisches Museum für Philologie» 63, 1908, pp. 12-38, il quale estende l'analisi di Zieliński oltre gli agoni, in particolare nei prologhi.

¹³ T. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komodie*, Beck, München 1960, pp. 124-125.

¹⁴ G. Kloss, *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, De Gruyter, Berlin-New York 2001, pp. 133-188.

anni: la corretta interpretazione di ciò che Aristofane afferma sul proprio mestiere di poeta comico, da cui deriva la generale lettura del ruolo politico e sociale dell'*archaia* nell'Atene di V-IV secolo¹⁵.

Prima di Platone, i termini legati al tema βωμολόχ- occorrono nella produzione letteraria greca di età classica esclusivamente in Aristofane, ad eccezione di un frammento della *Tirannide* di Fererate (fr. 150 Kassel-Austin). Secondo il testimone antico, Arpocrazione, Fererate conserverebbe la genuina etimologia del termine, il cui significato "mendicante, straccione" è fondato sui componenti βωμός "altare" e λόχος "agguato, imboscata", e riflette la prassi di sottrarre dagli altari, con l'inganno, la carne destinata ai sacrifici. Nel 2012 però, Stephen Kidd ha avanzato una convincente ipotesi che scorge nel frammento un probabile gioco etimologico, un *word-play* funzionale alla scena comica della *Tirannide*¹⁶. L'accezione centrale di βωμολόχος è, secondo Kidd, sempre buffone, "fool", e Fererate, come Aristofane in una scena dei *Cavalieri* (1194), gioca sul falso senso etimologico cogliendo l'occasione che l'azione drammatica gli offre con la presenza dell'altare sulla scena.

Ben maggiori frequenza e rilievo hanno i termini legati al tema βωμολόχ- in Aristofane, dove il campo semantico della βωμολοχία è orientato attorno a due poli di significato, entrambi di

¹⁵ Per un quadro, pur orientato, delle moderne teorie letterarie in merito al rapporto tra contesto e testo, cfr. M. Silk, *The Greek Dramatic Genres: theoretical perspectives*, in E. Bakola, L. Prauscello, M. Telò (ed. by), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 15-30. Altrettanto orientata ma ricca e utile è la rassegna degli studi sulla questione della "voce" di Aristofane e del suo carattere serio o meno offerta da Lauriola, *Aristofane serio-comico* cit., pp. 11-36. Offre un panorama sul medesimo tema, dal quale trae però conclusioni opposte rispetto a Lauriola, Olson, *Comedy* cit., pp. 35-69, il quale sostiene che, a prescindere dalle opinioni politiche espresse in modo incidentale, nel *corpus* di Aristofane sarebbe assente ogni «obvious "positive" teaching».

¹⁶ S. Kidd, *The Meaning of Bōmolokhos in Classical Attic*, «Transactions of the American Philological Association» 142, 2012, pp. 239-255.

segno negativo: la trivialità dei poeti comici rivali e l'inganno. Il significato di "buffoneria, comicità volgare" è presente con una chiara funzione in termini di poetica nella parabasi della *Pace* (748) e nella *parodos* delle *Rane* (358), mentre nei *Cavalieri* (902, 1194, 1358), nelle *Nuvole* (910, 969), nelle *Tesmofoiazuse* (818) e ancora nelle *Rane* (1085, 1521), la qualifica di βωμολόχος esprime l'accusa di ingannare a proprio vantaggio tramite l'uso tendenzioso della parola. Oggetto dell'accusa di βωμολοχία sono dunque da una parte i poeti comici rivali di Aristofane, nella *Pace* e nelle *Rane*, dall'altra le figure politiche come i procuratori nei *Cavalieri* e i segretari «scimmie del popolo» ancora nelle *Rane*, gli scolari distratti che oltraggiano le Muse e ingannano il maestro nelle *Nuvole*, i ladri e i mercanti di schiavi nelle *Tesmofoiazuse*, Euripide nella scena finale delle *Rane*, e infine la βωμολοχία è sia il perno di reciproche accuse tra Paflagone e il Salsicciaio, ancora nei *Cavalieri*, sia una delle offese che il Discorso Migliore rivolge al Discorso Peggioro nelle *Nuvole*. Pur nel variare dei contesti, emerge con nettezza un filo rosso che unisce i passi dove compare il campo semantico della βωμολοχία: i poeti comici rivali di Aristofane, i politici corrotti, Euripide, i rappresentanti della nuova *paideia* tessono con le parole una trama ingannevole che offre un falso piacere al *demos* ma in realtà produce per lo stesso *demos* un danno grave; ad accomunare poeti volgari e notabili corrotti è quindi il favore immeritato presso il *demos*.

In questo panorama, di notevole rilievo sono per noi le occorrenze del termine nella parabasi della *Pace* e nella *parodo* delle *Rane*, in contesti che, come vedremo subito, appaiono per molti aspetti simili. Nella parabasi della *Pace* (739-753), il corifeo loda il διδάσκαλος perché per primo ha indotto i comici rivali a desistere dalle facili battute sugli stracci e sui pidocchi, sugli Eracli affamati che impastano e gli schiavi ingannatori che fuggono e vengono picchiati, dileggiati da un secondo schiavo che chiede (746-747): ὦ κακόδαιμον, τί τὸ δέρμ' ἔπαθες; μῶν ὑστριχίς εἰσέβαλέν σοι / εἰς τὰς πλευρὰς πολλῆ στρατιᾶ κάδενδροτό-

μησε τὸ νῶτον;¹⁷. Un altisonante linguaggio militare (εἰσβάλλειν, δενδροτομεῖν) descrive la frusta che si abbatte sulla schiena dello schiavo per punirlo dei suoi inganni falliti¹⁸. Aristofane ha invece eliminato queste volgarità triviali, κακὰ καὶ φόρτον¹⁹ καὶ βωμολοχεύματ' ἄγεννη, per costruire una grande arte con grandi parole, pensieri e battute non volgari, ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κάπυργωσ' οικοδομήσας / ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἄγοραίοις, un'arte che non dileggia uomini e donne comuni²⁰, ma con forza erculea assale i potenti della *polis* (748-750)²¹. Aristofane oppone quindi la propria τέχνη ai βωμο-

¹⁷ «Disgraziato, cosa ti è capitato alla pelle? Una frusta ha invaso con grande dispiegamento di forze i tuoi fianchi e ha abbattuto la tua schiena, quasi fosse un albero?» (trad. G. Mastromarco).

¹⁸ Cfr. ad. es. Tucidide, I, 59, 2; I 109, 2. Cfr. G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane*, UTET, Torino 1983, I, p. 619 n. 78.

¹⁹ Contro il φορτικόν si esprime anche il personaggio di Santia nel breve prologo alle *Vespe* (54-66), parole nelle quali la critica tende a scorgere l'intrusione della voce dell'autore nel gioco di maschere sulla scena (ad es. L.P.E. Parker, *Who is Dicaeopolis?*, «Journal of Hellenic Studies» 111, 1991, pp. 203-207). Contro i tentativi moderni di individuare altri luoghi delle commedie di Aristofane in contraddizione con il programma espresso da Santia in merito all'ingordigia di Eracle, cfr. Mastromarco, *Commedie cit.*, p. 455 n. 16 secondo il quale in particolare nei vv. 1565-1693 degli *Uccelli* non è da scorgere alcuna contraddizione con le *Vespe* perché «si tratta di concessioni meramente formali ad una consolidata tradizione del teatro comico» mentre la polemica di Aristofane sarebbe rivolta contro «commediografi che ricorrevano al motivo di Eracle ogni qualvolta desideravano ottenere il facile plauso della maggioranza degli spettatori». Sulla stessa linea, per quanto riguarda il prologo delle *Rane*, R. Lauriola, *Il prologo delle Rane e i bagagli di Santia: una breve nota di poetica aristofanea*, «Prometheus» 36, 3, 2010, pp. 213-222.

²⁰ A queste parole, la critica di consueto accosta la parabasi delle *Vespe*, dell'anno precedente, dove dopo la sconfitta delle *Nuvole* Aristofane rivendica nel segno di Eracle l'attacco ai μέγιστοι di Atene e in particolare a Cleonemostro, senza impiegare però il termine βωμολόχευμα (1029-1058); per il senso ultimo di questo passo, cfr. G. Mastromarco, *L'eroe e il mostro (Aristofane, Vespe 1029-1044)*, «RIFC» 117, 1989, pp. 410-423.

²¹ Fercreate nei *Kratapaloi* (fr. 100 Kassel-Austin) attribuisce le stesse parole a Eschilo nell'Ade il quale rivendica il suo ruolo per i poeti tragici delle generazioni successive: αὐτοῖς παρέδωκα τέχνην μεγάλην ἐξοικοδομήσας.

λοχεύματα dei quali offre una chiara esemplificazione: motti volgari rivolti a personaggi di rango infimo²². Dalla parabasi della *Pace* emerge quindi per il βωμολόχος un profilo chiaro: il buffone scherza su temi semplici, come la miseria, la fame, le percosse, che coinvolgono personaggi di poco conto come gli schiavi e rappresenta per questo l'antimodello per il poeta comico raffinato che cura il bene comune del *demos* scagliandosi con coraggio contro i suoi potenti nemici. Un decisivo contributo al problema della *bomolochia* giunge poi dalle *Rane*. Dopo l'antistrofe della parodo, il corifeo degli Iniziati, invocato il silenzio rituale, elenca chi deve restare escluso dalla cerchia del Coro (354-368): chi è inesperto dei λόγοι del coro, chi non ha una mente pura, chi non ha visto o danzato i misteri delle Muse, chi non è stato iniziato ai Misteri della lingua di Cratino²³. Tra le accuse ai non iniziati, il corifeo indica il piacere che provano per le parole inopportune dei buffoni: ὅστις [...] βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει μὴ ἔν κείρῳ τοῦτο ποιοῦσιν «chi... prova piacere per buffonerie dette a sproposito» (358; trad. G. Mastromarco). Il nesso μὴ ἔν κείρῳ conferma l'impegno di Aristofane espresso nella *Pace* riguardo al legame tra βωμολοχεύματα e trama del racconto. La sequenza di tetrametri anapestici pronunciati dal corifeo che seguono l'antistrofe del Coro attribuisce a questa sezione i tratti formali della paraba-

Cfr. D. Rosenbloom, *The Comoedians' Aeschylus*, in R. Futo Kennedy (ed. by), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, Brill, Leiden-Boston 2018, pp. 54-55, secondo il quale Aristofane rivendicherebbe un ruolo analogo ad Eschilo nella *Pace*.

²² In favore di un attacco indistinto al gruppo dei poeti comici rivali si esprime A.H. Sommerstein. *Aristophanes. Peace*, Aris & Phillips, Warminster 1985, p. 167, seguito da O. Imperio, *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Adriatica, Bari 2004, pp. 37-38, mentre gli scoliasti scorgono qui una precisa polemica contro Eupoli e la sua rappresentazione di Eracle (e.g. Eup. T 18-19 Kassel-Austin).

²³ Cfr. ora, sul significato della *parodos* per la poetica di Aristofane, il contributo di E. Cucinotta, *Il prato degli Iniziati: la poetica della commedia nelle Rane di Aristofane*, in S. Cannavale, L. Miletti, M. Regali, *I luoghi delle Muse: la funzione dello spazio nella fondazione e nel rinnovamento dei generi letterari greci*, Academia, Baden Baden 2021, pp. 59-69.

si, della quale sono richiamati anche i temi. Il rifiuto per chi non conosce la commedia, dove si inserisce la condanna della βωμολοχία, si intreccia infatti con il motivo rituale dell'esclusione degli impuri e con il motivo politico della condanna per gli autori di comportamenti offensivi verso la città. Non a caso, il verso nel quale il corifeo condanna la βωμολοχία agisce da cerniera tra il tema letterario e il tema politico: le accuse ai non iniziati proseguono coinvolgendo chi non favorisce la concordia civile ma «istiga e soffia sul fuoco per ottenere vantaggi privati» (359-360)²⁴. Emerge di nuovo il nesso palese tra comicità volgare e inganno del *demos*: il coro di Iniziati ha una funzione duplice, comica e rituale, dalla quale emerge, nella struttura del rito religioso, il consueto legame tra la produzione letteraria propugnata da Aristofane, che si distingue per il rifiuto della βωμολοχία, e il bene della *polis*. La critica ha messo in luce come per il coro degli Iniziati si profili il compito del παίζειν, declinato sia quale gioco della commedia per il coro comico, sia quale gioco degli iniziati nel fittizio aldilà delle *Rane*²⁵. Il ruolo benefico per la *polis* espresso dal παίζειν si oppone quindi alla βωμολοχία quale riso inutile e dannoso. La βωμολοχία come fonte di piacere incontrollato, che viola in questo caso il καιρός, è impiegata da Aristofane quale contraltare della propria arte comica che tramite il παίζειν corretto produce benefici per la *polis*²⁶.

Di frequente la critica ha negato il valore di queste affermazioni, citando casi nei quali Aristofane entrerebbe in contraddi-

²⁴ ἢ στάσιν ἐχθρὰν μὴ καταλύει μηδ' εὐκόλος ἐστὶ πολίταις, / ἄλλ' ἀνεγείρει καὶ ῥιπίζει κερδῶν ἰδίων ἐπιθυμῶν (trad. G. Mastromarco).

²⁵ Cfr. K.J. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Clarendon Press, Oxford 1993, pp. 57-61.

²⁶ Nel fr. 171 PCG del Γηρυτάδης, il βωμολοχεύεσθαι è accostato a χαριεντίζεσθαι e καταπαίζειν: non è possibile definire con certezza l'ambito nel quale è impiegato il termine, ma non si può escludere anche in questo caso il legame con la produzione letteraria perché l'argomento doveva richiamare le *Rane*. Pur con cautela, F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1968, p. 103, pensa infatti ad un agone «sul tipo di quello fra Eschilo e Euripide».

zione palese con il programma delineato nella *Pace* e nelle *Rane* perché rappresenta scene nelle quali le percosse agli schiavi sono un fattore comico di rilievo centrale. Ma dalle scene che, ad esempio, Dover²⁷ cita come momenti nei quali Aristofane entrebbe in aperta contraddizione con se stesso, emerge invece una precisa funzione per il *topos* delle “percosse allo schiavo” che appare in piena coerenza con l’intenzione drammaturgica di Aristofane e quindi non riceve una funzione autonoma e legata al riso immediato. Nelle *Vespe*, dopo la seconda parabasi, il servo Santia entra in scena lamentandosi per le percosse ricevute da Filocleone in occasione del pranzo da Filoctemone (1299-1325), ma il suo racconto è del tutto funzionale a rappresentare l’inettitudine dirompente del protagonista nel contesto raffinato del simposio, inettitudine che costituisce il tema centrale in questa fase delle *Vespe*. Il racconto delle percosse, di per sé una delle scene di *routine* comica oggetto di critica nella *Pace*, è quindi al servizio delle esigenze drammaturgiche di Aristofane in questa fase delle *Vespe*: rappresentare il successo dell’eroe comico Bdelicleone nel suo progetto di guarigione del padre dalla mania dei processi. La battuta con la quale Santia entra in scena e la domanda che gli viene rivolta sembrano introdurre un racconto che sviluppi il *topos* delle “percosse allo schiavo” ma, come mettono in luce Biles e Olson, il tema delle percosse è ripreso solo in ritardo (1307) e con un rapido accenno²⁸. Il racconto delle percosse non evoca quindi la *gag* consueta e fine a se stessa ma contribuisce, insieme all’imtemperanza rispetto al vino e al cibo, a raffigurare l’assoluta perdita di freni di Filocleone, che ora grazie all’intervento di Bdelicleone può partecipare della vita felice dalla quale i demagoghi lo escludevano tramite le lusinghe del sistema giudiziario. Secondo le parole di Santia, infatti, Filocleone supera di gran lunga in ὕβρις Ippillo, Antifonte, Licone, Lisitrato, Tufrasto, i componenti della cerchia di Frinico che partecipavano al banchetto (1299-

²⁷ Dover, *Frogs* cit., pp. 43-44.

²⁸ Cfr. Z.P. Biles, S. Douglas Olson, *Aristophanes. Wasps*, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 460-461: «very much in passing».

1303: τούτων ἀπάντων ἦν ὑβριστότατος μακρῶ). Dopo l'ingresso di Santia e la domanda che il coro gli rivolge, le aspettative del pubblico prevedono un racconto sulle percosse ricevute dal servo, ma Aristofane intesse una cronaca serrata delle intemperanze di Filocleone a simposio e sulla strada del ritorno a casa, nella parossistica imitazione di un *komos* solitario per le strade di Atene. A conferma di ciò, nello scambio che Santia racconta tra Filocleone e Tufrasto troviamo non a caso l'antimodello del comico che di nuovo coincide con il buffone che suscita il *geloion* solo per compiacere: Filocleone apostrofa Teofrasto, unico simposiasta che non gradisce i suoi paragoni perché si finge δεξιός, mentre è invece un buffone, κωμωδολοιχῶν, che offre i propri servizi ai benestanti (1316-1318).

In modo analogo, negli *Uccelli*, le minacce di percosse che Pisetero rivolge allo schiavo Manete svolgono una palese funzione di contrasto rispetto al registro alto che sia il ritmo sia la dizione indicano con chiarezza (1313-1334): come l'analisi di Zimmermann ha messo in luce²⁹, dal dialogo lirico dell'amebeo tra Pisetero e Coro che sviluppa l'encomio per Nubicuculia emerge lo stile elevato dell'inno che richiama Pindaro. Agli echi di Pindaro³⁰, si accosta il modello delle "escape-prayers", secondo la definizione di Dodds³¹, di Euripide, dove il luogo desiderato, come nell'*Elena* (1478-1494) o nelle *Baccanti* (402-416), è rappresentato quale sede delle Cariti, di *Pothos*, di *Hesychia*. Al tono elevato della poesia di lode si oppongono dunque le minacce di percosse che Pisetero rivolge al lento Manete³², un *topos* che conserva il valore

²⁹ B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Band 1: Parodos und Amoibaion*, Anton Hain, Königstein im Taunus, 1984, pp. 204-208.

³⁰ Secondo N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Clarendon Press, Oxford 1998, p. 439, la solennità emerge dal vocalismo dorico, dalla prosodia di ἀγανόφρονος dagli aggettivi composti in apertura e chiusura, dalla struttura metrica che ricorda Ibico (fr. 287 PMG).

³¹ E.R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, Clarendon Press, Oxford 1944, p. 117.

³² Secondo Dunbar, *Birds* cit., p. 441 e A. Grilli, *Aristofane. Gli Uccelli*, BUR, Milano 2006, pp. 332-333, il contrasto tra la lode della quiete e la gag del "ser-

emblematico di volgarità che abbiamo osservato nella parabasi della *Pace*.

E ancora Aristofane gioca con il *cliché* delle percosse allo schiavo quando, nella *Lisistrata*, l'ambasciatore Ateniese interloquisce con il pubblico, scusandosi con gli spettatori per il φορτικὸν χωρίον, per la volgarità, per l'azione di *routine* che è in procinto di realizzare percuotendo gli schiavi con la torcia (1216-1220)³³. La breve scena della *Lisistrata* assume un rilievo significativo per la nostra ipotesi proprio perché la *gag* delle percosse, in questo caso con le torce, non svolge una funzione di contrasto come negli *Uccelli*, anzi sembra assumere il valore autonomo di rilassamento dopo la tensione massima della scena precedente, quando il progetto di *Lisistrata* giunge a compimento. Una funzione quindi che sembrerebbe compresa nel tipo di comicità gratuita che Aristofane rifiutava nella *Pace* in quanto estranea al *kairòs*. Non a caso, però, anche quando Aristofane mette in scena la *routine* comica ne prende allo stesso tempo le distanze: l'attore che compie il gesto consueto delle percosse si rivolge al pubblico per commentare ciò che sta accadendo sulla scena (φορτικὸν τὸ χωρίον. / οὐκ ἄν ποιήσαιμ'. εἰ δὲ πάνυ δεῖ τοῦτο δρᾶν, / ὑμῖν χαρίζεσθαι προσταλαιπωρήσομεν), rivelando così la consapevolezza dell'autore che intende sia perseguire l'intento drammaturgico dello scioglimento sia preservare la coerenza con la propria poetica.

Aristofane costruisce un gioco sottile tra aspettative del pubblico e necessità di innovazione che integra sempre il *cliché* del φορτικὸν in un contesto nuovo e funzionale al progetto comico in corso, in piena coerenza con il programma delineato nella *Pace* e confermato nelle *Rane*. Programma che in effetti non esclude di

vo indolente" o del "padrone impaziente" («comico contrappunto») gioca con ironia sul carattere inquieto degli Ateniesi (p. es. Tucidide, I, 57, 9).

³³ Sulla breve scena giambica (1216-1241) che prepara l'esodo della commedia, cfr. ora F. Perusino (a cura di), *Aristofane. Lisistrata*, Mondadori, Milano 2020, pp. 308-312, che offre in particolare suggestive riflessioni sul peculiare impiego del termine χωρίον che sembra anticipare l'accezione letteraria di *locus* (312).

per sé scene di comicità bassa ma solo i βωμολοχεύματα che non hanno alcuna funzione drammatica ma l'unico scopo di suscitare il facile riso del pubblico, i βωμολοχεύματα definiti per questo, nella *Pace*, ἀγεννή.

3. *Dioniso e la βωμολοχία nelle Rane*

Nell'arco che dalla *Pace* del 422 giunge alle *Rane* del 405, emerge quindi un quadro compatto e coerente per il profilo che Aristofane offre di sé in relazione al valore sempre negativo della *bomolochia*, un quadro nel quale si integrano con armonia, come abbiamo visto, i passi nei quali, oltre l'ambito letterario, la *bomolochia* è un capo di accusa rivolto alle figure politiche che ingannano il *demos*. In questa direzione, è poi di particolare interesse l'accusa rivolta da Eschilo ad Euripide nell'agone delle *Rane*, l'accusa che non a caso torna poi nella scena finale sulla bocca dello stesso Eschilo: Euripide ha messo in scena ruffiane, donne empie che disprezzano la vita e per questo la *polis* si è riempita di βωμολόχοι "scimmie del popolo" che ingannano sempre il *demos* (1078-1088). L'accusa è ripresa poi nelle ultime parole che pronuncia Eschilo nella commedia, mentre chiede a Plutone di conservare il trono per Sofocle e di difenderlo da Euripide πανούργος, ψευδολόγος e βωμολόχος (1515-1523). Per Eschilo, l'Euripide buffone, tramite i personaggi negativi che mette in scena, produce un danno grave per Atene perché popola la città di politici βωμολόχοι che ingannano il *demos*. Nelle *Rane*, attorno al personaggio di Euripide, quindi, produzione letteraria e politica si intrecciano, riunendo i due ambiti nei quali l'accusa di *bomolochia* è avanzata da Aristofane: il poeta βωμολόχος rende βωμολόχοι i cittadini³⁴.

³⁴ Per una probabile influenza di Aristofane, il campo semantico della *bomolochia* conserva poi centralità e segno negativo anche nella riflessione di Platone e Aristotele, che nella *Repubblica* e nell'*Etica Nicomachea* individuano nel carattere del βωμολόχος la manifestazione concreta dei danni che la fruizione non equilibrata del γέλοϊον può procurare alla ψυχή (*Repubblica*, 606c;

A turbare la coerenza che sembra emergere dall'insieme compatto delle occorrenze dei termini legati alla radice βωμολοχ- intervengono i numerosi contributi della critica moderna in merito. A partire dai lavori di Zieliński³⁵ e Süß³⁶, che si fondano sulla riflessione di Aristotele in merito alla *bomolochia*, è d'uso per la critica scorgere nel βωμολόχος una maschera che Aristofane impiegherebbe in particolare negli agoni epirrematici. Secondo Gelzer³⁷, un personaggio assume i tratti del βωμολόχος quando glossa o conferma le affermazioni del personaggio principale, senza che le sue parole siano in alcun modo recepite dagli altri personaggi sulla scena né abbiano alcuna influenza sullo sviluppo dell'azione comica. Per Gelzer, il ruolo del βωμολόχος si declina all'interno dell'agone quale arbitro tra i due contendenti (Demo nel secondo agone dei *Cavalieri*; Dioniso nelle *Rane*) oppure come sostenitore o accompagnatore di un personaggio principale (Evelpide nel secondo agone degli *Uccelli*; Calonice nella *Lisistrata*, Cremete nelle *Ecclesiazuse*, Blepsidemo nel *Pluto*). Rispetto a Gelzer, Pickard-Cambridge³⁸, amplia lo spettro della *bomolochia* ad ogni personaggio di basso rango, di norma lo schiavo o il rustico di campagna, che si oppone all'*alazon*. Di opposta tendenza l'approccio di Kloss³⁹ che limita le possibilità di applicare la qualifica di βωμολόχος ai momenti nei quali i personaggi escono dallo spazio e dal tempo dell'illusione scenica, per incarnare la prospettiva del componente medio del pubblico che commenta gli eventi sulla scena. Tra gli elementi isolati da Gelzer, per Kloss diviene preminente quindi la mancata ricezione delle affermazioni del βωμολόχος da parte degli altri personaggi presenti sulla scena. A partire da ciò si apre però uno spazio per nuove riflessioni: nonostante l'apparen-

Ethica Nicomachea, 1127b33-1128b9) cfr. Caciagli, Corradi, Regali, Buffoni cit., pp. 91-101.

³⁵ Zieliński, *Die Gliederung* cit., p. 116.

³⁶ Süß, *Zur Komposition* cit., pp. 12-38.

³⁷ Gelzer, *Der epirrhematische Agon* cit., pp. 124-125.

³⁸ A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Clarendon Press, Oxford 1962², pp. 175-177.

³⁹ Kloss, *Erscheinungsformen* cit., pp. 133-188.

te stato di sospensione nel quale restano gli interventi dei personaggi definiti per convenzione βωμολόχοι, essi né sono estranei all'idea comica che muove l'azione nei vari contesti né appaiono privi di ogni legame con la caratterizzazione dei personaggi.

Di particolare interesse in quest'ottica è la recensione di Alan Sommerstein al volume di Kloss che contiene l'analisi sulla *bomolochia* alla quale abbiamo fatto riferimento in precedenza⁴⁰. Sommerstein mette in luce come il tentativo di isolare le caratteristiche di un personaggio che assuma i tratti del βωμολόχος, il tentativo che nasce con Zieliński e giunge a Kloss, sia in realtà mal diretto e dall'analisi di Kloss emerge invece come, si tratti non di un tipo di personaggio ma di un modo di espressione⁴¹. Il *bomolochisma*, prosegue Sommerstein, è un modo d'espressione che può essere o del tutto integrato o del tutto avulso dall'azione teatrale, oppure può oscillare tra i due estremi; ogni personaggio può adottare tale modo d'espressione per una fase dell'azione che può coincidere con l'intero agone oppure con un breve aneddoto. A partire dalle equilibrate osservazioni di Sommerstein, tentiamo di mostrare ora come non solo sia fuorviante individuare tra i personaggi di Aristofane il βωμολόχος, ma anche le espressioni da βωμολόχος che la critica ha individuato non contraddicano le dichiarazioni di poetica espresse nelle *Nuvole* e nelle *Rane*.

Non è possibile, per ragioni di spazio, ripercorrere qui nel dettaglio i passi isolati da Kloss nella sua indagine, ma sarà opportuno osservare con maggiore attenzione il caso di Dioniso nelle *Rane* perché permetterà di verificare la coerenza di Aristofane con le proprie dichiarazioni di poetica all'interno della stessa commedia. Dioniso rappresenta infatti un caso di βωμολόχος che in quanto arbitro dell'agone non ha un ruolo ausiliario rispetto ad un personaggio principale e che per questo tende a deridere ciò che accade in scena senza una direzione costante. Il peculiare impiego della *bomolochia* nelle *Rane* rispecchierebbe l'altrettanto

⁴⁰ A. Sommerstein, *Rec. a Kloss Erscheinungsformen* cit., «Gnomon» 76, 1, 2004, pp. 14-16.

⁴¹ Ivi, p. 15.

peculiare statuto del protagonista Dioniso, il quale ha un progetto comico e utopico che muta nel corso della commedia⁴². Ma il carattere ondivago dei *bomolocheumata* di Dioniso nell'agone trova piena giustificazione, invece, nella caratterizzazione del personaggio. Come ha sostenuto con chiarezza Dover⁴³, in Dioniso è lecito scorgere la personificazione del gusto letterario degli Ateniesi, che oscilla da una posizione "modernista", illustrata nel prologo, al recupero del gusto passato per Eschilo in funzione politica. In questa direzione procede Aristofane anche nella caratterizzazione di Dioniso per quanto riguarda la sua competenza letteraria in senso tecnico: nelle emblematiche scene della boccetta e del "piede", Dioniso oscilla tra momenti nei quali rivela la propria esperienza teatrale, come quando anticipa la boccetta che Eschilo inserisce nei ritmi di Euripide (1220-1247), e momenti nei quali tradisce un'ignoranza grossolana, come nel gioco da βωμολόχος sul piede fisico o metrico (1320-1330) ma se si amplia l'orizzonte all'intera commedia emerge la coerenza con la quale Aristofane intende dirigere il riso del pubblico. La tendenza modernista di Dioniso si rivela con chiarezza già nel prologo, dove il repertorio della *skeuophoria* è rifiutato dal dio e invece propugnato da Santia, che con il ruolo di servo è portavoce della comicità popolare degli avversari. A Santia, come ovvio, la critica ha attribuito il ruolo del βωμολόχος ma anche in questo caso il βωμολόχος non produce scene autonome bensì assolve anche nel prologo delle *Rane* una funzione organica alla direzione generale della commedia: delineare per contrasto il profilo "raffinato" di Dioniso che lo spinge al desiderio irrefrenabile per Euripide, un desiderio di natura estetica sul quale, come noto, prevarrà in seguito la necessità di procurare ad Atene la salvezza⁴⁴. Anche la *bomolo-*

⁴² Sul peculiare statuto di Dioniso quale eroe comico cfr. E. Magnelli, *Rethinking Aristophanes' Comic Hero: Utopianism, Ambiguity, and Athenian Politics*, «Polis» 34, 2017, pp. 402-404.

⁴³ K.J. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Clarendon Press, Oxford 1993, pp. 37-43.

⁴⁴ Che il profilo della poesia ideale vagheggiato nelle *Rane* coincida con la produzione comica ha sostenuto di recente Cucinotta, *Il prato* cit., pp. 59-100,

chia di Santia appare quindi funzionale allo scopo che Aristofane si pone nella prima parte delle *Rane*, ossia la caratterizzazione di Dioniso, motore dell'azione nella prima parte della commedia.

Un indizio forte in favore dell'uso mirato dei *bomolocheumata* da parte di Aristofane è offerto poi dal ruolo che lo stesso Dioniso gioca nell'agone tra Eschilo e Euripide. Sul ruolo di Dioniso nell'agone la critica è impegnata da tempo in un lungo dibattito, nel quale le voci degli studiosi si dividono sui motivi della vittoria di Eschilo e sulla sua preparazione nel corso dell'agone⁴⁵. In relazione al problema della *bomolochia* che qui interessa, è necessario mettere in luce come gli interventi di Dioniso nell'agone sembrano rispondere ad una coerente intenzione dell'autore. Dioniso rappresenta il gusto teatrale del momento che pende decisamente per il nuovo Euripide ma il suo viaggio all'Ade assume nella fase finale una chiara natura politica: solo un buon poeta può salvare la *polis* e permettere che Atene «continui a celebrare i suoi cori nelle feste teatrali» (1419). Nell'agone, l'atteggiamento di Dioniso nei confronti di Eschilo ed Euripide appare governato da questa duplice motivazione: per Dioniso Eschilo rappresenta un amore passato, ormai dimenticato perché in preda al nuovo furore per le novità di Euripide, ma la necessità politica di salvare Atene impone la decisione finale di riportare dall'Ade un poeta all'altezza di un tale compito.

Alla luce di ciò, è possibile rileggere gli interventi di Dioniso nell'agone che la critica definisce interventi da *βωμολόχος*. In particolare, Dover distingue tra *bomolocheumata* *faceti*, ingenui o maliziosi⁴⁶, ma, come vedremo, è possibile osservare gli interventi di Dioniso-*βωμολόχος* nell'agone alla luce della scena finale⁴⁷. Nel primo intervento da *βωμολόχος* nell'agone, infatti, Dioniso dichiara la propria antica predilezione per il silenzio solenne dei

che attribuisce a questo scopo la costruzione drammaturgica che Aristofane persegue dalla *parodos* alle scene che seguono l'agone.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 59-70, con bibliografia.

⁴⁶ Dover, *Frogs* cit., p. 44.

⁴⁷ Cfr. Kloss, *Erscheinungsformen* cit., pp. 158-164.

personaggi di Eschilo che lo divertiva non meno dei personaggi ciarlieri, i λαλοῦντες, del teatro contemporaneo (916-917). A queste parole reagisce immediatamente Euripide che attribuisce il gradimento per Eschilo all'antica ingenuità, ἡλιθιότης, di Dioniso il cui gusto maturo lo deve condurre ora, invece, a preferire le novità di Euripide. I successivi interventi di Dioniso in favore di Euripide sono quindi da leggere come influenza di queste parole di Euripide che esercita il suo fascino sul dio del teatro, un fascino che ha prodotto il *pothos* che rappresenta il motore iniziale dell'azione comica delle *Rane*. L'antica predilezione per Eschilo e il nuovo amore per Euripide sono i due poli tra i quali oscilla Dioniso con i suoi *bomolocheumata*, un'oscillazione che si risolverà però nella scena finale, dove, come abbiamo visto, le conseguenze politiche del progetto di Dioniso risulteranno decisive. Un esito però che gli interventi da βωμολόχος nell'agone preparano e in parte anticipano: gli attacchi che Dioniso rivolge contro Eschilo sembrano infatti dettati dal *pothos* per Euripide e non implicano mai un danno per la *polis* da parte di Eschilo; di Eschilo infatti, Dioniso dileggia la magniloquenza (930-932), il suo difetto di *sapheneia* o l'eccesso di metri dattilici nei canti strofici (1278-1280), mentre di Euripide sono presi di mira gli effetti negativi che la sua poesia produce per Atene: l'apprendimento della λαλιά (952, 980-990), la doppiezza che Teramene acquista grazie al discepolato presso Euripide (968-970), gli eroi straccioni che Euripide mette in scena e che inducono i ricchi a simulare la povertà per evitare le liturgie (1067-1068), ancora la *philolalia* che rende inefficienti i rematori (1074-1077), la mollezza che si rivela nelle corse con le fiaccole per le Panatenee (1089-1098). In conclusione, è possibile, credo, tornare sul giudizio espresso da Dover in merito agli interventi di Dioniso e, alla luce del principio di poetica esposto nel coro delle stesse *Rane*, osservare come la *bomolochia* nell'agone delle *Rane* rispetti il *καιρός* che invece i non iniziati trasgrediscono con la comicità triviale priva di alcuna direzione. I *bomolocheumata* di Dioniso sono infatti funzionali allo scopo principale delle *Rane*, ossia mostrare come sia necessario, oltre il gusto teatrale del momento, per la città affidare il coro a poeti in grado di fornire ad Atene la *voutheσία* che anche se-

condo Euripide rende migliori i cittadini e grazie alla quale un poeta deve essere oggetto di ammirazione (1008-1010), un profilo nel quale, oltre il gioco di maschere tra Eschilo ed Euripide, è forse legittimo scorgere lo stesso Aristofane⁴⁸.

Come messo in luce da Sommerstein, non appare lecito attribuire la qualifica di βωμολόχος a nessuno dei personaggi sulla scena di Aristofane: non βωμολόχοι bensì βωμολοχεύματα. E di norma i βωμολοχεύματα in Aristofane hanno una evidente funzione drammaturgica che non contraddice le dichiarazioni di poetica della *Pace* e delle *Rane*: si rivolgono ai potenti della *polis* (*Pace*) oppure non violano il *kairos* perché rispondono ad una esigenza dell'azione comica che emerge in modo puntuale nel corso della commedia. La scelta del termine βωμολόχος inaugurata da Zieliński appare, come sosteneva Wilamowitz, «eine besonders unglückliche Erfindung»⁴⁹. I passi sulla *bomolochia* sono da integrare quindi nella costellazione di luoghi nei quali Aristofane, come la critica da tempo osserva⁵⁰, mostra di essere alla continua ricerca di un fertile equilibrio tra l'esigenza di divertire, tramite i meccanismi consueti che garantiscono una reazione positiva anche della componente meno colta del *demos*, e la necessità di affermare la propria voce, originale e raffinata, nel contesto agonale delle Lenee e delle Dionisie. E a questa seconda esigenza, affermare l'autorità della voce del poeta pur in un contesto dove il gusto del pubblico ha un'influenza non eludibile, può essere ricondotta sia la teoria sia la prassi della *bomolochia* in Aristofane.

⁴⁸ Per l'intento agonistico al quale risponderebbero le *Rane* nel loro insieme, cfr. Z.P. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 211-256.

⁴⁹ U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Lesefrüchte*, «Hermes» 64, 4, 1929, pp. 458-490: p. 471 n. 1.

⁵⁰ Cfr., fra gli altri, G. Cortassa, *Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane*, in E. Corsini (a cura di), *La polis e il suo teatro*, Programma, Padova 1986, pp. 185-204 e J.M. Bremer, *Aristophanes On His Own Poetry*, in J.M. Bremer, E.W. Handley (éd. par), *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions*, Fondation Hardt, Genève 1993, pp. 125-165.

Abstract.

With the vocabulary of buffoonery ($\beta\omega\mu\omicron\lambda\omicron\chi$ -) Aristophanes often rejects comic entertainment of a trite and banal sort. In spite of those passages, scholarship has attempted to pin down the bomolochos as a highly specific character but, as Dionysus' character in the *Frogs* shows, utterances of that type are not at odds with the severe Aristophanic claim to poetic inventiveness and refinement.

Keywords.

Buffoonery, poetics, ancient comedy, Aristophanes.

Mario Regali
Università degli Studi di Napoli
mario.regali@unina.it