

CRISTINA PACE

La prosa in commedia (Archipp. fr. 27 K.-A)

Il frammento 27 K.-A del commediografo ateniese Archippo ha la particolarità, come vide già Meineke¹, di essere in prosa. Nell'ambito della commedia attica antica – e solo in questa – il caso dell'uso di espressioni più o meno lunghe *extra metrum*, con la conseguente temporanea sospensione del modo consueto di parlare sulla scena, in versi, è in verità raro ma non isolato: ce lo dicono esplicitamente un paio di testimonianze antiche, che reperiamo negli scolii, e lo attestano alcuni passi aristofanei, comunemente interpretati come parodici². Riprendendo tali testimonianze vorrei qui tentare di approfondire l'effetto e il significato che questo espediente poteva avere sulla scena comica e quindi provare a trarre qualche conclusione anche sulla funzione che esso aveva nel contesto della scena cui apparteneva il fr. 27 di Archippo, tratto, come ci dice il testimone Ateneo, dalla commedia intitolata *I Pesci*.

Innanzitutto, ecco i due scolii aristofanei che ci danno esplicita testimonianza dell'utilizzo della prosa in commedia:

Schol. Aristoph. *Eq.* 941a

ἐπίτηδες δὲ διαλελυμένως μιμούμενος τὸν πεζὸν λόγον. ἔστι δὲ πολλὰ καὶ παρ' Ἐυπόλιδι σεσημειωμένα.

Appositamente si esprime in forma sciolta, a imitazione del discorso in prosa. Se ne segnalano diversi casi presso Eupoli.

Schol. Aristoph. *Thesm.* 295

γυνὴ μιμουμένη κήρυκα. πεζῇ εὐφημία χρώνται οἱ κωμικοὶ, ἐπειδὴν ἐ ὕ χ ἦ ν ἦ ψ ἡ φ ι σ μ α εἰσάγωσιν.

Donna che imita un araldo. Della prosa³ si servono i comici quando introducono preghiere o decreti.

¹ Meineke 1840, p. 719. L'impossibilità di ricondurre il frammento ad uno schema metrico appare indiscussa: cf. Kassel-Austin 1991, p. 547, Farioli 2000.

² In generale l'interesse per queste 'eccezioni' della versificazione greca è stato scarso, ma da ultima se ne è occupata Farioli 2000. Di «intento parodico» come «tratto comune» di questi casi, parla anche, sintetizzando, Marchiori in Canfora 2002, II, p. 805. Cf. anche Kloss 2001, p. 89 ss., Willi 2003, p. 22 n. 57.

³ Anziché πεζὸς λόγος è qui usata l'espressione πεζῇ εὐφημία, che si riferisce all'invito al silenzio tipico della fase iniziale dei riti. Sulla ragione di questo uso, vedremo più avanti.

Evidentemente i commentatori antichi erano a conoscenza di questo utilizzo, ne avevano in qualche misura registrato le occorrenze e lo consideravano come un uso tipico e ristretto all'ambito della commedia antica, se non come una specialità eupolidea, circostanza questa che non abbiamo la possibilità di verificare⁴. Esaminiamo ora rapidamente alcuni passi aristofanei in cui il *πεζὸς λόγος* è attestato.

Brevi battute *extra metrum* ricorrono più volte nelle commedie di Aristofane⁵, spesso in circostanze in cui vengono celebrati riti pubblici, civili o religiosi. Ad esempio negli *Acarnesi* (v. 43 s.):

Κηρυξ
 Πάριτ' εἰς τὸ πρόσθεν,
 πάριθ', ὡς ἂν ἐντὸς ἦτε τοῦ καθάρματος.

L'araldo dell'assemblea invita i cittadini ad entrare: «Venite avanti, venite all'interno del recinto sacro»: il v. 43 è *extra metrum*, anche se il confronto con il verso successivo ne fa piuttosto una sorta di trimetro giambico 'sospeso'. Pure ametrico è il v. 61, in cui ancora l'araldo introduce gli ambasciatori persiani: οἱ πρέσβεις οἱ παρὰ βασιλέως. Tali battute, analogamente a quelle che lo stesso personaggio pronuncia in *antilabé* con Anfiteo e Diceopoli⁶, contribuivano probabilmente a dare vivacità e 'naturalzza' al dialogo⁷.

Più avanti, al v. 237, il coro – che ha appena espresso l'intenzione di scovare Diceopoli – sente il protagonista pronunciare, dall'interno della casa, un solenne – ametrico – εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε, il rituale invito al silenzio (ripetuto al suo ingresso in scena, al v. 241), con cui Diceopoli si accinge a dare inizio ad un sacrificio. L'altisonante annuncio interrompe la sequenza di tetrametri trocaici catalettici pronunciati dal coro.

Già da questi casi appare evidente che l'uso di espressioni *extra metrum* sono considerate adatte a riprodurre la solennità degli annunci ufficiali. E infatti analogo è anche il caso di *Pace* 433 s., in cui Hermes – anch'egli un araldo – invita alla libagione e alla preghiera con un ametrico σπονδή σπονδή, εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε (cf. 1104), «libagione, libagione, fate devoto silenzio, fate devoto silenzio»⁸.

⁴ Nei frammenti di Eupoli conservati non ne è rimasta traccia. Non resisto però alla tentazione di ipotizzare che ad esempio nella discussione sulle leggi che secondo Platonio, *diff. char.* 38. 11-15 Perusino, trovava spazio nei *Demi*, per bocca dei νομοθεταί evocati dall'Ade, potessero trovare spazio citazioni in prosa del tipo che vedremo più avanti, negli *Uccelli* (su questa testimonianza, cf. Bonanno 1990, p. 485, Telò 2007, pp. 46-49, 119).

⁵ Cf. C. Prato 1962, p. 3.

⁶ Rispettivamente vv. 45, 46, 54 e 59, 64.

⁷ L'impressione è che le battute dell'araldo, anche se inserite nel trimetro giambico, rimangano in qualche misura estranee a quelle dei suoi interlocutori, come se parlasse su un diverso registro, senza prestare loro attenzione.

⁸ Olson 1998, p. 164.

Diverso invece il caso di *Cavalieri*, v. 941, in cui si tratta di una formula di invocazione degli dei con cui il coro approva solennemente il Salsicciao a conclusione dello *pnigos*, un serrato scambio di battute in cui Pflagone e Salsicciao si contendono a suon di lusinghe e minacce i favori di Demo: εὖ γε νῆ τὸν Δία καὶ τὸν Ἀπόλλω καὶ τὴν Δήμητρα, “bene, per Zeus, Apollo e Demetra”. Come abbiamo visto, lo scolio a questo luogo ci segnala che il poeta si esprime qui *διαλελυμένως*, in forma sciolta, e ci informa che molti casi di questo tipo “si segnalano presso Eupoli”: non ci dice nulla, invece, della funzione che qui questo tipo di interruzione possa avere, se non, evidentemente, quella che possiamo immaginare, di concludere enfaticamente la ‘tirata’ agonistica fra i due contendenti.

In ogni caso, se negli esempi visti finora si trattava solo di brevi battute *extra metrum*, negli *Uccelli* e nelle *Tesmofoiazuse* assistiamo ad un’evoluzione di tale espediente: per la prima volta assistiamo infatti a un uso esteso della prosa, ben più interessante anche ai fini del confronto con il fr. 27 di Archippo.

Negli *Uccelli*, il fenomeno interessa principalmente due scene, quelle che coinvolgono rispettivamente il sacerdote e il venditore di decreti, mentre un terzo caso riguarda la citazione di una legge di Solone; il fatto è già di per sé interessante, se ricordiamo che lo scolio alle *Tesmofoiazuse* sopra citato indicava appunto nella *preghiera* e nel *decreto* i due tipi di discorso per imitare i quali i comici avrebbero fatto ricorso alla prosa.

Ai vv. 862 ss., a Nubicuculia appena fondata arriva il sacerdote.

ΠΕΙ. ἱερεῦ, σὸν ἔργον, θῦε τοῖς καινοῖς θεοῖς.	
ΙΕΡ. δράσω τάδ'. ἀλλὰ ποῦ ἴστιν ὁ τὸ κανοῦν ἔχων;	864
εὐχεσθε τῇ Ἑστία τῇ ὀρνιθείῳ καὶ τὸ ἰκτίνῳ τῷ ἑστιούχῳ καὶ ὀρνισιῶν Ὀλυμπίους καὶ Ὀλυμπίησι πᾶσι καὶ πάσησιν -	
ΠΕΙ. ὦ Σουνιέρακε, χαῖρ', ἄναξ Πελαργικέ.	868
ΙΕΡ. καὶ κύκνῳ Πυθίῳ καὶ Δηλίῳ καὶ Λητοῖ Ὀρτυγομήτρα καὶ Ἀρτέμιδι Ἀκαλανθίδι - κτλ.	

PISETERO Adesso tocca a te, prete, sacrifici ai nuovi dèi.

SACERDOTE Subito, ma dov'è quello del canestro?

Pregate Estia degli uccelli e il nibbio del focolare e gli uccelli Olimpici e Olimpie, tutti e tutte -

PISETERO Salve, sparpiero del Sunio, Signore Ciconio.

SACERDOTE - e il cigno di Pito e quello di Delo, e Latona madre delle quaglie e Artemide cardellina etc.

Dopo il primo trimetro (v. 864), in cui il sacerdote si volta a cercare il ragazzo col canestro che lo deve aiutare nello svolgimento del rito, comincia l’invocazione in prosa dei nuovi dèi di Nubicuculia, versioni ‘ornitologiche’ delle divinità tradizionali, una lunga e monotona litania troncata infi-

ne dall'asaperato Pisetero (v. 889): παῦ' ἐς κόρακας, παῦσαι καλῶν. ἰοῦ ἰοῦ. Quando insomma parla 'normalmente' il sacerdote si esprime in trimetri giambici, come in trimetri giambici sono le battute con cui, per lo più buffonescamente, lo interrompe Pisetero; quando invece pronuncia le invocazioni di rito si esprime in una prosa monotona e cadenzata. Come è stato visto, le forme e lo stile di questa invocazione riproducono le caratteristiche della preghiera liturgica ufficiale⁹, dall'εὔχθε iniziale alla lunga serie di καί, alle forme arcaiche di dativo. La parodia si fonda qui, insomma, sulla riproduzione fedele dell'oggetto parodiato: «Wenn wir die parodische Tünche entfernen, haben wir eine offizielle Liturgie des 5. Jhdts.»¹⁰. Evidentemente l'uso della prosa va nella stessa direzione: come abbiamo già notato nei casi precedenti, l'obiettivo sembra essere quello di riprodurre per così dire 'realisticamente', non solo nel linguaggio, ma anche nell'atteggiamento, nell'intonazione, insomma nell'esecuzione dell'attore, la solennità propria dei ministri dei riti pubblici.

In effetti negli *Uccelli* è evidente la volontà del poeta di sperimentare tutti i possibili mezzi espressivi per riprodurre sulla scena le voci della città: ciascuno dei personaggi che si presentano a *Nubicuculia* è caratterizzato attraverso il suo modo di esprimersi, anche, appunto, per mezzo del metro. Così, dopo il sacerdote, il poeta (vv. 904-953), che nel dialogo con Pisetero intreccia un canto in stile pindarico, in metro lirico, e, di seguito, l'oracoliasta (v. 959 ss.), che legge dal proprio βιβλίον oracoli rigorosamente in esametri¹¹; in quest'ultimo caso c'è anche da osservare che l'uso del metro proprio del genere oracolare non è solo espressivo, ma sta a significare la pretesa del χρησμολόγος di riferire *letteralmente* degli *autentici* vaticini, così come risultano scritti: il ripetuto appello al rotolo da cui sta leggendo, λαβὲ τὸ βιβλίον¹², denuncia d'altra parte la disonesta insistenza di chi si serve della scrittura per gabbare la gente comune, e viene ripreso ironicamente da Pisetero, per confermare i minacciosi oracoli – anch'essi in esametri – che a sua volta egli inventa ai danni dell'impostore, prima di cacciarlo¹³.

L'uso della prosa torna più avanti, nella scena del venditore di decreti: qui, come nel caso dell'oracoliasta, il personaggio pretende di leggere dei testi scritti che, in virtù della loro natura giuridica, debbono essere citati fedelmente. Il personaggio compare in scena appunto leggendo, e suscita così l'immediato disappunto di Pisetero (vv. 1035-1037):

⁹ Un'analisi dettagliata in Kleinknecht 1937, pp. 27-33. Cf. Zanetto 1987, p. 252.

¹⁰ Kleinknecht 1937, p. 28.

¹¹ Vv. 967-968, 971-973, 975, 977-979; in esametri sono anche gli ironici oracoli che Pisetero ritorce contro al nuovo seccatore, ai vv. 983-985, 987-988. Sull'uso dell'esametro per «mock-oracles» cf. Parker 1997, p. 53.

¹² Vv. 974, 976, 980, poi ripreso da Pisetero ai vv. 986 e 989.

¹³ V. 981 ss.

ΨΗ. «ἐὰν δ' ὁ Νεφελοκοκκυγιεὺς τὸν Ἀθηναῖον ἀδικῆ – »
ΠΕΙ. τουτὶ τί ἐστὶν αὐτὸ κακὸν τὸ βυβλίον;

«E se il Nubicuculiese faccia torto all'Ateniese – »
Ancora un pezzo di carta: cos'è quest'altra seccatura?¹⁴

L'esordio in prosa che segnala l'ingresso del nuovo importuno visitatore evidentemente è subito interpretato da Pisetero come citazione di un testo scritto; si tratta delle leggi appositamente formulate per la nuova città, come anche ai vv. 1041-1043:

ΨΗ. «– χρῆσθαι Νεφελοκοκκυγιάς τοῖς αὐτοῖς μέτροισι καὶ σταθμοῖσι καὶ νομί-
σμασιν καθάπερ Ὀλοφύξιοι»
ΠΕΙ. σὺ δέ γ' οἷσπερ ὠτοτύξιοι χρήσει τάχα.

«– il popolo di Nubicuculia userà le stesse misure e pesi e monete di Olofusso».
E tu quelli di Ahilebusco: e subito!¹⁵

Ormai sospettoso, il nostro protagonista reagisce subito, cacciando il nuovo seccatore assieme all'ispettore, l'importuno della scena precedente¹⁶.

Il medesimo uso della prosa per riprodurre 'fedelmente' le caratteristiche di un documento scritto è ancor più evidente, più avanti, laddove Pisetero recita una autentica legge di Solone, a noi nota anche per altre vie¹⁷; anche qui la citazione è necessariamente in prosa in quanto appunto vuole essere letterale (v. 1660 ss.)¹⁸:

ΠΕΙ. ἐρῶ δὲ δὴ καὶ τὸν Σόλωνός σοι νόμον·
«νόθος δὲ μὴ εἶναι ἀγχιστεῖαν παίδων ὄντων γνησίων· ἐὰν δὲ παῖδες μὴ ᾧσι γν-
ήσιοι, τοῖς ἐγγυτάτω γένους μετεῖναι τῶν χρημάτων.»

Sta' a sentire che cosa dice la legge di Solone: «Non c'è diritto di successione per un bastardo, quando esistono figli legittimi. E se non ci sono figli legittimi, il patrimonio spetta ai consanguinei prossimi»¹⁹.

¹⁴ Trad. Dario Del Corno.

¹⁵ Trad. Dario Del Corno.

¹⁶ I vv. 1048 (... ἔτι γὰρ ἐνταῦθ' ἦσθα σύ;) e 1051 (οἷμοι κακοδαίμων, καὶ σύ γὰρ ἐνταῦθ' ἦσθ' ἔτι;), pronunciati da Pisetero, lasciano intendere che accanto al venditore di decreti è tornato in scena l'ispettore. Pertanto sussiste qualche incertezza riguardo l'attribuzione delle battute in questa sezione del testo. Le battute in prosa sono ai vv. 1041-1041, 1046-1047 e 1049-1050: la battuta di v. 1046 s., probabilmente pronunciata dall'ispettore, non cita un decreto ma riproduce il testo – comunque giuridico – di una denuncia: καλοῦμαι Πεισεταῖρον ὕβρεως ἐς τὸν Μουνιχιῶνα μῆνα.

¹⁷ [Dem.] 43. 51.

¹⁸ Per questa forma di 'fedeltà' al testo originale (vero o presunto) di un documento, E. Dettori mi suggerisce opportunamente il confronto con l'analogo comportamento dello storico, come attesta Tucidide in analoghe situazioni (mantenimento delle forme doriche originali nei trattati riprodotti).

¹⁹ Trad. D. Del Corno.

L'espedito della citazione 'fedele' di un documento è adottata stavolta dallo stesso Pisetero, per abbindolare Eracle, facendogli credere di essere, come un qualunque mortale, soggetto alla legislazione ateniese in materia di successione²⁰.

Ho lasciato per ultimo il caso delle *Tesmofoiazuse*, dove mi sembra che all'uso della prosa sia dato il massimo rilievo. Si tratta delle parole con cui la donna che ricopre la funzione di araldo²¹ apre l'assemblea delle donne riunite per la festa delle Tesmoforie, invitandole a pregare. Come nei passi degli *Acarnesi* o della *Pace* che abbiamo considerato all'inizio della nostra rassegna, viene proclamato il silenzio rituale, che segna l'inizio della cerimonia²²; qui segue però una lunga preghiera in prosa, con l'invocazione delle divinità proprie della festa delle Tesmoforie e l'augurio che l'assemblea proceda nel migliore dei modi (v. 295 ss.):

εὐφημία ὅστω, εὐφημία ὅστω. εὐχεσθε τοῖν Θεσμοφόροι καὶ τῷ Πλούτῳ καὶ τῇ Καλλιγένειᾳ καὶ τῇ Κουροτρόφῳ καὶ τὸ Ἑρμῆ καὶ ταῖς Χάρισι, ἐκκλησίαν τήνδε καὶ σύνοδον τὴν νῦν κάλλιστα καὶ ἄριστα ποιῆσαι, πολυφελῶς μὲν τῇ πόλει τῇ Ἀθηναίων, τυχερῶς δ' ἡμῖν αὐταῖς. καὶ τὴν δρῶσαν τὴν τ' ἀγορεύουσιν τὰ βέλτιστα περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων καὶ τὸν τῶν γυναικῶν, ταύτην νικᾶν. ταῦτ' εὐχεσθε, καὶ ὑμῖν αὐταῖς τὰγαθά. ἰὴ παιῶν, ἰὴ παιῶν, ἰὴ παιῶν. χαίρωμεν.

Si faccia silenzio, si faccia silenzio! Invocate le dee Tesmofore e Pluto e Calligenia e la Nutrice ed Hermes e le Grazie: che quest'assemblea e l'adunanza di oggi abbiano luogo nel modo migliore e più giusto, che portino molti vantaggi alla città di Atene, e buona fortuna a tutte noi. E abbia vittoria colei che agirà e parlerà meglio per il popolo degli Ateniesi e per quello delle donne. Questa sia la vostra preghiera, e che a voi venga ogni bene. Peana, Peana, Peana – felicità per noi tutte²³.

Più avanti, dopo un primo canto corale (vv. 312-330), la donna-araldo riprenderà a parlare, in trimetri giambici (vv. 331-351), invitando ancora a pregare e pronunciando maledizioni nei confronti dei nemici delle donne, per dare poi avvio, dopo una seconda ode (vv. 352-371), all'assemblea (vv. 372-379): l'uso della prosa è dunque riservato esclusivamente alla prima invocazione.

²⁰ Naturalmente non è l'uso della prosa in sé, a far ridere, ma semmai il fatto che una nota legge di Solone, recitata fedelmente e in tono solenne, sia in grado di imbrogliare Eracle, il quale come un ateniese qualsiasi si sente soggetto alla legislazione della città. Da questo caso mi sembra evidente che non sempre nell'uso della prosa vada visto un effetto parodico: dovremmo dire che c'è piuttosto un intento espressivo, mimetico, che naturalmente spesso è anche parodico.

²¹ Sulla questione dell'identità di questo personaggio – κῆρυξ, γυνή οἰερέια – vd. oltre.

²² L'espressione περὶ εὐφημία, che abbiamo notato nello scolio a questo passo delle *Tesmofoiazuse* (vd. n. 3) si riferisce evidentemente all'uso della prosa (di cui sopra) per riprodurre la solennità con cui (come qui) sacerdoti o araldi invitano al silenzio.

²³ Trad. di D. Del Corno.

Diversi studi (a partire da Wilamowitz²⁴) hanno messo in rilievo in questa scena i numerosissimi elementi ‘realistici’, propri dei rituali delle autentiche assemblee cittadine e delle cerimonie religiose²⁵. Naturalmente la mimesi, sia pure contaminata, di autentici rituali non poteva non adattarsi alla dimensione comica della rappresentazione, sconfinando inevitabilmente nella parodia: il fatto stesso che si trattasse di una assemblea gestita da sole donne comportava di per sé una pesante deformazione della realtà²⁶. Tuttavia l’efficacia dell’intera scena è in qualche modo determinata proprio dall’oscillazione fra questi due esiti: da una parte le parole e la scena davano allo spettatore l’impressione di trovarsi in una delle assemblee o delle cerimonie pubbliche cui era abituato ad essere convocato in qualità di cittadino, creando, per così dire, lo spazio – ben familiare al pubblico – in cui la vicenda si sviluppa²⁷; dall’altra la deformazione comica di tale realtà²⁸.

Evidentemente, oltre alla scena e alle parole della preghiera, anche l’espressione in prosa doveva contribuire a questo effetto, a creare cioè quell’‘atmosfera’ che per un momento coinvolgeva lo spettatore nella realtà rappresentata: il dialogo ‘normale’, in trimetri giambici – le ultime frettolose battute del Parente di Euripide prima di prendere posto²⁹ – si interrompe bruscamente, e lo spettatore si trova improvvisamente a rivivere l’esperienza, a lui ben nota, di chi assiste a un rituale pubblico, nel momento in cui tutti fanno silenzio e lasciano spazio alla voce sonora e solenne dell’araldo. Non è certo un caso che, nella complessa articolazione di questa scena, l’uso della prosa sia riservato al momento iniziale, quello più solenne: per rendere meglio, credo, lo ‘stacco’ che l’avvio della preghiera creava rispetto al dialogo, l’elevarsi del tono dell’araldo rispetto alla conversazione abituale.

²⁴ Wilamowitz 1893, II, p. 348: «in wie Weit der wirkliche Cultus dem Dichter einen Anhalt für diese Fiction bot, ist unbekannt; er hat sie aber viel weiter ausgeführt als für die Fabel seines Stückes nötig war». Cf. anche Haldane 1965, Horn 1970, p. 106 ss.

²⁵ Come finemente osservò Kleinknecht, p. 33 ss., l’impressione che ne risulta agli spettatori (maschi) è che nelle feste a loro riservate le donne si configurino di fatto come una sorta di stato parallelo.

²⁶ Cf. Horn 1970, p. 107: «Allein schon der Gedanke, daß Frauen eine Ekklesia abhalten könnten, muß für einen Athener des 5. Jahrhunderts umwerfend komisch gewesen sein». Cf. anche Prato 2001, p. 218, sul «reiterato coinvolgimento delle donne mediante il ricorso a varie forme di pronomi, come ἡμῖν αὐταῖς, ecc.».

²⁷ Cf. Horn 1970, p. 107: «Die Gebete helfen mit, den Raum zu schaffen, in dem die Handlung sich abspielt». L’illusione era naturalmente favorita, come in altre analoghe scene ‘corali’ del dramma ateniese (si pensi ad esempio al finale delle *Eumenidi*), dalla contiguità della cavea con lo spazio scenico, e quindi del pubblico seduto sulle gradinate con il gruppo dei coreuti ed eventualmente delle comparse. Al coinvolgimento nella scena contribuiva probabilmente anche il fatto che le assemblee si svolgevano in luoghi analoghi al teatro, se non nel teatro stesso.

²⁸ Su questo doppio aspetto cf. Horn 1970, p. 109 ss., Prato 2001, p. 218. Cf. anche Kleinknecht 1937, p. 34 n. 1: «Ganz wunderbar ist das feine Ineinander von Ernst und Scherz in dieser Szene ... Ja gerade aus dem religiösen Ernst dieser Chöre zieht andererseits die Komik und Parodie im Vorausgehenden ihre eigentliche Kraft».

²⁹ V. 292 s.: ποῦ ποῦ καθίζωμ’ ἐν καλῶ, τῶν ῥητόρων / ἴν’ ἐπακούω; σὺ δ’ ἄπιθ’, ὦ Θράττ’, ἐκποδῶν· / δοῦλοις γὰρ οὐκ ἔξεστ’ ἀκούειν τῶν λόγων.

Soffermiamoci allora un momento sull'identità della persona che parla in questo punto. Il codice Ravennate riporta l'indicazione, di seconda mano, κήρυξ, che lo scolio *ad locum*, che abbiamo già letto, sembra in qualche modo spiegare: γυνή μιμουμένη κήρυκα. Se alcuni identificano tale κήρυκαίνα con la corifea³⁰, altri sono indotti proprio dallo scolio a intendere che si tratti di «una delle Tesmoforianti, ... la quale, esaurito il suo compito, rientra nel gruppo delle donne da cui s'era staccata in precedenza»³¹. Senza voler qui risolvere la questione, vorrei in ogni caso osservare che probabilmente questa notazione dello scolio intende dirci non tanto *chi* è la donna che sta parlando, ma piuttosto *come*, in che modo, essa si esprime: appunto imitando il modo di parlare, solenne e altisonante, dell'araldo.

Una veloce ricerca fra gli scoli ai poeti drammatici basta a confermare che il verbo μιμείσθαι è il verbo 'tecnico' per indicare lo sforzo 'mimetico' del poeta comico (e, sulla scena, dell'attore), il tentativo cioè di riprodurre un qualche caratteristico modo di parlare o di atteggiarsi³²: dai versi degli animali, alla voce delle donne, dal modo di parlare di determinate categorie di persone, come filosofi, giudici, schiavi, innamorati, a uno stile, come quello degli oracoli, dei poeti, del ditirambo³³. A volte, giacché la mimesi della realtà da parte del poeta comico implica spesso una deformazione e una ridicolizzazione, il significato di μιμείσθαι tende a sconfinare in quello di "fare la parodia", anche se propriamente si riferisce al procedimento per cui il poeta, per mezzo della parola, del metro e, ovviamente, dell'interpretazione dell'attore (intonazione, atteggiamento e quant'altro) cerca di riprodurre una particolare realtà: spesso, trattandosi di commedia, a fini parodici, ma direi non necessariamente. In alcuni casi, gli scoli fanno riferimento esplicito ai mezzi impiegati in questa attività mimetica, identificando ad es. nella voce, o nel lessico, nel dialetto, nel costume o nell'atteggiamento l'espedito a cui di volta in volta il poeta si è affidato; in altri scoli il mezzo rimane implicito. Nel caso della nostra γυνή μιμουμένη κήρυκα, direi che il fatto che, come abbiamo visto, subito dopo si parli dell'impiego della prosa in commedia, possa significare che lo scoliasta stabilisse un nesso tra questo uso e la mimesi dell'araldo. Mi pare che interpretato in questo modo lo scolio non faccia che confermare che l'irrompere della prosa nella *performance* comica avesse

³⁰ Così Austin 1971, il quale esclude l'ipotesi che la donna che parla sia qui la *ἱέρεια* citata al v. 759. Cf. Prato 2001, p. 280, Austin-Olson 2004, *ad loc.*

³¹ Prato 2001, p. 219. Meno probabile l'identificazione con la *ἱέρεια* citata

³² Il verbo non è peraltro quasi mai utilizzato a proposito di tragedia, a conferma, direi, della maggiore libertà di espressione della commedia.

³³ Cf. e. g. schol. *ad Aristoph. Ach.* 780a (μιμοῦνται τὴν τῶν χοίρων φωνὴν κοὶ κοὶ λέγουσαι), *ad Av.* 242 (ἐκάστου γένους ὀρνέου φωνήν), *Ran.* 209 (τοὺς βατράχους), *Vesp.* 1072a (τὸ σχῆμα τῶν σφηκῶν), *Plut.* 290 (κιθάρας ἤχον), *Thesm.* 279 (μιμείται τὴν φωνὴν γυναικός), *Lys.* 687 (τοὺς τῶν ἀνδρῶν λόγους), *Plut.* 1099 (τὰ τῶν κλαιόντων), *Vesp.* 991 (τοὺς ἐν τῷ δικαστηρίῳ πολλακίς ἀπατώντας), *Ran.* 741 (τὸν δουλικὸν τρόπον), *Ach.* 455 (ἔρωτικὰς φωνάς), *Av.* 959 (τὸ ἀσυνάρτητον τῶν χρησμών), *Nub.* 339 (τοὺς διθυράμβους), *Lys.* 205 (τοὺς θουσοκούς), ecc.

la funzione, qui – ma anche nei brevi *extra metrum* di *Acarnesi* e *Pace* – di rendere in qualche modo la *voce*, alta e solenne, dell’araldo.

Un confronto forse interessante, in questo senso, è reperibile a mio avviso in un passo luciano. Si tratta della parodica assemblea degli dei rappresentata nello *Iuppiter tragoedus*: qui è ovviamente Hermes ad avere l’incarico di convocare gli dèi, ma viene rimproverato da Zeus per averli chiamati in modo sciatto – o, più semplicemente, ‘in prosa’:

ΖΕΥΣ οὕτω ψιλὰ, ὦ Ἑρμῆ, καὶ ἀπλοικὰ καὶ περὶ κηρύττεις, καὶ τὰυτὰ ἐπὶ τοῖς
μεγίστοις συγκαλῶν; ...
ἀποσεμνῦναί φημι δεῖν, τὸ κήρυγμα μέτροις τισὶν καὶ μεγαλοφωνίᾳ ποιητικῇ.

ZEUS In modo così banale, semplice, pedestre, fai l’annuncio? E dire che si tratta di una convocazione così importante! ... Dico che devi dare solennità all’annuncio, con versi e ed enfasi poetica.

Nonostante le sue proteste³⁴ Hermes deve dunque esprimersi in esametri³⁵. L’importante, evidentemente, è che l’annuncio dell’araldo si distingua (elevandosi) rispetto al modo di parlare normale, che nel dialogo luciano non è in versi: gli esametri di Hermes dunque corrispondono, in tal senso, alla prosa di stile elevato della κηρύκαινα delle *Tesmofoiazuse*. Una conferma che gli esametri richiesti da questo Zeus amante della tragedia non sono casuali è peraltro forse reperibile in un passo del *Fetonte* euripideo (v. 109 ss. Diggle), che rappresenta una situazione del tutto analoga:

-ΚΗΡΥΞ
Ὦκεανοῦ πεδίων οἰκήτορες, εὐφαιεῖτ’ ὦ,
ἐκτόποιό τε δόμων ἀπαείρετε· ὦ ἴτε λαοί.
κηρύσσω δ’ οσιαν βασιλῆιον αὐτῷ δ’ αὐδαν
εὐτεκνίαν τε γάμοις, ὧν ἔξοδος ἄδ’ ἔνεχ’ ἦκει,
παιδὸς πατρός τε τῆδ’ ἐν ἡμέρᾳ λέχη
κρᾶναι θελότων· ἀλλὰ σίγ’ ἔστω λεώς.

O abitanti delle piane dell’Oceano, fate devoto silenzio,
e di lontano lasciate le vostre abitazioni: venite o genti.
annuncio la venerabile parola del re
e nozze prolifiche, per le quali giunge questo corteo,
giacché in questo giorno vogliono il figlio e il padre
compiere il matrimonio: ma il popolo faccia silenzio.

³⁴ ἀλλὰ ἐποποιῶν ... καὶ ῥαψῶδων τὰ τοιαῦτα, ἐγὼ δὲ ἦκιστα ποιητικός εἰμι· ὥστε διαφθερῶ τὸ κήρυγμα ἢ ὑπέρμετρα ἢ ἐνδεᾶ συνείρων, καὶ γέλωσ ἔσται παρ’ αὐτῶν ἐπὶ τῇ ἀμουσίᾳ τῶν ἐπῶν. κτλ.

³⁵ Naturalmente il modello che gli viene proposto è Omero (οὐκοῦν ὦ Ἑρμῆ, τῶν Ὀμήρου ἐπῶν ἐγκαταμίγνυε τὰ πολλὰ τῷ κηρύγματι), mentre come esempi di esametri mal fatti vengono ricordati gli oracoli (ὀρώ τὸν Ἀπόλλω γελώμενον ἐπ’ ἐνίοις τῶν χρησμῶν).

Un araldo entra in scena, alla testa di un corteo³⁶, assieme a Fetonte e al re Merope³⁷: il solenne ingresso, che si svolge sotto gli occhi degli spettatori verso la fine della parodo, è sottolineato, al termine del canto corale, da questo annuncio, composto da 4 esametri e due trimetri giambici, che segnano il passaggio al dialogo successivo. Credo che tali esametri, certamente recitativi³⁸, rispondano alla medesima esigenza espressiva che abbiamo visto per l'uso della prosa nella parodo delle *Tesmofoiazuse*, quella cioè di rendere quello 'stacco' e quella elevazione di tono tipica di un annuncio solenne³⁹. Roberto Pretagostini, nel proprio studio sull'esametro nel dramma attico del V secolo⁴⁰, constatando che i pochi esametri recitativi attestati in tragedia appaiono quasi tutti in riferimento a profezie ed oracoli, osservava già che la scelta di questo metro in siffatti contesti doveva essere «evocativa di una specifica prassi performativa»: credo che questo sia anche il caso del *Fetonte*, dove mi pare che l'esametro voglia rendere (laddove la commedia ricorreva alla prosa) il sonoro annuncio dell'araldo⁴¹.

Ma torniamo alla commedia, e ad Archippo. Per quello che possiamo desumere dai casi osservati, gli usi della prosa in commedia sono sostanzialmente due, riconducibili a quelli indicati nello scolio alle *Tesmofoiazuse*, ψήφισμα ed εὐχή. Da una parte, la prosa rende ciò che è citato letteralmente, un documento scritto che vuole essere riferito fedelmente. Dall'altra, come nella scena del sacerdote di Nubicuculia e nelle *Tesmofoiazuse*, l'assenza di metro vuole tradurre mimeticamente la πεζὴ εὐφημία (come dice schol. ad *Thesm.* 295), solenne e altisonante, dei ministri dei riti pubblici, cioè, tipicamente, sacerdoti o araldi. Nel fr. 27 K.-A. di Archippo, come vedremo, mi sembra siano utilizzate entrambe le potenzialità della prosa comica.

Il frammento, tramandato da Ateneo⁴², è tratto dalla commedia intitolata *I Pesci*, di cui restano in tutto una ventina di frammenti. Databile al 401 a. C., (grazie alla menzione, proprio nel fr. 27, dell'arconte Euclide, in carica l'anno

³⁶ Cf. v. 115/16.

³⁷ Lo afferma il coro nell'ultima strofe del canto che precede immediatamente questi versi (v. 102 ss.).

³⁸ Dale 1968, p. 28.

³⁹ Cf. Diggle 1970, p. 117: «The herald speaks in impressive religious and ceremonial formulas – for effect merely».

⁴⁰ Pretagostini 1995, p. 186.

⁴¹ Questo confronto conferma la vocazione essenzialmente mimetica della prosa in commedia, come dell'esametro in tragedia. Mentre il fatto che per la medesima esigenza la tragedia ricorresse ad un altro mezzo, dimostra (a conferma delle testimonianze che parlano della prosa come di un espediente comico) che la prosa era comunque sentita come un'interruzione della convenzione scenica troppo forte per essere tollerata in contesto serio.

⁴² Secondo quanto ci dice egli stesso, proprio nel tramandare il fr. 27, Ateneo sarebbe stato autore anche di un σύγγραμμα dedicato alle Tracie citate in questo frammento. Su questo argomento, cf. Wilkins 2000a.

precedente) tale commedia presenta interessanti affinità con altre commedie dell'*archaia* caratterizzate dall'aver un coro animale: in particolare le *Bestie* di Cratete e gli *Uccelli* di Aristofane⁴³. Come in questa commedia aristofanea, anche il coro dei *Pesci* "non è composto di esseri umani che talvolta si paragonano con degli animali e come tali agiscono, sibbene è composto di animali che talvolta si atteggiavano a esseri umani (...), ma sempre coerentemente concepiti come animali"⁴⁴. Così 'umanizzati', i pesci erano dotati certamente di parola⁴⁵ e costituivano una vera e propria società, non alternativa a quella umana, come la comunità fondata da Pisetero, ma piuttosto ad essa contrapposta. Tale società era descritta in maniera articolata, come dimostrano vari frammenti in cui la distribuzione di mansioni e compiti all'interno della società animale appare per lo più determinata da giochi verbali e dall'assonanza con gli analoghi ruoli nella società umana⁴⁶, mentre attraverso la rappresentazione della società marina, a quanto sembra il poeta non mancava di stigmatizzare alcuni degli aspetti negativi dello stato ateniese⁴⁷. Ad ogni modo, proprio dal fr. 27, e da Ateneo che ce lo tramanda, sappiamo che a un certo punto della commedia i Pesci stipulavano un trattato di pace con gli Ateniesi (συγγραφαί): gli accordi concludevano evidentemente una guerra, che doveva avere un certo spazio nella vicenda⁴⁸. Le ragioni di questa guerra non ci sono note: non sappiamo cioè se l'ostilità dei Pesci fosse indicata come un dato naturale⁴⁹ o se fosse scatenata da qualche evento, o dall'improvvisa decisione dei pesci di ribellarsi ad uno stato di cose insopportabile. Sembra comunque chiaro che un aspetto importante del conflitto fosse il rifiuto da

⁴³ Cf. Farioli 1999 e Wilkins 2000b, che sottolinea come queste tre commedie condividano in particolare il motivo del rovesciamento del normale rapporto alimentare tra uomini e animali.

⁴⁴ Così Russo 1984, p. 237, a proposito degli *Uccelli*.

⁴⁵ Uno scherzo sul paradosso dei pesci parlanti è in Luc. *Pisc.* 51, dove il protagonista Parrhesiades, intento a "pescare" — con tanto di canna da pesca — i filosofi dall'Acropoli, dopo aver rivolto una domanda ad uno dei suoi "pescati", osserva quanto sia ridicolo voler far parlare un pesce. Ma cf. anche, nella rappresentazione dell'*automatos bios* nelle *Bestie* di Cratete, il pesce che protesta di non essere ancora cotto da tutte e due le parti (fr. 16 Bonanno, su cui Bonanno 1972, p. 85 ss.).

⁴⁶ Cf. fr. 15 (i γαλεοί, gli squali, sono detti "indovini" a causa della coincidenza del loro nome con una famosa famiglia di indovini siciliani, Γαλεοί o Γαλεῶται), 16 (il pesce βόαξ, "boca", e il σάλπηξ, forma masculinizzata di σάλπη, "salpa", svolgono i ruoli dell'araldo e del trombettiere, in ragione dell'assonanza dei loro nomi rispettivamente con il verbo βοᾶν e con il nome della tromba, σάλπιγξ), 17 (il pesce-sacerdote è interpretato dall'ὀρφῶς, la cernia, forse perché il suo nome è simile a quello di Orfeo), ecc.

⁴⁷ Cf. il fr. 14, in cui con un gioco di parole, un personaggio, verosimilmente un pesce, metteva in guardia i propri concittadini dalla cattiva consuetudine delle assemblee democratiche di rieleggere, cioè "ripescare", personaggi in precedenza sfiduciati. Cf. Kock 1880, *ad loc.*: "Perstringitur perversa Atheniensium reipublicae administrandae ratio".

⁴⁸ Al solo racconto di una battaglia (e del resto difficilmente qualcosa di simile poteva essere portato in scena) è forse riconducibile il citato fr. 16.

⁴⁹ Un sentimento di questo genere caratterizza negli *Uccelli* di Aristofane la prima reazione di ostilità e di aggressività dei volatili nei confronti di Pisetero ed Euelpide, poi superata grazie alla mediazione di Upupa.

parte dei pesci del normale rapporto alimentare uomini-animali⁵⁰: la condanna dell'*opsophagia* degli Ateniesi, spesso ricordata anche in Aristofane come riprovevole condotta di taluni personaggi, era qui tema centrale, come dimostrano il fr. 23, fosco ritratto di un pescivendolo egiziano⁵¹, e il fr. 28, una testimonianza di Ateneo (integrata da Eustazio), secondo cui il poeta tragico Melanzio⁵², noto ὀψοφάγος, veniva legato e consegnato ai pesci per essere a sua volta mangiato (ἀντιβρωθησόμενος)⁵³.

Veniamo dunque al trattato di pace (fr. 27 K.-A.):

ἀποδοῦναι δ' ὅσα ἔχομεν ἀλλήλων, ἡμᾶς μὲν τὰς Θράττας καὶ Ἀθερίνην τὴν αὐλητρίδα καὶ Σηπίαν τὴν Θύρσου καὶ τοὺς Τριγλίαι καὶ Εὐκλείδην τὸν ἄρξαντα καὶ Ἀναγυρουντόθεν τοὺς Κορακίονας καὶ Κωβιοῦ τοῦ Σαλαμινίου τόκον καὶ Βάτραχον τὸν πάρεδρον τὸν ἐξ Ὀρεοῦ.

(Si stabilisce che) vengano restituite reciprocamente le prede di guerra: noi le Tracie, Aterina la flautista, Seppia moglie di Tirso, i Triglii, l'arconte Euclide, i Coracioni di Anagirunto, il figlio di Cobio di Salamina, Batraco il paredro di Oreo.

Nella parte tramandata⁵⁴, si dichiara che entrambe le parti in causa dovranno restituire quanto conquistato in azioni di guerra: ἀποδοῦναι ... ὅσα ἔχομεν ἀλλήλων è espressione tecnica per indicare, negli accordi di pace, il reciproco impegno a restituire all'avversario tutto quello che è stato conquistato (ostaggi o terre) nelle precedenti azioni di guerra, come in Thuc. 3. 114. 3: ... καὶ ἀποδοῦναι Ἀμπρακιώτας ὅποσα ἢ χωρία ἢ ὁμήρους Ἀμφιλόχων ἔχουσι⁵⁵. Chi parla (ἡμᾶς μὲν) si impegna perciò a restituire una serie di personaggi, i cui nomi costituiscono per lo più una curiosa via di mezzo tra nomi umani e di pesce⁵⁶.

Chi pronunciava le parole del frammento? Ateneo lascia intendere che si trattasse di un esponente dei Pesci: ἐν τούτοις ἄν τις ζητήσῃε ποίας θρᾶ

⁵⁰ Cf. Wilkins 2000b, p. 345 ss.

⁵¹ Il passo richiama da vicino il bando che nella seconda parabasi gli Uccelli aristofanei proclamano contro l'uccellaio Filocrate (v. 1077 ss.).

⁵² All'epoca della rappresentazione dei *Pesci* Melanzio è ormai una sorta di veterano dei κωμωδοῦμενοι, giacché sappiamo dalle fonti che già nel 421 risultava messo alla berlina come ὀψοφάγος in tutte e tre le commedie rappresentate alle Dionisie, tra cui la *Pace* (v. 1009 ss.).

⁵³ La scena, che secondo Eustazio era plasmata da Archippo (παίζων) sul mito di Esione, in cui l'eroina, proprio come Andromeda, veniva esposta ad un mostro marino, era forse molto simile alla parodia dell'*Andromeda* euripidea nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane (v. 1010 ss.).

⁵⁴ Che la citazione di Ateneo sia parziale dimostra la particella μὲν, a cui probabilmente corrispondeva la parte che riguardava i doveri degli Ateniesi (vd. oltre).

⁵⁵ Kassel-Austin 1991, *ad loc.*, citano anche 5. 17. 2.

⁵⁶ Sulla serie di nomi elencati nel frammento, in parte fittizi, in parte soprannomi o nomi riconducibili a personaggi forse veramente esistiti e noti al pubblico, cf. Kassel-Austin 1991, *ad loc.*; cf. Farioli 1999, p. 51 s., nonché Marchiori in Canfora 2002, II, p. 805 n. 5.

ττας παρὰ τοῖς ἰχθύσιν εἶναι συμβέβηκεν, ἄς ἀποδοῦναι τοῖς ἀνθρώποις συντίθενται⁵⁷. I nomi elencati sono dunque quelli dei prigionieri ateniesi che i Pesci si impegnavano a restituire⁵⁸, mentre l'impiego della particella μέν induce a credere che nella parte seguente, non tramandata, del trattato, fossero illustrati gli impegni della parte avversa, cioè degli Ateniesi⁵⁹.

Da un punto di vista generale la scena aveva molto in comune con quella delle *Tesmoforiazuse*. Il brano in prosa era esteso, visto che la sezione tramandata da Ateneo ne rappresenta sicuramente solo una parte, e non era citato, evidentemente, nel corso di un dialogo: è facile immaginare che il trattato fosse illustrato davanti a un'assemblea e che, proprio come nelle *Tesmoforiazuse*, chi parlava svolgesse le funzioni di araldo; dal momento che utilizza il "noi" (ἡμᾶς), chi parla – come la κηρύκαινα aristofanea – è certamente un membro della comunità a cui si rivolge, presumibilmente rappresentata dal coro stesso. Al di là dello scherzoso elenco di personaggi, il trattato imita il linguaggio tecnico e formale della diplomazia, come abbiamo visto: è quindi evidente che anche la prosa voglia dare l'impressione che si tratti di un autentico trattato, come nel caso degli ψηφίσματα e della legge di Solone recitati negli *Uccelli*: un testo stabilito, messo per iscritto, di cui l'araldo è incaricato di dare pubblica lettura.

⁵⁷ Athen. 7. 329 B.

⁵⁸ Così già Schweighaeuser 1803, p. 470: «Deinde quicquid nominantur, quae restituri erant pisces mortalibus».

⁵⁹ Alcuni interpreti hanno ritenuto che agli accordi di pace vada riferita anche la consegna di Melanzio ai Pesci (fr. 28): oltre alla restituzione reciproca dei prigionieri, il trattato avrebbe dunque contemplato anche la consegna da parte degli Ateniesi dei più feroci nemici dei Pesci, tra cui appunto l'incontenibile *opsophagos*, o il terribile pescivendolo del fr. 23. L'ipotesi è di per sé plausibile, tuttavia a questi "criminali di guerra" sono stati a volte assimilati proprio i personaggi elencati nel fr. 27: così Meineke 1939, p. 205, sebbene in un primo momento avesse correttamente riconosciuto che il frammento dovesse essere pronunciato dai Pesci, e che i nomi citati appartenessero agli Ateniesi che i Pesci si impegnavano a liberare, successivamente riteneva al contrario che le parole del trattato fossero pronunciate dagli Ateniesi, in base al sospetto che fra le Θράτται citate nel frammento fosse da individuare la madre del demagogo Cleofonte, la quale come noto era accusata di essere tracia e, soprattutto, già in un frammento di Platone Comico (fr. 57) veniva data in pasto ai pesci. Cf. anche Zieliński 1885, p. 40 s., il quale, riprendendo tale interpretazione, osservava che l'abbandono, da parte degli Ateniesi, dei personaggi elencati, poteva essere giustificato proprio dai nomi stranamente simili o identici a quelli di alcuni pesci, quasi che essi dimostrassero una non reale appartenenza agli interessati al consesso umano: la flautista Seppia o il figlio del signor Κωβιός (Ghiozzo), i Triglii o il signor Βάτραχος sarebbero stati cioè espulsi dagli Ateniesi, come se in Germania fosse negata l'appartenenza al genere umano a Herr Hecht ("luccio") o Barsch ("pesce persico"). L'ipotesi – suggestiva – darebbe maggiore spessore al gioco tra denominazioni umane ed ittiche istituito da Archippo nell'elenco di nomi del trattato, ma contrasta irrimediabilmente con il testo del frammento, che parla di una 'restituzione' di prigionieri e non di una 'consegna', e soprattutto trova un ostacolo ineludibile nella testimonianza di Ateneo, al quale credo non vi sia motivo di negare fiducia. L'ipotesi trova tuttavia eco presso Schmid 1946, p. 157, e ancora in Willis 1991, e Wilkins 2000b, p. 346: "Under the treaty, one side (I think the Athenians) agrees to hand over all the fishy people now in Athens" (ma cf. p. 345 n. 14).

Ma, al tempo stesso, come nel caso delle *Tesmoforiazuse*, credo che con questo espediente Archippo voglia anche 'riprodurre' la sonorità e la solennità dell'araldo, e soprattutto l'effetto di 'straniamento', di stacco, che si generava al momento della celebrazione di un rituale pubblico: il dialogo, nei normali metri della conversazione, veniva a un certo punto interrotto e nel silenzio dell'assemblea (e del pubblico radunato a teatro, che in quella assemblea si vedeva "rappresentato") le parole risultavano, nella recitazione dell'araldo, chiare e distinte, coinvolgendo per un attimo il pubblico nella solennità della circostanza, anche se per farlo sorridere subito dopo, alla lettura dei nomi dei concittadini-pesci.

Mi sembra che il confronto con le *Tesmoforiazuse* ci aiuti dunque a capire, dunque, quale effetto scenico potesse essere associato all'utilizzo della prosa, e d'altra parte ci può fare intuire quale enfasi e importanza venisse assegnata alla scena, nell'economia generale della commedia: nelle *Tesmoforiazuse* possiamo constatare che si tratta dell'apertura dell'assemblea e quindi dell'inaugurazione, in un certo senso, dello spazio entro cui si svolgerà l'intera azione; quanto ai *Pesci*, possiamo solo ipotizzare che si trattasse della conclusione almeno di una fase dell'intreccio, il momento in cui i contrasti da cui aveva preso avvio la vicenda trovavano una composizione. In ogni caso, verosimilmente, una grande scena che assieme ai personaggi e al coro intendeva coinvolgere, per un attimo, l'intera comunità cittadina.

BIBLIOGRAFIA

- C. Austin, *Le role de la Coryphée dans les «Thesmophories»*, «Dioniso» 45, 1971-74, pp. 316-325
- C. Austin - S. D. Olson, *Aristophanes. Thesmophoriazusa*, Oxford 2004
- M. G. Bonanno, *Studi su Cratete comico*, Padova 1972
- M. G. Bonanno, rec. a F. Perusino, *Platonio. La commedia greca*, «RFIC» 118, 1990, pp. 480-487
- L. Canfora (cur.), *Ateneo. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, I-IV, Roma 2002
- A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, London 1968²
- J. Diggle, *Euripides, Phaethon*, Cambridge 1970
- N. Dunbar, *Aristophanes: Birds*, Oxford 1995
- M. Farioli, *Due zoocrazie comiche: le Bestie di Cratete e i Pesci di Archippo*, «Aevum(ant)» 12, 1999, pp. 17-59
- M. Farioli, *Su alcuni passi in prosa in Aristofane e Archippo*, «Eikasmos» 11, 2000, pp. 115-120
- J. A. Haldane, *A Scene in the Thesmophoriazusa (295-371)*, «Philologus» 109, 1965, pp. 39-46
- W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg 1970
- R. Kassel - C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, II, Berolini-Novi Eboraci 1991
- H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart-Berlin 1937
- G. Kloss, *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin 2001
- Th. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, I, Lipsiae 1880
- A. Meineke, *Fragmenta Comicorum Graecorum I, Historia critica*, Berolini 1839
- A. Meineke, *Fragmenta Comicorum Graecorum II, Fragmenta poetarum comoediae antiquae* 2, Berlin 1840.
- S. D. Olson, *Aristophanes Peace*, Oxford 1998
- L. P. E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997
- C. Prato, *I canti di Aristofane. Analisi, commento, scoli metrici*, Roma 1962
- R. Pretagostini, *L'esametro nel dramma attico del V secolo: problemi di "resa" e di "riconoscimento"*, in M. Fantuzzi - R. Pretagostini (curr.), *Struttura e storia dell'esametro greco*, I, Roma 1995, pp. 163-191.
- C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984²
- W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, I 4, München 1946
- I. Schweighaeuser, *Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas*, IV, Argentorati 1803
- M. Telò, *Eupolidis Demi*, Firenze 2007
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aristoteles und Athen*, Berlin 1893
- J. Wilkins, *Athenaeus and the Fishes of Archippus*, in D. Braund - J. Wilkins (edd.), *Athenaeus and His World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, Exeter 2000
- J. Wilkins, *Edible Choruses*, in D. Harvey - J. Wilkins, *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 341-354
- A. Willi, *The Languages of Aristophanes*, Oxford 2003
- W. H. Willis, *Comoedia Dukiana*, «GRBS» 32, 1991, pp. 331-353
- T. Zieliński, *Märchenkomödie in Athen*, Petersburg 1885

