

ANGELA M. ANDRISANO

***Empusa, nome parlante di un mostro infernale (Aristoph. Ran. 288ss.)\****

1. Il titolo di questo contributo è stato altrove (vedi \*) presentato in forma interrogativa: *Empusa*, infatti, non è un personaggio vero e proprio delle *Rane* aristofanee, ma l'apparizione nel buio di uno θηρίου μέγα, annunciato da un grande rumore, forse prodotto dal suono di uno strumento musicale. Si tratterà, quindi, nella migliore delle ipotesi, di un κωφὸν πρόσωπον, atto a fare spettacolo mediante l'integrazione di codici non-verbali nella costruzione della scena. L'articolato Prologo della commedia, sapientemente giocato su elementi metateatrali e secondo modalità ludiche e autoriflessive, prevede notoriamente il viaggio "trasgressivo" di Dioniso verso l'Ade in compagnia dello stralunato servo Santia. Sarà quest'ultimo a richiamare premurosamente quanto tempestivamente l'attenzione del padrone verso la nuova sollecitazione acustica, probabilmente evocatrice di discutibili sonorità ditirambiche (*Ran.* 285 καὶ μὴν αἰσθάνομαι ψόφου τινός)<sup>1</sup>, verso il mostro che non parla, né emette alcun suono alternativo alla parola, a tal punto che i commentatori del passo in questione dubitano addirittura della sua presenza scenica<sup>2</sup>. *Empusa* non pare nome greco<sup>3</sup>: l'accostamento a κατεμπάζω, ἐμπάζομαι rischia di essere secondo Chantraine

---

\* Riproponiamo in questa sede il contributo *Empusa, nome parlante (Ar. Ran. 288ss.)?*, pubblicato in A. Ercolani (hrsg. von), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart, Weimar 2002. L'edizione di riferimento per le citazioni del testo delle *Rane* è quella di DOVER (1993).

<sup>1</sup> Il termine ψόγος (cf. LSJ<sup>9</sup> 2025b s.v.), costruito sull'interiezione di timbro velare ψό (per cui cf. CHANTRAINE, *DELG* 1293a), si oppone a φωνή e designa indistintamente rumori sordi e suoni (vento, pietre, passi, strumenti musicali, il bussare alla porta etc.): cf. Plat. *Theaet.* 203b, *Leg.* 669d etc. Per la valenza retorica del termine in Ar. *Nub.* 1367 (utilizzato a proposito della tragedia eschilea), cf. O'SULLIVAN (1992, 106s.) e relativa bibliografia, il quale (p. 151) sottolinea opportunamente che, quando si parla di stile, bisogna abbandonare la distinzione tra prosa e poesia. Come Alcide aveva Omero a modello, così Aristofane si riferisce all'eloquio di Pericle, di Cleone e di Eschilo con le medesime definizioni. Ma cf. già, a proposito di ψόγος, TAILLARDAT (1965<sup>2</sup>, 288s.), il quale citava Aristot. *Rh.* 1406b2, in cui ψοφώδεις sono i ditirambografi che abusano delle parole composte e altisonanti. In D.H. *Dem.* 970 ψόφοι è ancora usato in riferimento al lessico dei ditirambi, che, tuttavia, presentano νοῦν ... ὀλίγον.

<sup>2</sup> Cf. da ultimo DEL CORNO (1985, 170); DOVER (1993, 229); SOMMERSTEIN (1996, 180). Dover sottolinea opportunamente, tuttavia, la funzionalità scenica di ogni particella ed avverbio di questo dialogo, osservando come, ad es., καὶ μὴν del v. 285 «often draws attention to a new sight or sound», non escludendo, perciò, indirettamente la possibilità di una «new sight». Con maggior cautela, però, di BLAYDES (1889, 252), che scriveva: «*particulae καὶ μὴν novae rei aut personae introducendae inserviunt, ut in 288. Et alibi persaepe*». Ma al contrario VAN LEEUWEN (1896<sup>2</sup>, 54s.) ostentava sicurezza nell'escludere la visibilità del mostro, adottando, tuttavia, giustificazioni retoriche piuttosto che drammaturgiche: «*Beck et Fritzsche putabant revera monstrum aliquod multiforme machinae ope in scena fuisse exhibitum; at – ut mittam rogare quomodo satis apte fieri id potuerit, – omnino sic periret lepor huius colloqui, quod festivissimum contra est et sale vere attico conditum si fingit haec omnia servus ad herum ludificandum*». La motivazione addotta è genericamente condivisibile in base alla considerazione che il teatro greco non ha vocazione illusionistica, ma può essere sconfessata, qualora si sia in grado di evidenziare la funzionalità drammaturgica del contrario. Sulla stessa linea STANFORD (1963<sup>2</sup>, 68) e RADERMACHER (1967, 177).

<sup>3</sup> Cf. PAPE – BENSELER (vol. I, 357). Beneauguranti appaiono gli omologhi (ampiamente attestati) Ἐμπεδος, Ἐμπέδων, Ἐμπεδῶ etc. (per cui cf. *LGPN* vol. I 151, vol. II 142, vol. IIIA 142 etc.). Evocano sicurezza, certezza, secondo la valenza connessa ad ἔμπεδος (cf. LSJ<sup>9</sup> 543b s.v., che recitano «in the ground, firm-set [...] mostly of qualities»). Si veda anche DEGANI (1991).

(1999<sup>2</sup>, 344b)<sup>4</sup> non più che una etimologia popolare funzionale ad evocare la rapacità del demone<sup>5</sup>. Tuttavia, se per noi questo nome rappresenta un'incognita, poteva parlare all'immaginario del pubblico ateniese, possedere una potenzialità espressiva attualizzata da una forzatura, dalla deformazione di cui si nutre il comico<sup>6</sup>. Se, come cercherò di dimostrare, il nome di Empusa può divenire “parlante” e perciò funzionale ad una tradizionale *Verspottung*<sup>7</sup>, si deve ipotizzare che la realizzazione di questo gioco comico sia avvenuta secondo modalità eminentemente spettacolari. La parola non era, d'altronde, sulla scena l'unico codice comunicativo: è il solo codice che ci è pervenuto. Va ricordato che la commedia vinse il primo premio alle Lenae del 405 ed è pertanto facilmente congetturabile che anche la messinscena di Filonide<sup>8</sup> ne avesse decretato il successo, se teniamo presente che commedie aristofanee come *Rane* o *Geritade* – ma non sono naturalmente le

<sup>4</sup> Cf. anche CHANTRAINE (1933, 269), che, riprendendo una tesi di Kretschmer ([1926] in *Glotta*. 14. 85), ipotizzava l'esistenza di un suffisso *-nt-* di derivazione indoeuropea, indipendente da quello del participio, che fornirebbe la spiegazione di qualche sostantivo e di qualche nome proprio, solo arbitrariamente riconducibili a un tema verbale.

<sup>5</sup> WASER (1905, 2540-43) rinviava alle spiegazioni paretimologiche ed autoschediastiche di scolii, lessici ed etimologici, che puntano l'attenzione sulla caratteristica saliente di un unico piede, eventualmente asinino, e/o sulla nozione di “impedimento”: *schol. ad Ran.* 293 καὶ οἱ μὲν φασιν αὐτὴν μονόποδα εἶναι, καὶ ἐτυμολογοῦσιν οἰονεὶ ἐνίποδα (διὰ τὸ ἐνὶ ποδὶ κεχρῆσθαι); *schol. ad Ran.* 294 ἔνιοι δὲ ὄνου σκέλος λέγουσι. διὸ καὶ παρὰ τισι καλεῖσθαι ὀνόκωλον. καὶ οἱ μὲν φασὶ μονόπουρον αὐτὸ εἶναι, καὶ ἐτυμολογοῦσιν αὐτὸ ἀπὸ τοῦ ἕνα ἔχειν πόδα. Hesych. ε 2507 L. Ἐμπουσα· φάσμα δαιμονιώδες ὑπὸ Ἐκάτης ἐπιπεμπόμενον καί, ὡς τινες, ἐνὶ ποδὶ χρώμενον (*Ar. Ran.* 293) Ἀριστοφάνης (quindi *Et. M.* 336, 39 Ἐμπουσα· φάντασμα δαιμονιώδες, ὑπὸ τῆς Ἐκάτης πεμπόμενον· ὃ δοκεῖ πολλὰς μορφὰς ἀλλάσσειν. Ἐμπουσα δὲ, παρὰ τὸ ἐμποδιζειν; *Et. Gud.* 465, 22 Ἐμπουσα· φάσμα Ἐκατήσιον· ἐκ τοῦ ἕνα πόδα ἔχειν etc.). Menzionava, tuttavia, anche l'ipotesi trascurata, ma – vedremo – non priva di interesse, che stabilisce l'equazione \*εμπουπτζα (cf. *supra* n. 4 per il suffisso *-nt-*) = ἐνοδία (epiteto di divinità, le cui statue erano poste ai crocicchi delle strade). Il personaggio in questione verrebbe conseguentemente assimilato ad Ecate. In virtù della abilità metamorfica le fonti in nostro possesso avvicinano, infatti, Empusa alle divinità acquatiche Proteo e Teti. Nel carme figurato l'*Altare*, confluito nella tradizione bucolica, ma attribuito a Dosiada (= *AP XV 26*) va ricordato che Empusa è soprannome di Teti. Così recita, infatti, il relativo scolio (= *schol.* Theocr. *Dos. Bom.* 1-5a 14ss. p. 347 Wendel): ὁ ἴνις καὶ ὁ υἱὸς τῆς Ἐμπούσης ἦγον τῆς Θέτιδος. φάσμα γάρ τι ἢ Ἐμπουσα νυκτερινὸν εἰς μυρίας μορφὰς ἀλλοιούμενον, ὡς φησι Φιλόστρατος [*Vit. Apoll.* II 4], μετεβάλλετο δὲ εἰς μυρίας μορφὰς καὶ ἡ Θέτις, ὅτε μιγῆται ταύτῃ ὁ Πηλεὺς ἔσπευδεν, ἧ καὶ ἐμίγη ἐν σπηΐας εἶδει. Per la credenza popolare nei demoni maligni, cf. HERTER (1975, 50).

<sup>6</sup> Per il determinismo della cultura greca che fin da Omero (e almeno fino all'epoca dei sofisti) si interrogava sull'aderenza del nome alla realtà e che considerava il nome quale conseguenza delle cose, cf. le prime osservazioni di MARZULLO (1956) sulle “stravaganze” etimologiche dei Greci. Da questo primo approccio alle problematiche dell'etimologia antica e contestualmente a quelle del “nome parlante” (MARZULLO [1953]) è scaturito un filone di ricerca che ha evidenziato in particolare l'intenzionale utilizzo a fini caricaturali di personaggi comici costruiti mediante nomi sapientemente forgiati o tradizionalmente “parlanti”. Cf., a proposito del nome di Odisseo, le osservazioni di MARZULLO (1970<sup>2</sup>, 69ss.), che metteva in luce come lo sforzo etimologico nasca dall'esigenza di interpretare e di rendere perspicuo alla maniera greca materiale che greco non è. Ma cf. ancora, per l'analisi di casi esemplari, MARZULLO (1970); PAGANELLI (1978-1979); BONANNO (1980); DI MARCO (1981); ANDRISANO (1984-1985); BONANNO (1984-1985); FUNAIOLI (1984-1985). Per altre preziose osservazioni su questo tema, cf. RUSSO (1994<sup>3</sup>, 34ss.), che negava la casualità dei nomi parlanti o resi parlanti e osservava che quelli che cadono tardi, vale a dire quando il personaggio è già in scena da un certo tempo – sarebbe questo il caso di Empusa –, non sono abitualmente nomi storici. Per l'uso comico di non nominare immediatamente i personaggi che siano «products of pure imagination», ma solo quando ciò sia «dramatically appropriate or useful», cf. OLSON (1992, 306).

<sup>7</sup> Per la tradizione dell'invettiva, entro cui si inserisce la commedia aristofanea, cf. DEGANI (1993) e relativa bibliografia.

<sup>8</sup> La τέχνη del regista doveva essere una professione in *progress* di tipo artigianale, ma non sappiamo se esistesse una pratica di scrittura per gli appunti di regia, a differenza di quel che possiamo ricostruire per le arti più nobili, architettura ed urbanistica, nonché ovviamente medicina, che forgiarono un proprio linguaggio tecnico, utile anche per la formulazione di un metodo d'indagine. Cf., a questo proposito, LANZA (1979, 67ss.). Del lessico “teatrale” è, tuttavia, testimone la commedia, in virtù della propria costante autoreferenzialità.

sole – prospettavano la parodia di quelle tragedie dell’Ade<sup>9</sup>, giocate molto probabilmente sulla presenza di personaggi mostruosi e quindi su mezzi spettacolari ricercati<sup>10</sup>.

2. Per realizzare una perfetta catabasi alla conquista del defunto Euripide, una “fatica” ricalcata sulle eroiche esperienze della tradizione lirica e tragica<sup>11</sup>, Dioniso si traveste da Eracle e al fratello Eracle si rivolge per essere debitamente istruito<sup>12</sup>. In poche battute, una sorta di didascalia che anticipa il reale svolgersi dell’azione scenica, il protagonista viene a conoscenza, insieme agli spettatori, delle tappe del suo “viaggio infernale” fino alla reggia di Plutone. Si tratta dell’attraversamento dell’immensa palude su una barchetta guidata da un vecchio barcaiolo (vv. 136-40):

HP. ἄλλ’ ὁ πλοῦς πολύς·  
εὐθὺς γὰρ ἐπὶ λίμνην μεγάλην ἤξεις πάνυ  
ἄβυσσον.  
ΔΙ. εἶτα πῶς περαιωθήσομαι;  
HP. ἐν πλοιαρίῳ τυννουτῶι σ’ ἀνὴρ γέρων  
ναύτης διάξει δὺ’ ὀβολῶ μισθὸν λαβῶν.

Quindi Eracle prospetta la visione successiva di moltissimi serpenti e mostri spaventosi (vv. 143s. μετὰ τοῦτ’ ὄφεις καὶ θηρί’ ὄψει μυρία / δεινότατα), seguita da quella dei dannati immersi nel fango e nello sterco (vv. 145-51):

<sup>9</sup> Le tragedie di cui si ha notizia sono *Psychagogoi* e *Sisyphus* (dramma satiresco) di Eschilo, *Peirithous* di Euripide o di Crizia. Di Euripide si conosce anche un dramma satiresco intitolato *Le Forcidi*, che doveva presumibilmente prospettare la lotta di Perseo con le figlie di Forci, esseri simili alle Gorgoni che vivevano nell’ombra. La parodia comica giocava probabilmente sul fatto che queste tragedie presentavano un’ipertrofia spettacolare a fronte di una storia semplice, costituendo una sorta di tipologia-limite nella graduatoria aristotelica (DUPONT-ROC – LALLOT [1980, 298]), ma verosimilmente già nel giudizio aristofaneo. Sulla questione delle dubbie attribuzioni tra Crizia e Euripide, cf. da ultimo ALVONI (2006).

<sup>10</sup> Aristotele le classificava nella *Poetica* (1456a 2s.) come tipologia autonoma (τὸ δὲ τέταρτον ὄψις, οἶον αἶ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν Ἄιδου), evidentemente dotata di proprie peculiarità, se ancora Luciano si atteneva a tale classificazione nell’enumerare le storie mitiche oggetto di rappresentazione da parte del pantomimo (*Salt.* LX καὶ τὴν ἐν Ἄιδου ἅπασαν τραγωδίαν καὶ τὰς κολάσεις καὶ τὰς ἐφ’ ἐκάστη αἰτίας καὶ τὴν Πειρίθου καὶ Θησέως ἄχρι τοῦ Ἄιδου ἐταιρείαν).

Apprezzabile metodicamente la cautela di LUCAS (1968, 187s.) che, pur citando il suddetto passo luciano, non accetta l’emendamento ὄψις di BYWATER (1909, 250) al testo della *Poetica* in questione: un emendamento che, fondato su ragioni paleografiche convincenti (i codd. **A** e **B** presentano οης), consente di classificare come spettacolari le tragedie nell’Ade. Le trame di queste tragedie si presterebbero, dunque, ad essere oggetto di mimesi per un teatro che presuppone una semplificazione della trama a vantaggio della visione. Che alla fine del V sec. questi “facili” ed esili soggetti dovessero essere comuni a tutti e tre i generi si può dedurre dalla metaforica definizione di ἄδοφοῖται che Aristofane riserva nel *Geritade* (fr. 156, 5 K.-A.) agli inconsistenti esponenti dei tre generi (Sannirione comico, Meleto tragico, Cinesia ditirambografo). Alla stessa stregua il Coro degli *Acarnesi* (vv. 389ss.) interpella Diceopoli, indirettamente canzonando la poca rilevanza del poeta tragico e melico Geronimo, con un riferimento al famoso elmo di Ade, che aveva la proprietà di rendere invisibili (σκοτοδασυπυκνότριχά τιν’ Ἄιδος κυνήν).

<sup>11</sup> Basti rinviare a Bacch. *Epin.* 5 Maehl.; Pind. *Dith.* II (= fr. 249a) Maehl. Per l’utilizzazione letteraria del motivo mitico della catabasi di Eracle, cf. LLOYD-JONES (1967, 206-29), nonché MAEHLER (1982, vol. II, 82) e relativa bibliografia.

<sup>12</sup> Per la costruzione drammaturgica dell’incontro tra Dioniso ed Eracle, e la relativa strategia di coinvolgimento del pubblico, cf. da ultimo SLATER (1999, 364).

HP.

εἶτα βόρβορον πολὺν  
καὶ σκῶρ ἀείνων· ἐν δὲ τούτῳ κειμένους,  
εἶ που ξένον τις ἠδίκησε πώποτε,  
ἢ παῖδα κινῶν τὰργύριον ὑφείλετο,  
ἢ μητέρ' ἠλόησεν, ἢ πατρὸς γνάθον  
ἐπάταξεν, ἢ ἴορκον ὄρκον ὤμοσεν  
ἢ Μορσίμου τις ῥῆσιν ἐξεγράψατο.

150

Sono questi ultimi coloro che si sono macchiati delle colpe più odiose: offesa dell'ospite, sfruttamento sessuale a danno di ragazzi, violenza sui genitori, spergiuro e per finire il pessimo gusto in fatto di poesia, esemplificato con il richiamo agli estimatori di Morsimo (v. 151 ἢ Μορσίμου τις ῥῆσιν ἐξεγράψατο), che si affannano a copiarne le *rheseis*. Ma ben peggiore colpa andrebbe punita agli occhi di Dioniso, il quale si augura analoga feroce condanna per chi è specialista (v. 153 ἔμαθε) della pirrica cara a Cinesia (vv. 152s. ΔΙ. νῆ τοὺς θεοὺς ἐχρῆν γε πρὸς τούτοισι κεί / τὴν πυρρίχην τις ἔμαθε τὴν Κινησίου)<sup>13</sup>, un probabile esperimento innovativo ad opera del ditirambografo, non alieno a cimentarsi oltre che nel campo della nuova musica anche in quello della nuova danza<sup>14</sup>. Un ditirambografo, potremmo aggiungere, condannato dal suo nome che evoca un movimento agitato<sup>15</sup>, ad essere facilmente deriso per le proprie novità coreografiche. La battuta di Dioniso consente ad Eracle di prospettare l'ultima tappa del viaggio infernale. Egli ne evoca, infatti, il felice approdo, menzionando le danze degli Iniziati: il richiamo all'atmosfera luminosa che li circonda, al suono del flauto e al copioso

<sup>13</sup> Rispetto alla sistemazione di questi versi, che alcuni editori attribuiscono alla precedente battuta di Eracle, rimando all'equilibrato commento di DOVER (1993, 209), che ridimensiona l'eccessivo sospetto nato dalla presenza dei segni diacritici di Aristofane di Bisanzio. Per le innovazioni della pirrica di Cinesia, cf. la convincente interpretazione di BORTHWICK (1968a, 75) a proposito di Pherecr. fr. 155, 11 K.-A. ἐν ταῖς ἀσπίσιν. Egli intende «in his shields», i.e. «in the shield movements of his Pyrrhic dance», una interpretazione che avvalorata e sostiene la lettura del passo delle *Rane* proposta nel presente contributo. Una esaustiva raccolta delle fonti, in merito alla danza armata, è ora offerta da CECCARELLI (1998), che riferisce anche sulle diverse, quanto generiche, proposte di interpretazione avanzate per la nuova pirrica di Cinesia (pp. 42-4). Le fonti relative alla pirrica funebre (pp. 53ss.), a partire da Aristot. fr. 519 R., nonché quelle iconografiche, a partire dalla coppa di Euphronios, relative a seppellimenti eroizzati, concorrono a meglio contestualizzare la battuta comica del nostro passo. A proposito della pirrica funebre, cf. già LATTE (1913, 39). Se la funzione della pirrica bellica consisteva presumibilmente nell'allontanamento della paura attraverso il rumore delle armi, quella funebre doveva tener lontani i morti, impedire che turbassero i vivi.

<sup>14</sup> Cf. SOMMERSTEIN (1996, 170) che segnala l'importanza delle gare di pirrica alle Panatenee, una rilevanza paragonabile a quella degli agoni teatrali e ditirambici. Egli ipotizza convincentemente che «Cinesias had directed a notably innovative pyrrhic performance at the quadrennial Great Panathenaea in summer 406».

<sup>15</sup> Cf. *schol. ad Ran.* 153 τὴν Κινησίου: Κινησίας διθυραμβοποιός· ὃς ἐποίησε πυρρίχην· ἢ ὅτι ἐν τοῖς χοροῖς πολλῇ κινῆσει ἐχρήτο, ma anche *schol. ad Av.* 1401, che inaugurano una tradizione interpretativa, che già coglieva le potenzialità del nome del ditirambografo, funzionale a “parlare” (in senso attivo e passivo) sulla scena comica. In questa direzione veniva, infatti, commentata anche la *captatio benevolentiae* di Cinesia (χαριέντ' αὖ πρὸς βύτ', ἐσοφίσω) a favore del progetto di Pisetero, intenzionato in realtà a scacciare il poetastro da Nubicuculia, percuotendolo con un fascio di ali: ἐπειδὴ κινεῖ αὐτὸν ὡς ἰσχνὸν ὄντα τῷ σώματι. λέγει δὲ ὅτι χαριέντως ἐσοφίσω, ἵνα τῷ κινεῖσθαὶ δοκῆς ἔχειν πτερά.

battere di mani, anticipa altresì l'entrata del Coro comico<sup>16</sup>, di cui si annunciano intenzionalmente e per contrasto evoluzioni rispettose dei canoni tradizionali, prive di concessioni ai “mostruosi” esperimenti in voga (vv. 154ss.):

έντεῦθεν αὐλῶν τίς σε περίεισιν πνοή,  
ὄψει τε φῶς κάλλιστον, ὥσπερ ἐνθάδε,  
καὶ μυρρινῶνας καὶ θιάσους εὐδαίμονας  
ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ κρότον χειρῶν πολύν.

3. Ci si deve, tuttavia, domandare quale sia la funzione della battuta di Dioniso ai danni di Cinesia. Sarà semplicemente una *pointe* comica, la censura dei poetastri Ateniesi del momento e la condanna dei loro seguaci ed estimatori al buio e al fango dell'Ade<sup>17</sup>, oppure la battuta anticipa qualcosa che si realizzerà scenicamente durante l'esilarante catabasi di Dioniso? E costituisce così un'ulteriore “indicazione di regia”, in aggiunta a quelle già impartite da Eracle?

Se osserviamo ora come la rappresentazione della catabasi si realizza materialmente in scena, possiamo notare che alle istruzioni di Eracle corrisponde puntualmente l'attraversamento della palude sulla barca di Caronte<sup>18</sup>, come invece i dannati, in particolare quelli che scontano comportamenti etici disdicevoli, siano appena nominati da Santia, e come piuttosto abbia maggior rilevanza prima dell'entrata degli Iniziati la scena di Empusa. L'incontro con i mostri viene posticipato rispetto alla sequenza prospettata da Eracle, e non sembra esserci traccia concreta di chi ha peccato contro l'arte come gli amanti di Morsimo o – secondo l'auspicio di Dioniso – come chi ha imparato a danzare la nuova pirrica di Cinesia (vv. 152s., citati *supra* p. 4):

ΔΙ. νῆ τοὺς θεοὺς ἐχρῆν γε πρὸς τούτοισι κεῖ  
τὴν πυρρίχην τις ἔμαθε τὴν Κινησίου.

4. Sarà necessario ora domandarsi quali siano le implicazioni comiche della scena di Empusa, una scena alla quale è stata dedicata poca attenzione, sembrando già estremamente comica la paura di

---

<sup>16</sup> Il Coro danzerà evidentemente alla luce del sole, ma l'atmosfera luminosa che lo circonda, contrastante con il buio infernale, sarà convenzionalmente segnalata dal ricorso alle fiaccole. Cf., a proposito del «finto sole nel finto buio», le osservazioni di FUNAIOLI (1993, 219-24).

<sup>17</sup> Tale condanna di tipo “estetico” costituisce la *detorsio* comica di un motivo tradizionale, che ha già un antecedente perlomeno in Sapph. fr. 55 V., per cui cf. ANDRISANO (1980-1982).

<sup>18</sup> La scena prevede notoriamente l'agone canoro tra Dioniso e il Coro delle Rane con la schiacciante supremazia del dio, che, pur condannato a remare, sgominerà e metterà a tacere a forza di *koax* (v. 266 ὑμῶν ἐπικρατήσω τῷ κοαξ) l'insistente gracidio degli animali (cf., a proposito del suono onomatopeico, BALDWIN [1988, 67s.]), non senza un irridente attacco nei confronti dell'improvvisata esecuzione (di natura ditirambica) di coreuti, interpellati antifrastricamente come γιλῳδὸν γένος (v. 240). Un riferimento scoptico al decadimento dell'arte teatrale si potrebbe già intravedere proprio in questa urlata *performance*, che lascerà il posto, con un cambio di scena, alla Parodo degli Iniziati (cf., al proposito, WILLS [1969, 316s.]). Alcuni commentatori sono generalmente scettici sulla visibilità di questo “coretto” secondario. Credo che si possa ipotizzarne, invece, la presenza e circoscriverne la funzione comica. Per le convincenti argomentazioni in questa direzione, cf. DOVER (1993, 56s.) e relativa bibliografia.

Dioniso<sup>19</sup> e le sue concrete conseguenze. Empusa rappresenta la materializzazione di uno degli innumerevoli mostri preannunciati da Eracle, già esperto di catabasi<sup>20</sup> per via della cattura di Cerbero, durante la quale si era imbattuto nell'*eidolon* di Medusa<sup>21</sup>. L'incontro con Empusa costituisce evidentemente la parodia sulla scena comica di tale mitico quanto illusorio scontro. Di qui il riferimento ad uno spauracchio domestico di origine popolare<sup>22</sup>, una sorta di demone femminile che nelle *Ecclēsiazuse* (v. 1056) serve a designare una delle vecchie libidinose, che, in virtù delle nuove leggi imposte dalle donne, pretendono i servigi di un giovane malcapitato<sup>23</sup>. Non sorprende, dunque, che, in un frammento aristofaneo (515 K.-A.) dei *Ταγηνισταί*, Empusa rappresenti la comica e domestica controfigura di Ecate, in bocca ad un *βωμολόχος* che replica alla altisonante battuta di un personaggio A.:

- A. χθονία θ' Ἐκάτη  
σπείρας ὄψεων ἐλελιζομένη  
B. ... τί καλεῖς τὴν Ἐμπουσαν;<sup>24</sup>

Che in seguito Demostene si serva del nome Empusa come scottico soprannome per la madre del rivale Eschine, alludendo ai suoi discutibili costumi, rientra nel quadro di una tradizione misogina, incline a demonizzare il sesso femminile in quanto portatore dei vizi peggiori, a partire dalla lussuria<sup>25</sup>. Così recita, infatti, il passo del *de corona* (CXXX 3ss.):  
τὴν δὲ μητέρα σεμνῶς πάνυ Γλαυκοθέαν, ἦν Ἐμπουσαν ἅπαντες ἴσασι καλουμένην, ἐκ τοῦ πάντα ποιεῖν καὶ πάσχειν δηλονότι ταύτης τῆς ἐπωνυμίας τυχοῦσαν.  
L'oratore fornisce una estemporanea quanto sarcastica paretimologia, atta a sottolineare i discutibili traffici e le inclinazioni ad una inequivocabile "passività" di questa madre non proprio irreprensibile.

<sup>19</sup> Per i lati comici di Dioniso inscenati da Aristofane, ma anche per lo spirito civico di tragedia e commedia, che Dioniso rappresenta e che Eschilo (*Ran.* 832ss.) difenderà, cf. SEGAL (1961, 218ss.).

<sup>20</sup> Attestata a partire da Omero (*Il.* VIII 362ss.; *Od.* XI 601-27).

<sup>21</sup> Cf. Apollod. II 5, 12, il quale ricorda come prima della discesa all'Ade, Eracle fosse stato iniziato da Eumolpo ai Misteri Eleusini per purificarsi dell'uccisione dei Centauri.

<sup>22</sup> Cf. Plut. *Mor.* 1101c 3ss. αὕτη δ' ἐστὶν οὐ φοβερὰ τις οὐδὲ σκυθρωπή, καθάπερ οὗτοι πλάπτουσι, διαβάλλοντες τὴν πρόνοιαν ὥσπερ παισὶν Ἐμπουσαν.

<sup>23</sup> La Vecchia, cui si deve unire obbligatoriamente il Giovane, ha una faccia sanguinante di pustole (v. 1057): ἐξ αἵματος φλύκταιναν ἠμυγισμένη. È da notare che il giovane stesso all'apparizione di tale "mostro" se ne lamenta definendola una sciagura peggiore dell'incontro con la prima megera (v. 1070 ἐκείνου τὸ κακὸν ἐξωλέστερον), per poi disperarsi prima di essere definitivamente rapito (vv. 1103s. ἀνὴρ καὶ δυστυχῆς, / ὅστις τοιοῦτος θ ἡ ρ ἰ ο ι ς συνείρξομαι).

Per l'equazione Vecchia/Empusa, cf. TAILLARDAT (1965<sup>2</sup>, 64s.).

<sup>24</sup> È condivisibile l'opinione di chi (HENRICHS [1991]) crede che la seconda battuta sia ironica e implichi uno slittamento di tono, escludendo quindi una equivalenza Empusa/Ecate.

<sup>25</sup> Così recita, infatti, lo *schol. ad l.*: Ἐμπουσαν· ἐκ τοῦ πάντα αἰσχροῦς καὶ ἀνοσίως ποιεῖν· τοιαύτη γὰρ ἡ πάλαι Ἐμπουσα.

5. La scena di Empusa è già stata oggetto di alcune recenti analisi. Mi riferisco in particolare ai contributi di Borthwick (1968), che si sofferma a dettagliate considerazioni sulle superstizioni degli Ateniesi e di Brown (1991), che, con grande dovizia di fonti, a partire da quelle platoniche<sup>26</sup>, metteva in evidenza come questo incontro nell'al di là tra Dioniso e il mostro avesse un diretto e chiaro riferimento ai rituali iniziatici, da cui hanno evidentemente tratto origine i relativi racconti mitici<sup>27</sup>. L'iniziando (μύστης), e in qualche modo Dioniso lo è in virtù di un comico rovesciamento, doveva affrontare e superare la paura nella prima fase della propria esperienza iniziatica<sup>28</sup>. Secondo Brown, dunque, l'arrivo di Empusa rinvierebbe all'esperienza dei φάσματα terrificanti con cui l'iniziando doveva misurarsi<sup>29</sup>.

Ma problematica è apparsa l'entrata scenica di tale mostruoso spauracchio, per il fatto che Dioniso non vede Empusa ed è riservata al solo Santia la descrizione e il commento delle sue trasformazioni. A fugare questa perplessità basti la considerazione che Dioniso, non solo non vede perché egli si trova già in pieno buio infernale, ma anche perché, una volta salito sulla barca di Caronte, egli gioca ormai la parte del μύστης, la cui metaforica cecità, superabile solo con il raggiungimento dell'ἐποπτεία, viene comicamente reificata<sup>30</sup>. Egli si concede, tuttavia, una prima

---

<sup>26</sup> Significativo risulta Plat. *Phaed.* 250c, che utilizza in senso metaforico la terminologia dei misteri per descrivere la visione dell'iperuranio da parte delle anime immortali (ἀπλὰ καὶ ἀτρεμῆ καὶ εὐδαίμονα φάσματα μούμενοι τε καὶ ἐποπτεύοντες ἐν ἀλύγῃ καθαρᾷ), un'esperienza, tuttavia, di segno positivo.

<sup>27</sup> Il documentatissimo ed assai utile contributo di BROWN (1991) si limita, tuttavia, a leggere il passo delle *Rane* in questione quale fonte per la ricostruzione dei rituali iniziatici, il cui schema sarebbe puntualmente osservato dal commediografo. Lo studioso conclude, infatti, che (p. 50) «this part of the play seems to preserve, albeit refracted through the lens of comedy, the general pattern of the initiation in the τελεστήριον, a motion from darkness to light and from fear to hope. [...] Terror followed immediately by images of special bliss is precisely the pattern that we find in *Frogs*». La interpretazione del passo aristofaneo risulta per lo meno parziale, se non univoca. Assente è qualsivoglia decodificazione del gioco comico, che non appare degno di approfondimenti se (p. 42) «the most pertinent question is whether this scene is anything more than a bit of comic business at the expense of Dionysus' heroic posturing».

<sup>28</sup> Alcuni riti preliminari (purificazione ed astinenza) non erano segreti. Segrete erano le fasi successive del rito, per il terrore delle divinità sotterranee che spingeva i devoti a non parlare dei riti che concernevano l'al di là e la vita al buio nascosta agli occhi degli uomini: la reticenza portava a non pronunciare neppure il nome della divinità. Per le fonti (Platone, Plutarco, Temistio, Elio Aristide etc.) relative alla paura degli iniziandi, derivante dalla visione di φάσματα, cf. RICHARDSON (1974, 304-308) e relativa bibliografia. Per ulteriori approfondimenti, cf. SEAFORD (1981, 255ss.).

<sup>29</sup> Lo studioso cita a questo proposito anche un passo luciano (*Cat.* XXII) che sarebbe costruito sulla falsariga del nostro, per concludere che ambedue le fonti, per il solo fatto di presentare due personaggi che nel buio dell'Ade incontrano un essere terrifico, alluderebbero allo stesso evento rituale dei Misteri Eleusini. Mi sembra, in realtà che le due situazioni abbiano diversa funzione comica. Nel dialogo luciano il filosofo Cinisco, il cui nome parlante rinvia alla vita grama prescelta dall'etica cinica, crede di vedere nel buio dell'Ade un'Erinni (ἰδοὺ γοῦν προσέρχεται δαδουχοῦσά τις φοβερὸν τι καὶ ἀπειλητικὸν προσβλέπουσα. ἦ ἄρα που Ἐρινύς ἐστίν;), in realtà non riconosce Ecate nonostante l'inequivocabile attributo fisso delle fiaccole, con cui la dea sotterranea era tradizionalmente raffigurata. Cf., al proposito, *LIMC* VI 1 (1992, 985ss.); VI 2 (1992, 655ss.). A questa divinità infera egli deve, di fatto, la morte per averle sottratto il pasto sacro (par. 6 δὲν ἔδει τῆς Ἐκάτης τὸ δειπνὸν φαγόντα καὶ τὰ ἐκ τῶν καθαρσιῶν ᾧ καὶ πρὸς τούτοις γε σηπῖαν ὤμῃν ἀποθανεῖν;): un pasto che si dovrà intendere letale per la voracità del soggetto dettata dalla abituale astinenza, di cui la seppia cruda, solitamente immangiabile, costituisce simbolico quanto paradossale indicatore.

<sup>30</sup> Cf., a proposito dei Misteri Eleusini e della loro celebrazione in epoca storica, l'ampia documentazione offerta da RICHARDSON (1974, 12-30). Per la relazione tra Empusa ed i φάσματα degli iniziandi, cf., a proposito del soprannome Empusa attribuito alla madre di Eschine, *Anecd. Bekk.* (I p. 249, 27). Il lessico retorico in questione, la cui fonte dichiarata sarebbe Idomeneo di Lampsaco (*FgrHist* 338F2) così recita: ἐπεὶ ἀπὸ σκοτεινῶν τόπων ἀνεφαίνετο τοῖς μουμένοις.

fuga dal ruolo impostogli dalla trama, confermando a Santia di vedere parricidi e spergiuri, con una battuta che appare direttamente rivolta a colpire gli spettatori (v. 276 νῆ τὸν Ποσειδῶ ἴγωγε, καὶ νυνὶ γ' ὀρώ). Diversa è la funzione di Santia, che, da personaggio subalterno, gioca per tutta la scena il doppio ruolo: oltre ad essere personaggio del *plot*, egli si riserva anche la possibilità di orientare l'azione – è a lui infatti che al v. 277 Dioniso chiede τί δρῶμεν; –, ma anche, di commentare, da spettatore in scena, il procedere dello spettacolo. Egli, dunque, può vedere Empusa insieme agli spettatori, con i quali stabilisce una necessaria quanto abituale complicità: in base alla quale, pur essendo anch'egli immerso nel buio infernale, può tuttavia vedere e commentare. Eracle, d'altronde, aveva preannunciato serpenti e mostri terribili, una esperienza terrificante proprio perché alimentata da uno spettacolo tremendo (vv. 143s. ... ὄφεις καὶ θηρὶ ὄψει μυρία / δεινότατα).

Se le cose stanno così, vedremo come la mostruosa Empusa possa concretamente fare spettacolo e come Aristofane abbia giocato sul suo nome anche in funzione di una comica *Verspottung*. Ma come? Non dimentichiamo che i commenti tacciono al proposito e che da ultimo Dover (1993, 229) e Sommerstein (1996, 180) sollevano la difficoltà che si potessero rappresentare in scena le sue trasformazioni.

Prima di analizzare velocemente il passo ricorderemo che lo spauracchio in questione inviato da Ecate, aveva, secondo le fonti scoliografiche, una zampa d'asino, di qui la definizione di ὀνόκωλος<sup>31</sup> oppure di ὀνοσκηλίσ<sup>32</sup>. Non stupisce, tuttavia, la tradizionale disomogeneità delle gambe di Empusa su cui – vedremo – gioca Aristofane: una caratteristica tipica di esseri demoniaci, presente fin dall'antichità in tutta la cultura europea<sup>33</sup>.

6. Ma veniamo ora all'intera scena, corrispondente ai vv. 273-305:

ΔΙ. τί ἐστὶ πάνταυθοῖ;  
ΞΑ. σκότος καὶ βόρβορος.  
ΔΙ. κατείδες οὖν ποὺ τοὺς πατραλοίας αὐτόθι  
καὶ τοὺς ἐπιόρκους, οὓς ἔλεγεν ἡμῖν;

<sup>31</sup> Cf. *schol. ad l.* e ulteriori fonti lessicografiche, citate *supra* n. 5.

<sup>32</sup> Cf. *schol. Ar. Eccl.* 1056 ἔμπουσά τις· ἦν καλοῦμεν νῦν ὀνοσκελίδα. θέλει οὖν εἰπεῖν δαίμονα. Il collega Mastrocinque mi segnala la raffigurazione in epoca imperiale – si tratta di due gemme – di una sorta di Empusa con l'aspetto di un'Ecate dotata di ali e coda di volatile, una gamba di asino e una di uccello. Egli si occupa anche di due testi magici, attribuiti a re Salomone, che citano un demone chiamato Onoskelis (MASTROCINQUE [2002, 119s.]): a conferma di una lunga quanto sommersa tradizione popolare.

<sup>33</sup> Cf., da ultimo, l'ampia e documentata trattazione di BECCARIA (1995, 142ss.) sul diavolo zoppo, sulle asimmetrie deambulatorie, sui percorsi deviati e le relative connessioni con l'oltretomba. Egli osserva come ogni trasformazione comica non sia altro che una rimotivazione recente, lo stadio ultimo di una storia lontanissima. Sulle stesse tematiche, in particolare sull'importanza transculturale della zoppia mitica, a partire da quella dello stesso Dioniso (cf. il rituale *askoliasmos* praticato nelle feste di Dioniso Leneo), si è soffermato anche GINZBURG (1989, 206ss.). Per il dato antropologico della difformità dei piedi nella mitologia greca, si rinvia almeno a BETTINI – BORGHINI (1986, 215ss.); VERNANT – VIDAL NAQUET (1988, 54ss.) e relative bibliografie.



- ΞΑ. σὺ δ' οὐ; 275
- ΔΙ. νῆ τὸν Ποσειδῶ ἴγωγε, καὶ νυνὶ γ' ὄρω.  
ἄγε δῆ, τί δρώμεν;
- ΞΑ. προίεναι βέλτιστα νῶν,  
ὡς οὗτος ὁ τόπος ἐστὶν οὐ τὰ θηρία  
τὰ δεῖν' ἔφασκ' ἐκείνος.
- ΔΙ. ὡς οἰμώξεται.  
ἠλαζονεύεθ' ἵνα φοβηθείην ἐγώ, 280  
εἰδῶς με μάχιμον ὄντα, φιλοτιμούμενος·  
οὐδὲν γὰρ οὕτω γαῦρόν ἐσθ' ὡς Ἡρακλῆς.  
ἐγὼ δέ γ' εὐξαίμην ἂν ἐντυχεῖν τινὶ  
λαβεῖν τ' ἀγώνισμ' ἄξιόν τι τῆς ὁδοῦ.
- ΞΑ. νῆ τὸν Δία· καὶ μὴν αἰσθάνομαι ψόφου τινός 285
- ΔΙ. ποῦ ποῦ 'στ';  
ὄπισθεν.
- ΔΙ. ἐξόπισθέ νυν ἴθι.
- ΞΑ. ἀλλ' ἐστὶν ἐν τῷ πρόσθε.
- ΔΙ. πρόσθε νυν ἴθι.
- ΞΑ. καὶ μὴν ὄρω νῆ τὸν Δία θηρίον μέγα.
- ΔΙ. ποῖόν τι;
- ΞΑ. δεινόν. παντοδαπὸν γούν γίνεται·  
τοτὲ μὲν γε βοῦς, νυνὶ δ' ὀρέυς, τοτὲ δ' αἰ γυνή 290  
ὠραιοτάτη τις.
- ΔΙ. ποῦ 'στι; φέρ' ἐπ' αὐτὴν ἴω.
- ΞΑ. ἀλλ' οὐκέτ' αἰ γυνή 'στιν, ἀλλ' ἤδη κύων.
- ΔΙ. Ἔμπουσα τοίνυν ἐστί.
- ΞΑ. πυρὶ γούν λάμπεται  
ἄπαν τὸ πρόσωπον.
- ΔΙ. καὶ σκέλος χαλκοῦν ἔχει;
- ΞΑ. νῆ τὸν Ποσειδῶ, καὶ βολίτινον θᾶτερον, 295  
σάφ' ἴσθι.
- ΔΙ. ποῖ δητ' ἂν τραποίμην;
- ΞΑ. ποῖ δ' ἐγώ;
- ΔΙ. ἱερεῦ, διαφύλαξόν μ', ἵν' ᾧ σοι ξυμπότης.
- ΞΑ. ἀπολούμεθ', ὦναξ Ἡράκλεις.
- ΔΙ. οὐ μὴ καλείς μ',  
ὠνθρωφ', ἱκετεύω, μηδὲ κατερεῖς τοῦνομα.
- ΞΑ. Διόνυσε τοίνυν.
- ΔΙ. τοῦτ' ἔθ' ἦττον θάτερον. 300
- ΞΑ. ἴθ' ἦπερ ἔρχει. δεῦρο δεῦρ', ᾧ δεσποτα.
- ΔΙ. τί δ' ἐστί;
- ΞΑ. θάρρει· πάντ' ἀγαθὰ πεπράγαμεν,

ἔξεστί θ' ὥσπερ Ἑλέλοχος ἡμῖν λέγειν  
“ἐκ κυμάτων γὰρ αὔθις αὖ γαλῆν ὄρω”.  
Ἥμπουσα φρούδη.

Con la battuta di Dioniso (v. 276) καὶ νυνὶ γ' ὄρω, la cui deissi conferma il riferimento al pubblico per quel che riguarda spergiuri e parricidi, vengono velocemente liquidati i peccatori. Santia incita il padrone a procedere (anche con lo spettacolo!) <sup>34</sup>, convinto che il luogo in cui si sono venuti a trovare sia ora quello infestato dai mostri (vv. 278s.). Dioniso si mostra baldanzoso, è convinto di poter emulare Eracle e di poter compiere un analogo ἀγώνισμ' ἄξιόν ... τῆς ὁδοῦ (v. 284) <sup>35</sup>.

In realtà appena Santia sente il rumore, ma non ne identifica con chiarezza la direzione di provenienza, Dioniso (o meglio dire Dioniso-Eracle in virtù del comico travestimento) si sente circondato e, già impaurito, chiede al servo di fargli da scudo (vv. 285ss.). A questi primi movimenti buffoneschi segue la visione dell'“enorme mostruosità” (v. 288). Traduco con l'espressione ambigua “enorme mostruosità” la battuta di Santia θηρίου μέγα, richiamandone la potenziale valenza metaforica connessa alla messinscena, con il conforto di Anaxil. fr. 27 K.-A. ἡ μουσική δ' ὥσπερ Λιβύη, πρὸς τῶν θεῶν, / ἀεί τι κ α ι ν ὸ ν κατ' ἐνιαυτὸν θ η ρ ῖ ο ν <sup>36</sup> / τίκτει, in cui il comico in questione se la prende con le novità in campo artistico.

Il portento che sbalordisce Santia consiste in una veloce metamorfosi animalesca: l'essere prodigioso da *vacca* diventa *mula* <sup>37</sup> (vv. 289s.): δεινόν. παντοδαπὸν γούν γίνεται / τοτὲ μὲν γε βοῦς, νυνὶ δ' ὀρέυς. In questa esclamazione del servo, una sorta di didascalia illustrativa, il deittico νυν... <sup>38</sup> lascerebbe supporre l'accenno a una qualche presenza visibile, se il precedente nun... pronunciato da Dioniso (v. 276) è concordemente riferito nei commenti ad un gesto in direzione degli spettatori <sup>39</sup>. La mula si trasforma quindi in una donna, per giunta bellissima (vv. 290s.in. τοτὲ δ' αὖ γυνή / ὠραιότατη τις). Questa ulteriore metamorfosi consente la buffoneria di Dioniso, che brancolando nel buio (v. 291 ποῦ ἴσται;), è già disposto a buttarsi su di lei, ma è costretto a indietreggiare intimorito questa volta di fronte alla trasformazione in cagna (v.

<sup>34</sup> Per il contestuale valore metaforico di προίεναι, cf. LSJ<sup>9</sup> 1476b s.v.

<sup>35</sup> Una impresa degna del fratello, che nominata in scena implicherà un doppio riferimento: alla trama prospettata dal copione e alla prova di attore necessaria ad inscenarla. Non sorprende che il termine ἀγώνισμα compaia con questa valenza già nella *Poetica* aristotelica (1451b 37) e che abbia quindi valore autoreferenziale nel testo comico. La stessa cosa vale per ὁδός, che in senso figurato indica la “maniera di fare qualcosa” (cf. LSJ<sup>9</sup> 1199a s.v.).

<sup>36</sup> Per la valenza offensiva o genericamente negativa del termine, cf. LSJ<sup>9</sup> 800a.

<sup>37</sup> Concordo con le osservazioni di SOMMERSTEIN (1996, 180) che ritiene «that in all her guises Empusa remains female (*oreus* “mule” can denote a specimen of either sex, cf. Arist. *HA* 577b22)».

<sup>38</sup> L'avverbio in questione rafforzato da -i dimostrativo (per cui cf. LSJ<sup>9</sup> 1185a-b) segnala sulla scena comica (ma risulta assente in tragedia) una urgenza, è funzionale ad attirare l'attenzione sull'*hic et nunc* della *performance*, al suo relativo quanto immediato futuro (cf., ad es., Ar. *Ach.* 325in.).

<sup>39</sup> Cf. STANFORD (1963<sup>2</sup>, 97); DOVER (1993, 228). La stessa funzione rivestono i due deittici πάνταυθοι (v. 273in.) e αὐτόθι (v. 274).

292 ΞΑ. ἀλλ' οὐκέτ' αἶ γυνή 'στιν, ἀλλ' ἤδη κύων)<sup>40</sup>. È il dio stesso che a questo punto riconosce nell'ostacolo invisibile, ma che pure gli sta letteralmente tra i piedi, il fantasma di Empusa<sup>41</sup>. Il pronunciare in scena il nome di un personaggio costituisce un secondo argomento, oltre alla presenza del deittico sopra ricordato (v. 290 νυνὶ δ' ὀρέυς), a sostegno dell'ipotesi della presenza scenica del personaggio stesso, il cui *ethos* si è andato nel frattempo costruendo progressivamente attraverso la prodigiosa quanto terrificata metamorfosi: un'azione di contrasto nei confronti dei due sprovveduti viaggiatori. Il nome Empusa, esclamato da Dioniso al momento della rivelazione, è, come ogni nome pronunciato in scena, un “designatore rigido”<sup>42</sup>, che interviene proprio quando il processo di identificazione tramite il costume non è sufficiente. Il nome dello spauracchio domestico diviene, dunque, parlante per paronomasia, nel momento in cui Dioniso lo identifica quale concreto impedimento che gli si è parato davanti, che gli sta “tra i piedi”. Di una situazione paratragica si tratta, perché negativo e funesto può essere ciò che occorre ἐν ποσί<sup>43</sup>. L'*Et. M.* (336, 46) proporrà del nome tale paretimologia: Ἐμπουσα ... παρὰ τὸ ἐμποδίζειν, offrendola in alternativa a quella privilegiata dalla tradizione lessicografica, che vede in Empusa il riferimento ad un solo anomalo quanto straordinario piede. Vedremo come Aristofane abbia giocato su ambedue le possibilità di far parlare il nome.

7. Il nome di Empusa diviene, dunque, parlante, perché reificato sulla scena, attraverso l'oggettivo concreto impedimento che la apparizione costituisce con le sue prodigiose trasformazioni. Ma come realizzarle sulla scena? – si chiede Sommerstein (1996, 180), certo che «the audience themselves do not see the monster, whose transformations no producer could have represented on stage». Credo, in realtà, che Empusa altro non sia che un danzatore capace di eseguire le metamorfosi che Santia di volta in volta decodifica per il pubblico. Si tratterà – come vedremo – della parodia di una danza. La mia ipotesi trova conforto nel fatto che non si tratterebbe di un caso isolato. Almeno per altre due

<sup>40</sup> La trasformazione in cagna preannuncia un'uscita veloce. Per la tradizionale velocità del cane, cf. Hom. *Od.* XX 145 ... ἄμα τῷ γε κύνας πόδας ἄργοι ἔποντο.

<sup>41</sup> Il nome pronunciato da Dioniso sembra giocato altresì per allitterazione sulle precedenti ansiose domande ποῦ ποῦ 'στ(ι) (v. 286*in.*) formulate in preda al terrore.

<sup>42</sup> Per la designazione del personaggio attuata attraverso maschera e costume, cf. CALAME (1991, 162ss.). Ma cf. anche l'interessante analisi di SOMMERSTEIN (1980, 394ss.), secondo cui in Aristofane il nome di una donna rispettabile non viene mai pronunciato in pubblico da un uomo, ma solo da un'altra donna. In questo caso la “trasgressione” riguarda, infatti, un demone femminile.

<sup>43</sup> Le circostanze richiamate con il sintagma τὰ ἐν ποσί (*quae sunt ante pedes, quae occurrunt, obvia quaeque, instantia, praesentia*), se nella tradizione aulica possono anche designare piacevoli casualità come in Pind. *P.* VIII 33, risultano, tuttavia, facilmente preoccupanti. Esempio il caso di Soph. *Ant.* 1327 (βράχιστα γὰρ κράτιστα τὰν ποσὶν κακά), ma cf., perlomeno, anche Eur. *Andr.* 398. Indiretta conferma ne offre Luciano (*JTr.* XXXI 12 καὶ μὴν οὐ γελοῖα τὰ ἐν ποσί), che nello stesso testo (XLII 25) ribadisce con analoga espressione un pericolo imminente (τὸν ἐν ποσί τοῦτον κίνδυνον). Ma, cf. ancora Ar. *Pax* 473s. ὦ Αἰμαχ', ἀδικεῖς ἐ μ π ο δ ὶ ν καθήμενος. / οὐδὲν δεόμεθ', ὠνθρωπε, τῆς σῆς μ ο ρ μ ὶ ν ο ς.

scene aristofanee, quella della Parodo degli *Uccelli* e quella del finale delle *Vespe*, è stata proposta analoga interpretazione. Mi riferisco rispettivamente ai contributi di Lawler e di Rossi<sup>44</sup>.

Ma c'è dell'altro. In un passo del *de saltatione* (XIX) Luciano collega l'origine del mito di Proteo all'arte del danzatore – pantomimo, cui viene conseguentemente assegnata una remotissima origine. E a Proteo<sup>45</sup> accosta la più triviale Empusa:

...

δοκεῖ γάρ μοι ὁ παλαιὸς μῦθος καὶ Πρωτέα τὸν Αἰγύπτιον οὐκ ἄλλο τι ἢ ὄρχηστὴν  
τινα γενέσθαι λέγειν, μιμητικὸν ἄνθρωπον καὶ πρὸς πάντα σχηματίζεσθαι καὶ  
μεταβάλλεσθαι δυνάμενον, ὡς καὶ ὕδατος ὑγρότητα μιμείσθαι καὶ πυρὸς ὀξύτητα ἐν  
τῇ τῆς κινήσεως σφοδρότητι καὶ λέοντος ἀγριότητα καὶ παρδάλεως θυμὸν καὶ  
δένδρου δόνημα, καὶ ὅλως ὅ τι καὶ θελήσειεν. ὁ δὲ μῦθος παραλαβὼν πρὸς τὸ  
παραδοξότερον τὴν φύσιν αὐτοῦ διηγήσατο, ὡς γιγνομένου ταῦτα ἄπερ ἐμιμείτο.  
ὅπερ δὴ καὶ τοῖς νῦν ὄρχουμένοις πρόεστιν, ἴδοις τ' ἂν οἷν αὐτοὺς πρὸς τὸν καιρὸν  
ὠκέως διαλλαττομένους καὶ αὐτὸν μιμουμένους τὸν Πρωτέα. Εἰκάζειν δὲ χρὴ καὶ  
τὴν Ἐμπουσαν τὴν ἐς μυρίας μορφὰς μεταβαλλομένην τοιαύτην τινὰ ἄνθρωπον  
ὑπὸ τοῦ μύθου παραδεδοσθαι.

Di questo antico danzatore Luciano identifica alcune fondamentali qualità (abilità di imitare, velocità di movimenti), tali da saper suggerire, prima ancora delle caratteristiche salienti di animali e piante, la fluidità dell'acqua (ὑδατος ὑγρότης) e la forza del fuoco (πυρὸς ὀξύτης). Resistenza e scioltezza<sup>46</sup> sono, d'altronde, costantemente indicate come le doti fondamentali di questa arte a partire almeno da Pindaro<sup>47</sup>. Il passo di Luciano offre una lettura razionalistica del mito: si finì per favoleggiare che Proteo diventasse quello che semplicemente rappresentava attraverso la sua arte.

<sup>44</sup> Mentre per la scena finale delle *Vespe*, il cui testo presenta precise indicazioni coreografiche, ROSSI (1978, 1029-44) ipotizza che i Carciniti non danzino, ma inscenino la parodia di una danza, la LAWLER (1942, 58ss.) congetture che i quattro uccelli menzionati in *Av.* 266-93 siano quattro danzatori professionisti. La loro *performance* sarebbe stata – secondo la studiosa (p. 63) – «an incidental and brief one, with emphasis upon hilarious travesty rather than upon accuracy of steps». Cf., per altre osservazioni sugli aspetti coreografici del teatro aristofaneo, anche DELAUAUD-ROUX (1997, 305ss.).

<sup>45</sup> Il personaggio mitico in questione è definito παντοδαπός in Plat. *Ion* 541e, in cui Socrate assimila il comportamento del renitente rapsodo a quello di Proteo (ἀλλὰ ἀτεχνῶς ὡσπερ ὁ Πρωτεὺς παντοδαπὸς γίγνη στροφόμενος ἄνω καὶ κάτω), che si trasforma per sottrarsi. È interessante notare che lo stesso termine entra in gioco in *Resp.* 398a nella definizione di quel poeta (δυνάμενον ὑπὸ σοφίας παντοδαπὸν γίγνεσθαι καὶ μιμείσθαι πάντα χρήματα) che, tuttavia, benché ammirato, non risponde alle esigenze della Città Ideale e conseguentemente non può avervi accesso.

<sup>46</sup> Luc. *Salt.* LXVII nel sottolineare la provenienza italiota e la perspicuità del termine παντόμιμος (οἱ Ἰταλιῶται τὸν ὄρχηστὴν παντόμιμον καλοῦσιν, ἀπὸ τοῦ δρωμένου σχεδόν) osserva come per il pantomimo sia opportuna l'affermazione di Pindaro (fr. 43 Maehl.) ripresa successivamente da Teognide (vv. 215-8) relativa alla capacità dell'aristocratico di conformarsi alle situazioni contingenti alla stregua del polipo: καλὴ γὰρ ἡ ποιητικὴ παραίνεσις ἐκείνη, τό, “ὦ παῖ, ποντίου θηρὸς πετραίου νόον ἔχων πάσαις πολίεσσιν ὀμίλει”. Con sottile ironia Luciano trasferisce la “norma del polipo” (per cui cf. GENTILI [1995<sup>3</sup>, 184ss.] e relativa bibliografia) alla flessibilità e alla adattabilità del danzatore, alla sua necessaria adesione ai soggetti più svariati, alla concreta capacità di impersonare ora l'uno ora l'altro personaggio (καὶ δεῖ προσφύοντα τοῖς πράγμασιν συνοικεῖσθαι ἑαυτὸν ἐκάστω τῶν δρωμένων). Ancora in *Salt.* LXXIII Luciano osserva che nel pantomimo vanno elogiate forza (ισχύς) e scioltezza (ὑγρότης). Per le qualità di leggerezza e forza del danzatore, cf. anche Polluce (IV 96): per qualificarne il passaggio da una figura all'altra viene usato, come nel nostro passo, il termine παντοδαπός.

<sup>47</sup> Cf. le indicazioni autoreferenziali degli iporchemi (fr. \*107ab, 3 Maehl. = Sim. 29-31 Bgk<sup>4</sup>).

Ma non c'è solo questo. Descrivendo le modalità espressive e l'abilità dell'originario danzatore, l'autore del *de saltatione* ne prospetta anche la capacità di improvvisazione (ὄπερ δὴ καὶ τοῖς νῦν ὀρχουμένοις πρόεστιν, ἴδοις τ' ἂν οὖν αὐτοὺς πρὸς τὸν καιρὸν ὠκέως διαλλαττομένους). L'arte del pantomimo risulta, nella teorizzazione dello scrittore di Samosata, un'arte autonoma, slegata da qualsiasi vincolo di verosimiglianza, tanto da contemplare la possibilità di mimare se stessa. Lo stesso Proteo, infatti, diviene un possibile oggetto di rappresentazione (καὶ αὐτὸν μιμουμένουσ τὸν Πρωτέα). Si tratta di un'arte, quindi, che comporta in via teorica anche la possibilità di una parodia. Che il personaggio di Empusa sia entrato nel mito in modo analogo a Proteo – come Luciano si affretta a commentare – pare proprio alludere alla contestuale presenza di una danza parodica, che la natura popolare e negativa ad un tempo di questa figura sembra confermare<sup>48</sup>.

8. Se, dunque, come lascia congetturare il nome scenicamente parlante, Empusa era vista dagli spettatori come reale impedimento al procedere di Dioniso, quale sarà stato il ventaglio delle implicazioni comiche connesse alla sua concreta presenza? Abbiamo visto come nel terrifico mostro si sia generalmente intravista sia l'allusione ai riti iniziatici (Brown [1991]), sia il riferimento alle irrazionali paure degli Ateniesi per i fantasmi (Stanford [1963<sup>2</sup>, 98]). Sembra certo, tuttavia, che l'intenzione prima di Aristofane non dovesse essere una parodia dei misteri, blasfema e notoriamente perseguibile, anche se in scena veniva indirettamente svelato lo strumento delle paure connesse ad una fase del rito iniziatico, e veniva conseguentemente smascherato il nesso esistente tra rito iniziatico e mito della catabasi.

Il ruolo di Dioniso, infatti, è solo per metafora quello di un iniziando<sup>49</sup>, ed Empusa costituisce, quindi, solo per metafora lo spauracchio attivo in una fase preliminare del rito iniziatico. Va tuttavia ricordata un'altra considerazione di Luciano (*Salt.* XV) che, nell'elogiare la danza pantomimica, si preoccupa di sottolineare come, perfino chi rivela i misteri, lo realizzi attraverso la danza:

ἔω λέγειν, ὅτι τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὐρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως, ... ὡς τι

---

<sup>48</sup> Gli scolii al *de saltatione* tacciono a questo proposito, ma non è da escludere un riferimento di Luciano al passo delle *Rane* di cui ci stiamo occupando. Potrebbe trattarsi di una sorta di ammiccante chiosa ad un ipotesto, in cui forse veniva letta la potenziale performatività del personaggio di Empusa e delle sue comiche trasformazioni. Per una puntuale descrizione di una danza parodica, cf. Xen. *Smp.* II 21s., in cui a esibirsi è il buffone Filippo che ripropone con forzata accelerazione la mimesi di una danza precedentemente eseguita: ἐπειδὴ δ' ἀνέστη, διήλθε μιμούμενος τὴν τε τοῦ παιδὸς καὶ τὴν τῆς παιδὸς ὀρχεσιν. καὶ πρῶτον μὲν ὅτι ἐπήνεσαν ὡς ὁ παῖς σὺν τοῖς σχήμασιν ἔτι καλλίων ἐφαίνετο, ἀνταπέδειξεν ὅτι κινεῖ τοῦ σώματος ἅπαν τῆς φύσεως γελοιότρον.

<sup>49</sup> Per la lettura in questa chiave del personaggio di Dioniso, cf. BOWIE (1993, 237s.), il quale osserva, infatti: «Dionysus comes on stage in a comic version of the kind of marginal attire which is associated with status-transition and initiation, and from which we expect him to change at the end of his 'initiation'». Per l'uso aristofaneo di un lessico tecnico dei Misteri, cf. BYL (1999).

κάλλιστον καὶ τοῦτο νομοθετησάντων, σὺν ῥυθμῶ καὶ ὀρχήσει μυεῖσθαι. ὅτι δ' οὕτως ἔχει, τὰ μὲν ὄργια σιωπᾶν ἄξιον τῶν ἀμυήτων ἔνεκα, ἐκεῖνο δὲ πάντες ἀκούουσιν, ὅτι τοὺς ἐξαγορεύοντας τὰ μυστήρια ἐξορχεῖσθαι λέγουσιν οἱ πολλοί.

Credo che si possa allora sostenere che nel viaggio alla ricerca di un'arte perduta, la tappa di Dioniso tra i mostri dell'Ade si sia probabilmente realizzata scenicamente attraverso una *performance*, che possiamo immaginare molto simile a quelle danze mimetiche che Polluce menzionerà con il nome di *morfasmos* (IV 103 ὁ δὲ μορφασμὸς παντοδαπῶν ζώων ἦν μίμησις), una danza peraltro comica, ricordata anche da Ateneo (XIV 27 καὶ γελοῖαι δ' εἰσὶν ὀρχήσεις ἴγδις καὶ μακτρισμὸς ἀπόκινός τε καὶ σοβάς, ἔτι δὲ μορφασμὸς καὶ γλαῦξ καὶ λέων ἀλφίτων τε ἔκχυσις).

La danza di Empusa sulla scena aristofanea, nel proporre le trasformazioni di innocui animali domestici di sesso femminile<sup>50</sup>, avrà parodiato deformandoli gli scandalosi mimetismi proposti da Cinesia, degni solo del buio infernale secondo l'autorevole parere già espresso da Dioniso nel colloquio con Eracle. Un probabile accompagnamento musicale viene segnalato da Santia con l'allusione ad uno ψόγος<sup>51</sup> non meglio identificato (una melodia ditirambica?): una battuta costruita alla stregua di una didascalia implicita per attirare l'attenzione del pubblico.

9. Il richiamo alla pratica della nuova pirrica di Cinesia, quale peccato contro l'arte, da scontare, secondo Dioniso, nel fango dell'Ade, si concretizza evidentemente ora in una estemporanea *esibizione*, confermata dalla successiva battuta di Santia dei vv. 293ex.-4in. πυρὶ γοῦν λάμπεται / ἅπαν τὸ πρόσωπον. L'evocazione del volto infiammato – in realtà probabilmente coperto da una maschera<sup>52</sup> – è un indicatore dello sforzo del danzatore (o danzatrice?), della sua resistenza, come Luciano sottolinea, ma anche del tipo di danza, di cui si deridono le nuove proposte, ma le cui lontane origini erano notoriamente assegnate al guerriero Pirro o Neottolemo (Luc. *Salt.* IX): una danza di guerra ora evidentemente irricognoscibile.

Dioniso, da perfetto βωμολόχος, fraintende: l'aulica espressione πυρὶ λάμπεται lo rinvia all'ἀγώνισμα da affrontare, gli rammenta epici combattimenti<sup>53</sup>, degni delle imprese del fratello

<sup>50</sup> La paura di Dioniso di fronte alla metamorfosi di Empusa costituisce comico espediente, anche perché Dioniso è per antonomasia dio della metamorfosi. Basti pensare al racconto di *HHymn.* VII in cui il dio fronteggia i pirati trasformandosi in leone (v. 44), prodigiosamente fa comparire un'orsa (v. 46), ma può prendere anche aspetto di toro (*HHymn.* I 1, 17). Al mito delle metamorfosi di Dioniso potrebbe essere collegato un rito che prevedeva la danza del leone, una danza terrificata a detta di Poll. IV 104 ὁ δὲ λέων ὀρχήσεως φοβερᾶς εἶδος.

<sup>51</sup> Cf., a questo proposito, *supra* n. 1.

<sup>52</sup> Non sappiamo quale potesse essere la maschera di un danzatore e se, soprattutto, questa rimanesse invariata nel tempo. Val la pena, tuttavia, di citare Luc. *Salt.* XXIX, in cui la maschera del pantomimo è contrapposta a quella tragica per grazia e bellezza e per l'assenza di quella bocca spalancata (οὐ κεχηνός ... ἀλλὰ συμμαμικός), necessaria all'attore, ma inutile per il danzatore. Ma è anche vero che l'accento al fuoco potrebbe rinviare alla pirrica, per cui cf. CECCARELLI (1998, 170 n. 19)

<sup>53</sup> Cf. in Hom. *Il.* XV 623ss. l'assalto di Ettore che, quale leone che si avventa sulle vacche, si getta in mezzo ai guerrieri splendente come fiamma (λαμπόμενος πυρὶ πάντοθεν ἔνθορ' ὀμίλω).

Eracle. Chiede dunque con paradossale enfasi se il mostro, che egli stesso ha riconosciuto come Empusa, abbia addirittura una gamba di bronzo (v. 294*ex. καὶ σκέλος χαλκοῦν ἔχει;*), se dunque si tratti di una Erinni infernale con cui scontrarsi: Stanford (1963<sup>2</sup>, 98) rinviava opportunamente nel suo commento all'epiteto χαλκόπους, attribuito dell'Erinni in Soph. *El.* 489ss. (ἦξει καὶ πολύπους καὶ πολύχειρ ἃ δει- / νοῖς κρυπτομένα λόχοις / χαλκόπους Ἐρινύς)<sup>54</sup>.

La domanda di Dioniso, che continua a brancolare nel buio, può fungere, in realtà anche da ulteriore didascalìa, attirare l'attenzione sulla tradizionale forza e velocità del danzatore, oltre che alludere alla nota velocità dell'Erinni, con una battuta di andamento paratragico. L'Erinni è d'altronde sempre raffigurata con chitone corto e stivaletti da corsa<sup>55</sup>. In scena il demone infernale verrà nel frattempo mimato abilmente dalla domestica ed forse goffa Empusa.

Santia replica al padrone in modo buffonesco, con un *aprosdoketon* riporta Dioniso alla bassa realtà stercoraria dell'Ade. L'altra gamba di Empusa – egli commenta – è di sterco puzzolente (v. 295 καὶ βολίτινον θᾶτερον). Il servo sembra ora alludere parodicamente alla scioltezza del danzatore, ricorrendo non alla tradizionale ὑγρότης<sup>56</sup>, ma ai liquami dell'al di là<sup>57</sup>, alla quasi invisibilità della seconda gamba che fa di Empusa un nome scenicamente reificato, doppiamente parlante come peraltro proponevano le paretimologie degli antichi, rinviando a una sola gamba (d'asino) e/o alla funzione di ostacolo, di impedimento, di spauracchio<sup>58</sup>. In virtù della probabile comica velocità del danzatore, delle sue nuove e ricercate figure, il nome di Empusa *parla* sulla scena comica del protagonismo di una sola gamba, serve a deridere tale detestabile e mostruoso esibizionismo.

<sup>54</sup> Ma cf. ancora fr. 1135 R. χαλκοσκελεῖς γὰρ [ / ] ἐν ἐκπνέουσι πλευμόνων ἄπο· / φλέγει δὲ μυκτήρ, ὥσθι. L'aulico epiteto era già riferito ai due velocissimi cavalli di Zeus in Hom. *Il.* VIII 41ss. ὡς εἰπὼν ὑπ' ὄχεσφι τιτύσκετο χ α λ κ ὀ π ο δ' Ἴ π π ω, / ὠκυπέτα χρυσέησιν ἐθείρησιν κομόωντε.

<sup>55</sup> Per le raffigurazioni tipiche dell'Erinni infernale, di cui Empusa costituirebbe la parodia, cf. *LIMC* III 2, p. 596; III 3, p. 40. Basti citare un cratere a volute (Ruvo, Museo Jatta n. 1094), databile al 350 a.C., in cui l'Erinni, che appare in un contesto infernale insieme ad Ade, Persefone, Teseo e Piritoo, indossa le tipiche *endromides* e un chitonisco ed è in atto di legare le mani dietro la schiena di un giovane nudo, inginocchiato davanti a lei. Più in basso un altro giovane seduto tiene le mani legate dietro la schiena. Da notare il seno scoperto, tratto iconografico da cui si può evincere la demonizzazione degli aspetti seduttivi femminili. Cf. *PENSA* (1977, 29 tav. 13) per ulteriore documentazione sulle scene di catabasi nella ceramica apula (pp. 17ss.).

<sup>56</sup> Cf., ad es., in riferimento ad Anfitrite e alle Nereidi, Bacch. XVII 103ss. Maehl. ... ἀπὸ γὰρ ἀγλα- / ὦν λάμπε γυῖων σέλας / ὄτε π υ ρ ὀ ς, ἀμφὶ χαίταις / δὲ χρυσεόπλοκοι / δίνητο ταινίαι· χορῶ δ' ἔτερ- / πον κέαρ ὑ γ ρ ο ἰ σ ι ν ἐ ν π ο σ ῖ ν.

<sup>57</sup> Eracle aveva preannunciato a Dioniso una palude fangosa ed escrementizia (vv. 145s.) e conseguentemente il termine βολίτινος viene associato a βόλιπος di *Ach.* 1026. *DOVER* (1993, 230), rinviando al relativo scolio parla di «donkey's dung». *SOMMERSTEIN* (1996, 180) registra per questa «comic invention» l'ipotesi di Tucker, che pensava ad un gioco su μολύβδινος, commentando «a leaden leg, therefore, might well make a demon more frightening – but a cowdung leg could only frighten someone like this Dionysus!». Credo, invece che, se gioco si vuol vedere, si possa semmai rinviare ai femminili βολίταινα (*Aristot. HA* 525a 19; 621b 17), *alias* ὄζολις / βολβίταινα, βολβίτις, un polipo puzzolente, di cui abbiamo attestazione in *Epich.* fr. 54 K.-A. (= 25 Olivieri): πώλυποί τε σηπίαι τε καὶ ποτανὰ τευθίδες / χά δυσώδης βολβίτις γραῖαι τ' ἐριθακώδεες. Aristofane si riferirebbe, in questo caso, parodicamente, alla flessuosità del danzatore, alle sue capacità metamorfiche, miticamente simboleggiate dalle divinità acquatiche Proteo e da Teti, capace quest'ultima – abbiamo visto – di trasformarsi in seppia (cf. n. 5). Ma cf., a questo proposito, anche il ritratto tragico dell'Erinni (*Soph. El.* 489ss. citato *supra*), di cui Empusa costituisce comica controfigura.

<sup>58</sup> Cf. n. 5.

10. Non dimentichiamo che in *Av.* 1376ss. Pisetero contestava a Cinesia il suo passo storto:

- KI. ἀφόβω φρενὶ σώματί τε νέαν (*scil.* ὁδόν) ἐφέπων.  
ΠΙ. ἀσπαζόμεσθα φιλύρινον Κινησίαν.  
τί δεῦρο πόδα σὺ κ υ λ λ ὀ ν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;

In questa battuta già Ruijgh (1960, 318-22)<sup>59</sup> leggeva l'allusione all'anomalo trattamento della lunga di un primo *metron* in versi ad andamento coriambico: con bizzarre conseguenze – aggiungerei – a livello orchestico<sup>60</sup>.

Ma torniamo a Dioniso che fugge a gambe levate. Dimenticando di essere travestito da Eracle, chiede aiuto al proprio sacerdote (vv. 296s.): la paura non è solo quella del mostro infernale, tradotta in scena, come abbiamo ipotizzato, nella parodia della nuova danza<sup>61</sup>, ma anche la paura ostentata che lo spettacolo non funzioni, che la commedia non sia apprezzata tanto da poter aspirare alla vittoria, che autore e attori non possano partecipare ai festeggiamenti insieme al sacerdote del dio<sup>62</sup>.

È quindi Santia, nuovamente regista in scena, a determinare l'uscita di Empusa. La citazione della proverbiale battuta di Egeloco, volta a assicurare il padrone che la bonaccia è tornata (vv. 302ss. θάρρει· πάντ' ἀγαθὰ πεπράγαμεν<sup>63</sup>, / ἕξεστί θ' ὡσπερ Ἡγέλοχος ἡμῖν λέγειν / “ἐκ κυμάτων γὰρ αἰθις αἶ γαλῆν ὀρῶ”) sarà risultata comica perché ambigua, soprattutto se

<sup>59</sup> Lo studioso si chiede se il termine κυλλός non possa avere il valore che presenta in *Hdt.* VIII 79, in cui viene riferito ai coliami di Ipponatte, insinuando che nel passo di Aristofane in questione l'uso di tale aggettivo potrebbe rinviare all'utilizzazione di una lunga nel primo *metron* (UU-UU) dei versi ad andamento coriambico (i quali non presentano generalmente soluzioni ardite), intonati dal ditirambografo. La sillaba lunga romperebbe l'equilibrio del coriambico, provocando le critiche di Pisetero. Cf., al proposito, ZIMMERMANN (1984-1985, vol. II, 58-60), ma anche, per importanti considerazioni di metodo, ZIMMERMANN (1988, 45-7).

<sup>60</sup> La LAWLER (1950, 82ss.) ritiene che Cinesia non fosse zoppo, ma che Aristofane alludesse ai passi di danza dei suoi ditirambi. Le fonti parlano di danze estremamente movimentate: cf. *schol.* *Ar. Ran.* 153; *Suda* π 3225 πυρρίχη· ... οὗτος ὁ Κινησίας διθυραμβοποιὸς ἦν, ἐποίησε δὲ πύρριχον. ἢ ὅτι ἐν τοῖς χοροῖς πολλῆ κινήσει ἐχρήτο. Le danze erano accompagnate da flauto, cetra, a volte da timpani e anche da altri strumenti. Estremamente mimetiche, si articolavano in gesti liberi (cf. *Plat. Leg.* 816a; *Athen.* XIV 628E).

<sup>61</sup> Per la condanna aristotelica di ogni eccessivo mimetismo attoriale, anticipata burlescamente come analoghi principi estetici, dalla commedia aristofanea, cf. *Poet.* 1461b 26ss., che ricorda come Callipide per la mimica esagerata fosse stato soprannominato πίθηκον.

<sup>62</sup> Anche Santia esclama ἀπολούμεθα (v. 298in.) rivolgendosi in direzione degli spettatori: è un disastro se il protagonista esce di scena! Si appella ad Eracle, come ogni malcapitato che si trovi in pericolo, invocazione che sulla scena riveste comicamente un *double-entendre*. Il protagonista Dioniso è, infatti, travestito da Eracle. Egli rientra prontamente nella parte, e mostra conseguentemente il terrore di essere chiamato con il proprio nome, ossia con quello (Dioniso) del primo livello della finzione: gli spiriti dell'Ade potrebbero afferrarlo. Cf. BORTHWICK (1968b, 204), che rinvia al motivo folcloristico riguardante il potere acquisito su una vittima di cui si conosca il nome.

<sup>63</sup> La assicurazione (πάντ' ἀγαθὰ πεπράγαμεν) presenta una doppia valenza. Funziona a livello della trama ad indicare la scomparsa del mostro, ma anche, sul piano autoreferenziale, a commento dell'ottima riuscita dell'intera scena. Cf., a questo proposito, la ripresa nella *Poetica* aristotelica (1453b 30ss., 1459a 15, 1460a 14s. etc.) dell'uso tecnico di πράττειν, che indica sia l'azione del racconto, sia la composizione o rappresentazione drammatica. Per alcune utili osservazioni sul fatto che in Aristofane la cosiddetta “rottura dell'illusione scenica” sia la regola piuttosto che l'eccezione, cf. CHAPMAN (1983) e relativa bibliografia.



reificata contestualmente da un'ultima metamorfosi del danzatore<sup>64</sup>. Anche se così non fosse, l'allusione alla donnola<sup>65</sup> rinvierebbe alle metamorfosi di Empusa, alla sua natura femminile infernale e seduttrice<sup>66</sup>, costitutivamente animalesca<sup>67</sup>. La scena finisce per riproporre, infatti, la tradizionale visione misogina di cui la commedia si nutre cospicuamente<sup>68</sup>. La *Verspottung* risulta, dunque, articolata su più livelli: basti rammentare i tratti delle donne semonidee, qui riuniti insieme in un popolare spauracchio, comico rovesciamento di un'Erinni infernale, ma anche della mitica Pandora, di cui per un attimo sono apparse deformate le seducenti fattezze di donna bellissima.

Il fantasma sparisce e non perché Dioniso abbia avuto la meglio. È piuttosto Santia, abbiamo visto, a intimarne la sparizione e a segnalarla (v. 305 Ἡμπουσα φρούδη) con un ultimo gioco di parole, una sorta di ossimoro costruito con un paratragico φρούδη<sup>69</sup>. Solo sulla scena un mostro che sbarra concretamente la strada, rendendo parlante il proprio nome, può svanire così velocemente e con un piede solo. Ma perché si tratta – così abbiamo ipotizzato – di un danzatore professionista.

Il testo di questa scena, per concludere, si configura, secondo la lettura che ne abbiamo dato per via indiziaria, come una partitura di maggior spessore, strutturata più organicamente, ma integrabile da codici comunicativi non verbali. Si tratterà di un “copione” che consente altresì il concretizzarsi nello spazio del teatro, unico luogo deputato alla immediata realizzazione dei sogni, del desiderio di Dioniso-Aristofane: quello di vedere condannato chiunque straveda per la pirrica di Cinesia<sup>70</sup> ed impari a realizzarla. Se così non fosse, la successiva reazione del protagonista, che per la paura di un' invisibile Empusa, imbratta le vesti, risulterebbe solo una *gag* da farsa megarese.

---

<sup>64</sup> Cf. DEL CORNO (1985, 172).

<sup>65</sup> Cf. BORTHWICK (1968b, 202s.) per i legami tra la donnola, la cui apparizione costituiva presagio funesto, la stregoneria, i fantasmi della notte ed Ecate. Lo studioso considera la scena di Empusa soprattutto come fonte per individuare gli aspetti di superstizione della cultura Ateniese contemporanea e sottolinea come Dioniso, per essere rassicurato sulla sparizione del fantasma, chieda a Santia di giurare ben tre volte (vv. 305s.), secondo un rituale tradizionale, accompagnato anche da un triplice sputo o lancio di pietre.

<sup>66</sup> Per questo aspetto, cf., oltre ai passi aristofanei di *Rane* e *Ecclesiazuse* citati, anche Philostr. VA IV 25; *schol.* Luc. *Icar.* I 12.

<sup>67</sup> Empusa riassume in sé difetti di natura etica ed estetica. La mostruosità consiste anche nel fatto che le manchi la parola. È una Pandora declassata, che probabilmente rinviava nell'immaginario dei Greci anche alla personificazione delle malattie che si aggirano *automatoì* di giorno e di notte portando le sofferenze ai mortali, in silenzio, perché private della voce da Zeus (Hes. *Op.* 102ss.).

<sup>68</sup> Per una messa a punto del contesto culturale entro cui si origina l'invettiva contro le donne, cf. ALONI (1993, XVI-XVII).

<sup>69</sup> Con questa espressione in Soph. *Ant.* 1244s. il Coro commenta la silenziosa uscita di scena di Euridice, che se ne va senza pronunciare parola (ma cf. ancora *OT* 1075; *Tr.* 813). Frequente in Euripide, in contesti mortuari e luttuosi, si riferisce, ad es., in *Alc.* 820 ad una “dipartita”, ma cf. ancora *Med.* 1110; *Tr.* 41; *Or.* 390 etc.

<sup>70</sup> Alla luce di questa interpretazione risulta più perspicua anche la successiva censura del Coro degli Iniziati ai danni di Cinesia nella successiva Parodo ad andamento paratragico: una allusione alla scena di Empusa? Mi riferisco al v. 366 (ἡ καταπιλῆ τῶν Ἑκατείων κυκλίοισι χοροῖσιν ὑπάδων) da leggersi probabilmente in chiave estetica (cf. VAIIO [1985, 100]) ancor prima che etica: il ditirambografo non deturperà – secondo una pungente *detorsio* – i soggetti di argomento infernale con la creazione sperimentali di ditirambi e/o pirriche, piuttosto che profanare le offerte sacre o le statue di Ecate, secondo l'interpretazione corrente? Per la raccolta completa delle fonti relative alle critiche dei contemporanei all'attività di Cinesia, cf. IERANÒ (1997, 365s.).

Angela M. Andrisano

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 27

I – 44100 Ferrara

[angela.andrisano@unife.it](mailto:angela.andrisano@unife.it)

## Riferimenti bibliografici

- Aloni, A. (a cura di) (1993) *Lirici greci. I poeti giambici*. Vol. III. Milano. Mondadori.
- Alvoni, G. (2006) *Nur Theseus oder auch Peirithoos? Zur Hypothesis des Pseudo-Euripideischen „Peirithoos“*. In *Hermes*. 134. 290-300.
- Andrisano, A. (1980-1982) Sapph. fr. 55 V. In *MCr.* 15-17. 29-36.
- Andrisano, A. (1984-1985) ΘΕΩΡΟΣ «nome parlante» (Aristoph. *Vesp.* 42ss., etc.). In *MCr.* 19-20. 71-85.
- Baldwin, B. (1988) The Frogs' Chorus in Aristophanes. In *Eranos*. 86. 67-8.
- Beccaria, G.L. (1995) *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*. Torino. Einaudi.
- Bettini, M., Borghini, A. (1986) Edipo lo zoppo. In Gentili, B., Pretagostini, R. (a cura di) *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*. Roma. Ed. dell'Ateneo. 215-33.
- Blaydes, F.H.M. (ed.) (1889) *Aristophanis Ranae*. Halis Saxonum. In Orphanotrophei libraria.
- Bonanno, M.G. (1980) Nomi e soprannomi archilochei. In *MH*. 37. 65-88.
- Bonanno, M.G. (1984-1985) ΔΕΞΙΛΙΚΟΣ «nome parlante» (Aristoph. *Plut.* 800). In *MCr.* 19-20. 99-101.
- Borthwick, E.K. (1968a) Notes on the Plutarch's *De Musica* and the *Cheiron* of Pherecrates. In *Hermes*. 96. 60-73.
- Borthwick, E.K. (1968b) Seeing Weasels: The superstitious Background of the Empusa Scene in the *Frogs*. In *CQ*. 18. 200-206.
- Bowie, A.M. (1993) *Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge. Cambridge University Press.

Brown, C.G. (1991) Empousa, Dionysus and The Mysteries: Aristophanes, *Frogs* 258ff. In *CQ.* 41. 41-50.

Byl, S. (1999) *Les Nuées, les Grenouilles et les Mystères d'Éleusis*. In *RphA.* 17. 3-10.

Bywater, I. (1909) *Aristotle on the Art of Poetry*. Rev. text, crit. intr., transl. and comm. Oxford. Clarendon Press.

Calame, C. (1991) Smascherare con la maschera. Effetti enunciativi nella commedia antica. In Bettini, M. (a cura di) *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*. Roma-Bari. Laterza. 159-74.

Ceccarelli, P. (1998) *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*. Pisa-Roma. Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Chantraine, P. (1933) *La formation des noms en Grec ancien*. Paris. Champion.

Chantraine, P. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris. Editions Klincksieck (= [1999] avec un Supplément sous la dir. de A. Blanc, Ch. de Lamberterie, J.-L. Perpillou. Paris. Editions Klincksieck).

Chapman, G.A.H. (1983) Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes. In *AJPh.* 104. 1-23.

Degani, E. (1991) Postilla ipponattea. In *Eikasmos.* 2. 37.

Degani, E. (1993) Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia. In *Aristophane*. "Entretiens Fondation Hardt". XXXVIII. Vandoeuvres-Genève. 1-49.

Del Corno, D. (a cura di) (1985) *Aristofane. Le Rane*. Milano. Mondadori.

Delavaud-Roux, M.H. (1997) Danser chez Aristophane. In Thiery, P., Menu, M. (edd.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994. Bari. Levante. 295-307.

Di Marco, M. (1981) Aristoph. *Plut.* 800: Δεξιλυκος. In *BollClass.* s. III/2. 158-65.

Dover, K.J. (ed.) (1993) *Aristophanes. Frogs.* With Intr. and Comm. Oxford. Clarendon Press.

Dupont-Roc, R., Lallot, J. (edd.) (1980) *Aristote. La Poétique.* Paris. Editions de Seuil.

#### *LGPN*

Fraser, P.M., Matthews, E. (ed.) (1987) *A Lexicon of Greek Personal Names.* Vol. I. *The Aegean Islands, Cyprus, Cyrenaica.* Oxford. Clarendon Press.

Osborne, M.J., Byrne, S.G. (ed.) (1994) *A Lexicon of Greek Personal Names.* Vol. II. *Attica.* Oxford. Clarendon Press.

(1997) *A Lexicon of Greek Personal Names.* Vol. III A. *The Peloponnese, Western Greece, Sicily and Magna Graecia.* Oxford. Clarendon Press.

(2000) *A Lexicon of Greek Personal Names.* Vol. III B. *Central Greece from the Megarid to Thessaly.* Oxford. Clarendon Press.

Funaioli, M.P. (1984-1985) «Nomi parlanti» nella *Lisistrata.* In *MCr.* 19-20. 113-20.

Funaioli, M.P. (1993) Osservazioni sulla drammaturgia delle *Rane*: la tenebra dell'Ade, Eracle e i Centauri, Palamede e la macchina del volo. In *Dioniso.* 63. 219-26.

Gentili, B. (1995<sup>3</sup>) *Poesia e pubblico nella Grecia antica.* Roma-Bari. Laterza.

Ginzburg, C. (1989) *Storia notturna. Una decifrazione del sabba.* Torino. Einaudi.

Henrichs, A. (1991) Namenlosigkeit und Euphemismus: zur Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama. In Hofmann, H. (hrsg. von) *Fragmenta dramatica: Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragiker-fragmente und ihrer Wirkungsgeschichte.* Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht. 161-201.

Herter, H. (1975) Böse Dämonen im frühgriechischen Volksglaube. In Vogt, E. (hrsg. von) *Kleine Schriften*. München. Fink. 43-75.

Ieranò, G. (a cura di) (1997) *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*. Pisa-Roma. Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Lanza, D. (1979) *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*. Napoli. Liguori.

Latte, K. (1913) *De saltationibus Graecorum*. Giessen. A. Topelmann.

Lawler, L.B. (1942) Four Dancers in the *Birds* of Aristophanes. In *TAPhA*. 72. 58-63.

Lawler, L.B. (1950) "Limewood" Cinesias and the Dithyrambic Dance. In *TAPhA*. 81. 78-88.

van Leeuwen, J. (ed.) (1896<sup>2</sup>) *Aristophanis Ranae*. Lugduni atavorum. Apud Sijthoff. (repr. Leiden 1968).

Lloyd-Jones, H. (1967) Heracles at Eleusis: P.Oxy. 2622 and P.S.I.1391. In *Maia*. 19. 206-229.

Lucas, D.W. (1968) *Aristotle. Poetics*. Intr., Comm. and App. Oxford. Clarendon Press.

Maehler, H. (ed.) (1982) *Die Lieder des Bakchylides*. Voll. I-II. Leiden. Brill.

Marzullo, B. (1953) Strepsiade. In *Maia*. 6. 99-124.

Marzullo, B. (1956) Stravaganze etimologiche dei Greci. In *Delta*. 9. 47-50.

Marzullo, B. (1970<sup>2</sup>) *Il problema omerico*. Milano-Napoli. R. Ricciardi.

Marzullo, B. (1970) L'interlocuzione negli *Uccelli* di Aristofane. In *Philologus*. 114. 181-94.

Mastrocinque, A. (2002) Metamorfosi di Kronos su una gemma di Bologna. In Mastrocinque, A. (a cura di) *Gemme gnostiche e cultura ellenistica*. Atti dell'incontro di studio (Verona, 22-23 ottobre 1999). Bologna. Patron. 105-20.

- Olson, S.D. (1992) Names and Naming in Aristophanic Comedy. In *CQ.* n.s. 42. 304-319.
- Paganelli, L. (1978-1979) Blepyros nome parlante (Aristoph. *Eccl.* 327). In *MCr.* 13-14. 231-5.
- Pape, W. (1911<sup>3</sup>) *Wörterbuch der griechischen Eigennamen.* Voll. I-II. Braunschweig. Vieweg (Aufl. Neu bearbeitet von G.E. Benseler = Pape – Benseler).
- Pensa, M. (1977) *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula.* Roma. L'Erma di Bretschneider.
- Radermacher, L. (1967) *Aristophanes' Frösche.* Einleit, Text und Komm. Graz. Bohlau (= Wien 1921. II ed. curis W. Kraus, Wien 1954).
- Richardson, N.J. (1974) *The Homeric Hymn to Demeter.* Oxford. Clarendon Press.
- Rossi, L.E. (1978) Mimica e danza sulla scena comica greca. In *RCCM.* 20. 1149-70.
- Ruijgh, C.J. (1960) Aristophane *Oiseaux* 1372 sqq., *Grenouilles* 1316 sqq., et le sens de πόδα κυλλόν. In *Mnemosyne.* s. IV/13. 318-22.
- Russo, C.F. (1994<sup>3</sup>) *Aristophanes. An Author for the Stage.* London-New York. Routledge. (= Firenze 1962, 1984<sup>2</sup>).
- Seaford, R. (1981) Dionysiac Drama and the Dionysiac Misteries. In *CQ.* 31. 252-75.
- Segal, Ch.P. (1961) The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the *Frogs.* In *HSCP.* 65. 207-242.
- Slater, N.W. (1999) Making the Aristophanic Audience. In *AJPh.* 120. 351-68.
- Sommerstein, A.H. (1980) The Naming of Women in Greek Tragedy and Roman Comedy. In *QS.* 11. 393-418.

Sommerstein, A.H. (ed.) (1996) *The comedies of Aristophanes: Frogs*. Vol. IX. Warminster. Aris & Phillips.

Stanford, W.B. (ed.) (1963<sup>2</sup>) *Aristophanes. Frogs*. London. Macmillan & Co LTD.

O'Sullivan, N. (1992) *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*. Stuttgart. Steiner.

Taillardat, J. (1965<sup>2</sup>) *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*. Paris. Les Belles Lettres.

Vaio, J. (1985) On the Thematic Structure of Aristophanes' *Frogs*. In Calder, W.M., Goldsmith, U.K., Kenevan, Ph.B. (eds.) *Hypatia. Essays in Classics, Comparative Literature, and Philosophy*. Presented to H.E. Barnes. Boulder-Colorado. Bell & Howell Information & Lea. 91-102.

Vernant, J.P., Vidal Naquet, P. (1988) *Oedipe et ses mythes*. Bruxelles. Complexe.

Waser, D. (1905) *Empusa*. In *RE*. Vol. V. 2540-43.

Wills, G. (1969) Why are the Frogs in the Frogs?. In *Hermes*. 97. 306-17.

Zimmermann, B. (1984-1985) *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien*. Voll. I-II. Königstein. Hain.

Zimmermann, B. (1988) Parodia metrica nelle *Rane* di Aristofane. In *SIFC*. s. III/6. 35-47.