



ANTONIETTA PROVENZA

Rhema ghennàion
Responsabilità 'genetica' del poeta tragico nelle *Rane*
di Aristofane

Rappresentata alle *Lenee* (gennaio) del 405 a.C., pochi mesi dopo la vittoria delle Arginuse (estate del 406) e le condanne inflitte agli strateghi¹, *Rane* esprime il vuoto della disfatta che si profila per Atene, rivelando con disincanto e sofferenza come gli eventi disastrosi vissuti dalla *polis* appaiano dolorosamente concomitanti col vuoto della scena tragica: nel 406 erano morti, a pochi mesi di distanza, Euripide e Sofocle, ed era diffusa e radicata la consapevolezza che nessuno degli altri poeti tragici reggesse il confronto con loro. Dioniso, il dio del teatro, all'inizio della commedia scende nell'Ade con l'intento di riportare in vita Euripide, ma lì si svolgerà un agone tra Eschilo ed Euripide; il dio stesso decreterà vincitore Eschilo, che incarna i valori della tradizione dai quali Atene ha tratto potenza e prestigio. Il rimpianto di Aristofane e il biasimo per la difficile situazione della città cede pertanto alla fine del dramma alla dimensione politica, all'auspicio – per quanto utopistico – del recupero della responsabilità del teatro nella formazione dei cittadini.

Questo contributo si propone di evidenziare nelle *Rane* la configurazione di un particolare aspetto della degenerazione del teatro deplorata da Aristofane, rappresentata a più riprese come allontanamento da una originaria γενναιότης, ovvero dalla 'nobiltà', identificabile nel legame con le Muse e da intendersi come rintracciabilità del γένος, delle 'origini' del poeta – della sua formazione ed ispirazione – e della poesia da lui prodotta. La decadenza del teatro, conseguente al discostarsi dell'arte drammatica dalle Muse, si traduce metaforicamente nell'impotenza genetica del poeta, la cui responsabilità creativa e paideutica nei

* Le citazioni del testo greco delle *Rane* provengono da DOVER 1993; le traduzioni sono mie. Nelle parole greche traslitterate l'accento nei dittonghi è segnato sulla vocale in cui è letto.

¹ Per un'indagine complessiva su questo evento cruciale della storia ateniese si rinvia a HAMEL 2015, che propende (108-109) per una collocazione della data della battaglia tra la fine di luglio e l'inizio di agosto.



confronti dei cittadini ateniesi appare assimilabile a quella del padre, che genera ed educa i figli.

1. *Il poeta come adepto del culto delle Muse*

Ammirato dal pubblico per la sua perizia e per gli ammonimenti, e per la capacità di rendere gli uomini migliori, il poeta ha, nell'ottica conservatrice e tradizionalista del commediografo, una specifica responsabilità nei confronti della *polis*, che si configura in particolare nei termini della *paideia*: il teatro deve essere utile alla formazione dei cittadini, proponendosi – grazie all'abilità poetica dei suoi autori (δεξιότης) e, al contempo, alla loro capacità di consigliare ed ammonire i cittadini (νουθεσία) – come baluardo dei valori della tradizione². La responsabilità educativa del teatro assume nelle *Rane* una dimensione preponderante, religiosamente sancita nel riferimento alle Muse ed ai loro riti³. Qualità estetica ed etica della poesia appaiono pertanto complementari, e definiscono la responsabilità degli autori dei drammi, ministri e portavoce delle Muse, ai cui Misteri essi devono essere iniziati affinché possano accostarsi al teatro.

Nella parodo, il coro delle rane afferma di essere amato dalle Muse 'dalla bella lira' (229, ἐμὲ γὰρ ἔστρεξαν εὐλυροί τε Μοῦσαι) per le canne palustri, da loro stesse nutrite (234, τρέφω). Le rane invocano pertanto il loro diritto a cantare in virtù della presunzione che proviene dalla loro connessione con uno dei materiali di costruzione della lira, tradizionalmente associata con le Muse e con Apollo. Il coro dei Beati, iniziati ai misteri⁴, che subentra a quello delle rane, fa

² Cf. *Rane*, 1008-1010, {AI.} [...] τίνος οὐνεκα χορὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν; / {EY.} δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν / τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν [...], «{Esch.} per quale qualità si deve ammirare un poeta? {Eur.} Per l'abilità e la capacità di ammonire, perché rendiamo migliori gli uomini nelle città». Come evidenzia GRIFFITH (2013, 74), questi versi rappresentano *the crucial moment in the play*.

³ È ampiamente riconosciuto che *Rane* si basa in primo luogo sul modello culturale del rito di iniziazione, avente come protagonista Dioniso, la cui 'evoluzione' dal desiderio per Euripide alla scelta del poeta utile per la città segna il suo passaggio da uno stato di inconsapevolezza alla maturazione dell'importanza politica del teatro. Della ricca bibliografia al riguardo si segnalano in part. BOWIE 1993, 228-253 e il fondamentale LADA RICHARDS 1999.

⁴ Secondo TIERNEY 1934-1935, 199-202, i *mystai* che compongono il coro della commedia sarebbero i fedeli di Dioniso che partecipano alle *Lenae* – la festa durante la quale ebbe luogo la prima rappresentazione delle *Rane* –, e non gli iniziati ai misteri eleusini. Si potrebbe tuttavia obiettare che il riferimento ai misteri dionisiaci e agli stessi misteri eleusini realizza nella commedia una sorta di sincretismo: Eschilo (886-887) prega Demetra, la dea della nativa Eleusi, di renderlo 'degno' (ἄξιος) dei misteri in suo onore.



riferimento ai misteri delle Muse⁵, ai quali i nuovi poeti, colpevoli della degenerazione del teatro, non sono iniziati: ai vv. 354-357, il coro emette una veemente ingiunzione:

«deve tacere e farsi da parte rispetto ai nostri cori chiunque ignora questi discorsi o non è puro nel pensiero, o mai vide né danzò i riti delle nobili Muse (356, γενναίων ὄργια Μουσῶν), né fu iniziato ai Bacchici misteri⁶ della lingua di Cratino, lo Sbranatore del Toro»⁷.

Autenticamente dionisiaca – e quindi pienamente conforme ai compiti del teatro – è, per Aristofane, la vocazione del commediografo più volte suo avversario e scomparso nel 422, la cui lingua ‘sbranatrice del toro’ (357, ταυροφάγος) è prova della sua iniziazione ai misteri di Dioniso (Βακχεῖα ἐτελέσθη), il dio del teatro, a cui è riservato l’epiteto culturale di ‘toro’⁸. In seguito è lo stesso Dioniso ad affermare di voler dirimere l’agone tra Eschilo ed Euripide «nel modo che maggiormente si addice ai principi rappresentati dalle Muse» (873, ἀγῶνα κρῖναι τόνδε μουσικώτατα), ovvero con massima competenza ed opportunità⁹. Il dio esorta il coro ad intonare un canto per le Muse, e questo le

⁵ Alle concezioni relative ai misteri e alla *katabasis*, le Muse stesse, che comunicano la *sophia* ai poeti, depositari del sapere connesso con l’Oltretomba (cf. Platone, *Menone*, 81b = Pindaro, fr. 65 Cannatà), non risultano estranee: si pensi ad Empedocle, che si dichiara in grado di richiamare in vita i morti (31B111 DK), e invoca la Musa affinché cooperi con lui che svela «un nobile discorso sugli dèi beati» (31B131 DK, εὐχομένῳ νῦν αὐτε παρίστασο, Καλλιόπεια, / ἀμφὶ θεῶν μακάρων ἀγαθὸν λόγον ἐμφαίνοντι).

⁶ Platone, nel *Fedro* (265b), associa con Dioniso la *mania* teletica, ma attribuisce alle Muse un’altra forma di *mania*, connessa con la poesia. I misteri orfici e dionisiaci mostrano incontrovertibili elementi in comune, come è chiaramente evidenziato nelle lamine orfiche: una di queste, rinvenuta a Hipponion (*OF* 474,16 Bernabé, 400 a.C. ca.), menziona insieme μύσται e βάκχοι (cf. al riguardo anche BERNABÉ – JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2008, 52-53). I misteri di Eleusi appaiono, a loro volta, vicini al Dionisismo e all’Orfismo: nelle tavolette di Pelinna (*OF* 485-486 Bernabé, fine del IV sec. a.C.), ad esempio, colui che si sottopone all’iniziazione deve «dire a Persefone che Bacco lo ha liberato» (εἰπεῖν Φερσεφόνα σ’ὅτι Βάκχιος αὐτὸς ἔλυσε; a questa espressione fa riferimento LADA RICHARDS 1999, 49; cf. specificamente BERNABÉ – JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2008, 66-76 e 257-258); sull’interconnessione tra i Misteri cf. anche BOWIE 1993, 230-234.

⁷ *Rane*, 354-356, εὐφημεῖν χρῆ καξίστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν, / ὅστις ἄπειρος τοῖωνδε λόγων ἢ γνώμην μὴ καθαρεύει, / ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ’ εἶδεν μήτ’ ἐχόρευσεν, / μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ’ ἐτελέσθη.

⁸ Cf. Plutarco, *Questioni greche*, 36, 299b = fr. 871 *PMG*, inno intonato dalle donne di Elide. Dioniso è detto ταυροφάγος in Sofocle, fr. 668 Radt (sull’accostamento tra Dioniso e il toro cf. anche PROVENZA 2013, in part. 84-86). Secondo il mito orfico, Dioniso, figlio di Zeus e Persefone, è sbranato dai Titani; questi sono colpiti in seguito dal fulmine di Zeus, mentre Dioniso recupera la propria integrità (si veda al riguardo GRAF – JOHNSTON 2007, 66-93).

⁹ Cf. anche Plutarco, *Gli oracoli della Pizia*, 402e, μουσικώτερα. Il ‘dionisismo’ di Eschilo, accostabile allo stile elevato e immaginifico che ripropone il modello – enfatizzato nello *Ione* di Platone (534a) – del poeta ‘iniziato’ in grado di comporre solo qualora sia κατεχόμενος, è



invita ad assistere alla grande gara di abilità poetica (882-883, ἀγών σοφίας ὁ μέγας) in cui i due tragediografi si scontreranno¹⁰.

La nobiltà dell'arte drammatica, che risiede nella tradizione e continua attraverso la fedeltà ad essa, si traduce politicamente nell' 'utilità' (ὠφέλεια) del poeta, nel vantaggio che la *polis* trae dal suo operato. Fedele ai principi di una poetica riconoscibile nella tradizione ed ispiratrice di valori nei cittadini è Eschilo, che li illustra a Dioniso tramite il riferimento paradigmatico ai primi poeti (1030-1036):

«considera come sono stati utili fin da principio i nobili poeti (ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηνται). Orfeo ci insegnò infatti le iniziazioni ai Misteri (τελετάς θ' ἡμῖν κατέδειξε), e ad astenerci dallo spargimento di sangue; Museo introdusse le cure delle malattie e gli oracoli (ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς); Esiodo il lavoro dei campi, le stagioni dei frutti della terra, le arature; e da cos'altro il divino Omero ebbe onore e fama, se non dal fatto di aver dato insegnamenti utili (χρήστ' / ἐδίδαξεν) quali quelli riguardanti gli schieramenti, le diverse forme del valore e gli armamenti dei guerrieri (τάξεις, ἀρετάς, ὀπλίσεις ἀνδρῶν)?».

In veste di poeta 'politico', nell'Ade Eschilo offre al dio del teatro tali illustri personalità come modelli nobili (1031, γενναῖοι), in cui riconoscibilità genetica dell'ispirazione e dei valori da un lato, ed utilità politica dall'altro, appaiono strettamente connesse. Tale legame è sancito religiosamente ed eticamente dall'appartenenza di questi primi poeti alle Muse: è ben nota la norma epica dell'invocazione alle Muse, all'interno della quale Esiodo pone la rappresentazione della sua personale esperienza di iniziazione poetica da parte delle dèe¹¹; il nome stesso di Museo è direttamente connesso con le Muse¹², e queste ultime definiscono a loro volta la μουσική, l'arte poetica costituita dall'unione inscindibile di musica, poesia e danza che rappresenta l'ambito di Orfeo, qui considerato come colui che avrebbe introdotto i riti misterici presso i Greci¹³.

chiaramente illustrato in LADA RICHARDS 1999, 242-247 (che mostra con esempi tragici anche la connessione tra Dioniso e le Muse, evocate dal coro degli Iniziati).

¹⁰ Tale agone è diversamente inteso dai due contendenti: le parole icastiche e solenni di Eschilo si pongono come prosopopee di valori, mentre i sofismi euripidei, che pretenderebbero chiarezza nel fluire del *logos*, comunicano in realtà i disvalori che provengono da rappresentazioni di individui amorali, coacervo di mali e maestri di vizio per la società.

¹¹ Cf. *Teogonia*, 1-115, in part. 22-34.

¹² Su Museo si rinvia a WEST 1993, 51-56.

¹³ Cf. anche Pseudo-Euripide, *Reso*, 941-949. Una testimonianza papiracea di ambito orfico (*Papiro di Berlino* 44, col. I 5-9 = OF 383 Bernabé) suddivide i riti trasmessi da Orfeo ai Greci in τελεταί, μυστήρια, καθαρμοί e μαντεῖα. Tra gli studi sulle iniziazioni, si rinvia in part. ai saggi raccolti in DODD – FARAONE 2003; sui significati di τελετή cf. SFAMENI GASPARRO 2003.



La *paideia* a cui le Muse presiedono è pertanto oggetto di una vera e propria iniziazione, che prevede i riti propri dell'apprendimento e della naturalizzazione in uno specifico ambito culturale ed etico¹⁴. Il poeta riveste uno statuto superiore: come portavoce delle Muse, iniziato alla loro *sophia*, egli ha una responsabilità specifica di formazione dei cittadini, e assolve ad un compito politico¹⁵ che deve meritare, essendo sottomesso alle Muse e osservando i loro Misteri, ovvero evitando di contravvenire alle regole della tradizione musicale: Eschilo, richiamando Frinico come illustre precedente per i suoi canti, afferma il suo legame con la tradizione della nobile poesia dicendo che «miete il sacro prato delle Muse» (1300, λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν [...] δρεπέων)¹⁶.

A dover essere 're-iniziato' ai riti del teatro come propulsore delle virtù civiche che informano la *paideia* è pertanto il popolo ateniese, traviato da un teatro che ha tradito le vie sancite dalla tradizione¹⁷, mentre, alla luce del successivo agone tra Eschilo ed Euripide, che le Muse stesse sono chiamate a dirimere (875-882), Euripide, perdente, sembra condannato a morire per sempre, essendosi sottratto a quella dimensione paideutica¹⁸ indissolubilmente connessa con la pratica della μουσική e sancita dalle dèe¹⁹.

¹⁴ Per una disamina sulle attività connesse con le Muse si veda MURRAY 2004, 365-389.

¹⁵ Come osserva KONSTAN 1995, 63, *the poet's path to immortality is based on civic responsibility and political service to his fellow citizens*.

¹⁶ In precedenza, il coro degli iniziati rappresenta Eschilo invasato (816-817, «allora, sotto l'effetto di un tremendo furore, avrà occhi stravolti», τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς / ὄμματα στροβήσεται); lo stesso poeta è «il sovrano bacchico» (1259, τὸν Βακχεῖον ἄνακτα, la ripetizione dello stesso concetto, che si riscontra tra i vv. 1252-1256 e 1257-1260, è stata considerata frutto della doppia redazione della commedia: il primo gruppo di versi, in particolare, sarebbe connesso con la rappresentazione del 404, il secondo con quella del 405; cf. SOMMERSTEIN 1996, 268-269).

¹⁷ Cf. in part. GRIFFITH 2013, 199.

¹⁸ Eschilo chiede allo stesso Euripide quale pena crede di meritare, se si dimostra che ha reso i cittadini «invero mascalzoni, da validi e nobili che erano», e Dioniso risponde risolutamente che il tragediografo, in tal caso, merita la morte (1011-1012, {AI.} [...] ἀλλ' ἐκ χρηστῶν καὶ γενναίων μοχθηροτάτους ἀπέδειξας, / τί παθεῖν φήσεις ἄξιός εἶναι; /{ΔΙ.} Τεθνάσαι· μὴ τοῦτον ἐρώτα).

¹⁹ La complessità della concezione estetica di Aristofane nei confronti del teatro euripideo è ben sintetizzata nell'*hapax* di Cratino, εὐριπιδαριστοφανίζων (fr. 342 K.-A., τίς δὲ σὺ; κομψός τις ἔροιτο θεατῆς. ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων, «chi sei?, potrebbe domandare uno spettatore arguto; uno dai ragionamenti sottili, un cacciatore di sentenze, uno che fa il verso ad Euripide come ad Aristofane»). Aristofane non è lontano da Euripide nella ricercatezza drammaturgica e musicale, e sembra costruire la sua polemica emulando il tragediografo, del quale evidenzia l'inventiva e la capacità di costruire lo spettacolo servendosi di effetti linguistici e musicali che, tuttavia, risultano più adatti a fini comici, prestandosi ad una articolata parodia. La commedia, a differenza della tragedia, non può fare a meno delle novità, per il suo stretto legame con la contemporaneità: ponendosi sullo stesso piano dei gusti del pubblico, il genere comico persegue un intento parodico nei confronti delle debolezze della società, che sembra apprezzare ricercatezze e sofismi prediligendo la tecnica all'ispirazione.



2. Infertilità poetica dei tragediografi contemporanei

All'interno di questo panorama, il degrado etico e culturale del teatro è delineato attraverso la metafora dell'incapacità del poeta di generare, di cui Aristofane si serve per connotare, da un lato, la decadenza etica del teatro attraverso la corruzione morale e l'inefficacia dei poeti tragici e, dall'altro, la necessità che i poeti stessi contribuiscano, attraverso la produzione di drammi che ispirino l'emulazione di esempi virtuosi, alla 'generazione' di cittadini utili per la loro comunità: mettendo in scena i suoi drammi, il poeta tragico – che appare assimilabile alla figura paterna – semina nella comunità il proprio sapere e la propria dimensione etica.

Eracle, che suggerisce a Dioniso di mettere alla prova poeti ancora viventi, si riferisce ai nuovi drammaturghi liquidandoli come «miriadi di giovincelli²⁰ che compongono tragedie, più chiacchieroni di Euripide, tanto da lasciarlo a lunga distanza» (89-91, [...] μειρακύλλια / τραγωδίας ποιούντα πλεῖν ἢ μυρία, / Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα);²¹: tali poeti sono autori di opere fatte di parole artificialmente costruite e destituite di reale significato e di valore per la città. In uno scenario così desolato, persino il controverso e dirompente Euripide appare auspicabile, e il desiderio di Dioniso per costui è palesemente connotato in termini erotici (53; 66, πόθος; 60, ἕμερος); esso coglie il dio all'improvviso (ἐξαίφνης), percuotendogli il cuore con forza superiore a qualsiasi immaginazione in seguito alla lettura dell'*Andromeda*, compiuta mentre era imbarcato su una delle navi della battaglia delle Arginuse²².

La connotazione erotica del πόθος trova corrispondenza nella metafora genetica che caratterizza la produzione tragica contemporanea: Dioniso (92-97) afferma che i poeti rimasti sono

«grappoli pieni di foglie, e parolai, concerti di rondini (χελιδόνων μουσεῖα)²³,
oltraggiatori dell'arte, che svaniscono subito, se una volta hanno ottenuto il coro (ἦν

²⁰ Dioniso non fa il nome di alcuno fra essi.

²¹ In *Rane*, 827, Euripide è «lingua che fluisce nelle sue spire e muove le redini dell'invidia» (γλῶσσ' ἀνελισσομένη, φθονερούς κινούσα χαλινούς).

²² *Rane*, 52-54, καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι / τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἔμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος / τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα, «E allora, mentre sulla nave mi leggevo l'*Andromeda*, all'improvviso un desiderio mi percosse il cuore, così veemente che non puoi immaginarlo».

²³ I versi delle rondini sono frequentemente associati alla parlata dei barbari (cf. ad es. Eschilo, *Agamennone*, 1050-1051, ἀλλ' εἶπερ ἐστὶ μὴ χελιδόνος δίκην / ἀγνώτα φωνὴν βάρβαρον



ἄπαξ χορὸν λάβη), dopo aver solo urinato sulla tragedia (μόνον προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ)²⁴. Non troveresti più un poeta fertile, nemmeno se ne andassi in cerca, un poeta in grado di produrre una parola nobile (γόνιμον δὲ ποιητὴν ἂν οὐχ εὖροισ ἔτι / ζητῶν ἂν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι)»²⁵.

L'aggettivo γόνιμος, che si trova in Aristofane solo due volte – entrambe in questa commedia (96, 98-99) – è ironicamente riferito da Dioniso alla capacità del poeta di 'generare' espressioni complesse, in grado di impressionare il pubblico e di perdurare: il dio propone tre esempi, tutti euripidei, che esaltano la 'fertilità' immaginifica, l'innovativa inventiva del loro autore²⁶; essi, tuttavia, mostrano al pubblico che nella città sopravvivono solo i poeti pessimi, e non è possibile trovarne uno in grado di 'generare' qualcosa²⁷, ovvero di produrre

κεκτημένη, «ma se lei non ha acquisito una ignota lingua barbara, come di rondine»): in questa stessa commedia, tale metafora contribuisce a delineare il biasimo nei confronti di Cleofonte (cf. *Rane*, 679-695, in part. 681, Θρηκία χελιδῶν), leader del partito popolare succeduto a Iperbolo nel 411, oltranzista e violento, che rifiutò di concludere la pace con Sparta e fu messo a morte dai Trenta nell'anno successivo alla rappresentazione delle *Rane* (la sorte di Cleofonte offre spunto alla riflessione su teatro e politica nella commedia aristofanea in Canfora 2017, cf. in part. parte V sul contesto politico delle *Rane*). L'immagine della rondine che leva un canto di morte qualifica al tempo stesso la fine ignominiosa del fautore della democrazia radicale e il suo eloquio barbaro: si diceva infatti che la madre fosse tracia. Platone Comico portò sulla scena nello stesso agone delle *Rane* il *Cleofonte*, in cui conferisce al personaggio della madre dell'uomo politico una parlata barbara (fr. 611 K.-A., βαρβαρίζουσιν).

²⁴ Per l'interpretazione di questi due versi cf. anche SOMMERSTEIN 1996, 165, che rinvia a *Cavalieri*, 517 per la connotazione sessuale del rapporto tra il commediografo e la sua arte (πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χαρίσασθαι, «pur essendo molti coloro che la insidiano, essa a pochi concede le sue grazie»), e a Cratino come sposo della Commedia nella sua *Damigiana*.

²⁵ *Rane*, 92-97, ἐπιφυλλίδες ταῦτ' ἐστὶ καὶ στωμύλματα, / χελιδόνων μουσεῖα, λωβηταὶ τέχνης, / ἃ φροῦδα θᾶπτον, ἦν ἄπαξ χορὸν λάβη, / μόνον προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ. / γόνιμον δὲ ποιητὴν ἂν οὐχ εὖροισ ἔτι / ζητῶν ἂν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι. Ai vv. 94-95 mi discosto da DOVER 1993, accogliendo l'inversione di ἄπαξ con μόνον proposta da Meinecke (1860, II, *adn. crit.*, XXII), che appare molto opportuna nel definire l'istantaneità della carriera dei pessimi poeti: essi ottengono il coro una sola volta e, accostandosi alla tragedia, sono in grado di emettere solo urina, incapaci di fecondarla di poesia per la polis.

²⁶ Per l'analisi di questi versi è molto utile quanto affermato in WORMAN 2015, 121-122, che si sofferma sulla *hybrid and unusual combination* risultante dall'associazione di γόνιμος e ῥῆμα γενναῖον – che sembrerebbero meglio corrispondere allo stile elevato di Eschilo – con la poetica di Euripide. Quest'ultimo, peraltro, «si è montato la testa» (777, ἐπαρθεῖς) per il successo riscosso presso gli individui peggiori grazie alla sua spregiudicata inventiva, che si rivela nella πανουργία (80), la 'furfanteria' connessa col perseguire costantemente le novità, che Dioniso gli riconosce già prima della catabasi.

²⁷ Il riferimento alle eroine euripidee che 'partoriscono nei templi' (*Rane*, 1080, καὶ τυκτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς) sembra costituire un ulteriore riferimento alla corruzione dei valori morali operata dal poeta, che ha sostituito alla legittima e auspicabile generazione poetica dei valori utili alla polis quella blasfema e contaminante, fonte di scandalo per gli spettatori.



un'espressione nobile (97, ῥήμα γενναῖον)²⁸, le cui origini siano riconoscibili nella tradizione dei valori della *polis*²⁹.

La descrizione dei poeti ateniesi come insulsi parolai, che disorienta Eracle³⁰, amplifica la connessione tra fertilità e nobiltà, nozioni rese affini dalla comune radice *γεν-. I nuovi poeti tragici, per Aristofane, non 'seminano' idee e valori attraverso parole 'nobili', la cui nascita si possa rispecchiare in un reale processo creativo fruttuoso e utile alla *polis* in quanto rintracciabile, ricostruibile sin dalle origini – che risiedono nella tradizione –, bensì 'urinano' sulla tragedia (95, προσουρήσαντα) con carriere brevissime, segno della loro sterilità etica e poetica, e ottengono il coro una sola volta.

Aristofane afferma pertanto attraverso il dio del teatro che i tragediografi viventi sviliscono la creazione poetica, mentre coloro che hanno seminato parole nobili nella città sono nell'Ade: il poeta moralmente corrotto, in grado di emettere solo urina, e non seme di idee e di valori per la *polis*, diviene emblema di una società sterile. L'eros di Dioniso per Euripide appare pertanto come emblema di quello della città per i cattivi poeti, che corrompe la formazione dei cittadini e lo stesso tessuto sociale.

Il poeta appare investito di un compito generativo, e di una responsabilità assimilabile a quella paterna, che si proietta idealmente sino al padre degli dèi: una stretta corrispondenza tra creazione poetica e atto generativo si riscontra infatti in un episodio delle nozze tra Zeus ed Hera al quale avrebbe fatto riferimento Pindaro in un perduto Inno *A Zeus*³¹, in cui Zeus stesso avrebbe domandato agli altri dèi se avessero bisogno di qualcosa, ed essi gli chiesero di «fare per se stesso alcune divinità che con parole e musica adornassero le sue opere e tutto il suo ordinamento» (ποιήσασθαί τινας αὐτῷ θεοῦς, οἵτινες τὰ μεγάλα ταῦτ' ἔργα καὶ πᾶσάν γε δὴ τὴν ἐκείνου κατασκευὴν κατακοσμήσουσι

²⁸ LEVEN 2014, 159 e n. 21 accosta a ῥήμα γενναῖον la definizione che Aristotele nella *Poetica* (1458a 21-23) attribuisce alla poesia, costituita da una dizione «solenne e divergente dalla semplicità dell'uso comune, che si serve di elementi esotici» (σεμνή δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ιδιωτικόν ἢ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη), ovvero, in generale, da «tutto ciò che deroga dai termini diffusi» (πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον). Accusato dal rivale di servirsi di un linguaggio eccessivamente grandioso, Eschilo risponde che «per pensieri e disposizioni grandi, è necessario produrre anche parole ad essi conformi» (1058-1059, [...] ἀνάγκη / μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν).

²⁹ Euripide è γόνιμος solo di vuote parole e persino eticamente biasimevoli, corruttrici dei costumi dei cittadini, che spingerebbero, ad esempio, a spergiarare, secondo uno dei versi parodisticamente citati dal dio (101-102).

³⁰ *Rane*, 104, ἦ μὴν κόβαλά γ' ἐστίν, ὡς καὶ σοὶ δοκεῖ, «ma si tratta di espressioni da ciarlatani, come sembra anche a te»; 106, καὶ μὴν ἀτεχνῶς γε παμπόνηρα φαίνεται, «e davvero mi sembrano cose pessime».

³¹ Ne rimane testimonianza in un brano di Elio Aristide (cf. *Orazioni*, II, vol. I, 277 Lenz – Behr = Pindaro, fr. 31 S.-M.).



λόγοις καὶ μουσικῇ). L'opera generativa di Zeus trae ornamento e celebrazione dalla poesia, che riproduce a sua volta mimeticamente l'atto generativo del padre degli dèi³².

La testimonianza sull'Inno offre spunto per una connessione tra la nobiltà delle Muse, protettrici e garanti di un'arte poetica utile alla comunità – come appare nel riferimento di Eschilo alle antiche figure di poeti – e l'abominio dei nuovi poeti, colpevoli di oltraggiare l'arte (93, λωβηταὶ τέχνης)³³ e responsabili del decadimento etico e sociale di Atene: la sterilità dei poeti contemporanei sembra discendere dalla lontananza dalle Muse, di cui essi non sono adepti.

Mentre le Muse sono 'nobili' (γενναῖαι), i poeti sono propriamente degenerati³⁴, incapaci di produrre una espressione nobile (ῥῆμα γενναῖον), riconoscibile all'interno dei valori della *polis*, e colpevoli della confusione della morale e della degenerazione artistica del dramma. In definitiva, di questi poeti, che deviano dal solco della tradizione politica, non si riesce più a rintracciare l'origine, e sembra blasfemo persino ritenerli poeti: la catabasi di Dioniso appare pertanto necessaria per il recupero dell'autentica poesia, che risiede nella religione delle Muse, la cui ispirazione agisce come un eros che produce frutti nobili, riconoscibili, apprezzati, benefici, mentre il desiderio di Euripide è fuorviante, conseguendo ad un eros deviato e foriero di sventura che non induce a generare, ma a contaminare la tragedia delle sozzure di una tecnica che prevale sull'*ethos*. Solo se è adepto delle Muse il poeta è in grado di 'generare'; in caso contrario, egli 'urina' sulla tragedia, offendendola e profanandola. Il tradimento politico del teatro si traveste pertanto di blasfemo oltraggio nei confronti di un'arte chiamata ad essere pienamente politica, qui ammantata di connotati mistici per ribadirne, nei termini tradizionalmente fissi della religione, l'importanza per la sopravvivenza stessa della *polis*.

Decadenza dell'arte drammatica e attualità politica si saldano strettamente nel riferimento alla battaglia delle Arginuse e alla concessione della cittadinanza agli schiavi per poterli arruolare come combattenti. La morte di Sofocle e di Euripide è avvertita come segnale decisivo della fine del teatro tragico, e induce al poeta comico il fosco presagio della disfatta finale contro Sparta, di cui la battaglia navale, per quanto vittoriosa per Atene, costituisce un chiaro precedente per molti aspetti peculiari che la distingueranno nella memoria: il processo e le condanne

³² Per queste considerazioni sul perduto Inno pindarico cf. anche SEGAL 1998, 107; BOWRA 1964, 12.

³³ Il biasimo contro gli 'imbrattatori dell'arte' sembra richiamare il riferimento delle *Nuvole* alla trasgressione dei modi musicali tradizionali intesa come 'oscuramento delle Muse' (cf. *Nuvole*, 972, ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων).

³⁴ Cf. Aristotele, *Retorica*, 1390b 21-22, ἔστι [...] γενναῖον δὲ κατὰ τὸ μὴ ἐξίστασθαι τῆς φύσεως, «nobile si dice per il fatto che non traligna dalla natura».



agli strateghi vittoriosi, e la concessione della cittadinanza agli schiavi (*Ran.* 31-34; 693-705), straordinariamente reclutati come combattenti per far fronte alla crisi demografica³⁵. Persino Xantia, il servo del dio del teatro, mentre porta all'inizio della commedia il peso dei bagagli per la discesa nell'Ade, lamenta di non aver partecipato alla battaglia navale; se lo avesse fatto, avrebbe avuto facoltà di mandare alla malora il suo padrone, poiché sarebbe un uomo libero³⁶.

Due volte si trova nelle *Rane* il riferimento alla moneta e alla sua lega come metafora del 'valore' umano, mediante l'uso del verbo κωδωνίζω ('saggiare' la lega di un metallo, in particolare delle monete, facendole risuonare): all'inizio esso riguarda Iofonte, figlio di Sofocle ed anch'egli autore di tragedie, del quale bisogna 'saggiare' (79, κωδωνίσω) il valore in assenza del padre; successivamente (723) il verbo ritorna riguardo ai cittadini:

«spesso ci è parso che, nei confronti dei cittadini buoni e valorosi, la città abbia la medesima disposizione che verso la moneta antica rispetto a quella di nuovo corso: non ci serviamo infatti dei pezzi che realmente sono non adulterati, dei più preziosi tra tutti, come sembra, ovvero solo di quelli conati secondo le regole e validi (κεκωδωνισμένοις) ovunque, sia presso i Greci, sia presso gli stranieri, mentre invece usiamo questi pezzi di bronzo di scadente qualità, conati ieri al più tardi, e con lo stampo peggiore»³⁷.

Il coro degli Iniziati evidenzia il proprio dissenso rispetto alla città, che scarta i cittadini per bene, «educati nelle palestre, nei cori, nell'arte delle Muse» (729, τραφέντας ἐν παλαίστραις καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ)³⁸, e prende stranieri che prima non avrebbe accettato nemmeno come *pharmakòì*³⁹: il suo rispetto della tradizione, che gli conferisce la sacralità della condizione di adepto al culto delle Muse, si riflette pienamente nel proclamare che ad esso solo è sacra la luce del sole (454-455, μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος / καὶ φέγγος ἱερόν ἐστιν), poiché ha avuto

³⁵ Cf. al riguardo anche Senofonte, *Elleniche*, I 6, 24; Ellanico, 4 *FGrHist* 171; OSBORNE 1981-1983, III, 33-37 (con altre testimonianze); HUNT 2001.

³⁶ Cf. *Rane*, 33-34, οἱμοὶ κακοδαίμων· τί γὰρ ἐγὼ οὐκ ἐναυμάχουν; / ἢ τᾶν σε κωκύειν ἂν ἐκέλευον μακρά, «Povero me, infelice! Perché non ho combattuto in mare? Di sicuro ti manderei alla malora».

³⁷ *Rane*, 718-726, πολλάκις γ' ἡμῖν ἔδοξεν ἢ πόλις πεπονθέναι / ταῦτόν εἰς τε τῶν πολιτῶν τοὺς καλοὺς τε καὶ γαθοὺς / εἰς τε τὰρχαῖον νόμισμα καὶ τὸ καινὸν χρυσίον. / οὔτε γὰρ τούτοισιν οὔσιν οὐ κεκιβδηλευμένοις, / ἀλλὰ καλλίστοις ἀπάντων, ὡς δοκεῖ, νομισμάτων / καὶ μόνοις ὀρθῶς κοπεῖσι καὶ κεκωδωνισμένοις / ἐν τε τοῖς Ἑλλησι καὶ τοῖς βαρβάροις πανταχοῦ / χρώμεθ' οὐδέν, ἀλλὰ τούτοις τοῖς πονηροῖς χαλκίοις / χθές τε καὶ πρόην κοπεῖσι τῷ κακίστῳ κόμματι.

³⁸ In *Vespe*, 959 (εἰ δ' ὑφείλετο, / σύγγνωθι· κιθαρίζειν γὰρ οὐκ ἐπίσταται, «se ha rubato, perdonalo: non è in grado infatti di suonare la cetra»), non essere in grado di suonare la cetra è segno palese di ignoranza e inferiorità.

³⁹ *Rane*, 732-733, οἴσιν ἢ πόλις πρὸ τοῦ / οὐδὲ φαρμακοῖσιν εἰκῆ ῥαδίως ἐχρήσατ' ἄν.



rispetto degli ospiti e dei propri concittadini (456-459, ὅσοι μεμυήμεθ' εὐ-/σεβῆ τε διήγομεν / τρόπον περὶ τοὺς ξένους / καὶ τοὺς ιδιώτας). L'esortazione del coro è pertanto rivolta al cambiamento e a «servirsi di nuovo delle persone utili» (734-735, [...] μεταβαλόντες τοὺς τρόπους / χρῆσθε τοῖς χρηστοῖσιν αὐθις).

La qualificazione etica dell'aggettivo χρηστός si sviluppa dall'utilità, dai benefici che i cittadini sono in grado di apportare ad Atene, riflessi anche nell'aggettivo εὐγενεῖς (727), 'di buona stirpe', ovvero 'la cui origine è riconoscibile': nobiltà e utilità sono pertanto strettamente connesse, e definiscono i cittadini giusti e virtuosi, educati, secondo i principi antichi, nelle arti delle Muse⁴⁰. Tali cittadini, che sono stati scartati, devono 'ritornare in uso', riconquistando valore nella comunità, come la moneta vecchia ma preziosa, migliore di quella nuova.

L'insegnamento che il coro offre alla città con questo veemente monito riguarda pertanto concretamente la pacificazione, ovvero la nuova accoglienza di tutti coloro che avevano parteggiato per il colpo di stato oligarchico dei Quattrocento del 411, privati dei diritti civili al ritorno della democrazia: in caso contrario, diverrebbe un'assurda ingiustizia il conferimento dei diritti di cittadinanza – lo *status* dei Plateesi⁴¹ – a tutti gli schiavi che hanno combattuto alle Arginuse. Sembra necessario «rendere uguali i cittadini e togliere loro il timore» (687-688, πρῶτον οὖν ἡμῖν δοκεῖ / ἐξισῶσαι τοὺς πολίτας κάφελεῖν τὰ δέματα). Nessuno deve essere privato dei diritti nella città (692, εἴτ' ἄτιμόν φημι χρῆναι μηδέν' εἶν' ἐν τῇ πόλει): è turpe che alcuni, per aver combattuto per una volta una battaglia navale, si trovino ad essere cittadini come i Plateesi, divenuti padroni da schiavi che erano (693-694, καὶ γὰρ αἰσχρόν ἐστι τοὺς μὲν ναυμαχῆσαντας μίαν / καὶ Πλαταιᾶς εὐθύς εἶναι κἀντὶ δούλων δεσπότας). «Lo approvo», dice il coro, «è l'unica cosa ragionevole che avete fatto» (696, ἀλλ' ἐπαινώ· μόνα γὰρ αὐτὰ νοῦν ἔχοντ' ἐδράσατε)⁴², ma a quanti hanno combattuto altre volte in mare, e

⁴⁰ Cf. *Rane*, 727-730, τῶν πολιτῶν θ' οὓς μὲν ἴσμεν εὐγενεῖς καὶ σώφρονας / ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλοὺς τε κάγαθοὺς / καὶ τραφέντας ἐν παλαίστραις καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ, / πρῶσελοῦμεν, «tra i cittadini, scegliamo quelli che sappiamo essere uomini nobili e saggi, e giusti, e dalla perfetta formazione, allevati nelle palestre, nei cori e nell'arte delle Muse».

⁴¹ La δοκιμασία – il conferimento della cittadinanza, che contempla l'affiliazione al *demos* e alla fratria e l'iscrizione su pietra del nome del nuovo cittadino – è illustrata in Pseudo-Demostene, *Contro Neera*, 104-106.

⁴² Come evidenza HALL 2006, 200, alcuni versi nei dialoghi che coinvolgono Xantia e nella parabasi (in part. 33-34, 190-192 e 693-699) sembrano alludere chiaramente alla presenza di tali nuovi cittadini tra il pubblico, ricercandone il plauso. La crisi di identità di Dioniso e lo scambio di travestimenti con lo schiavo Xantia, e la stessa rappresentazione di quest'ultimo come sostituto di Dioniso e di Eracle, secondo LAPE 2013, 82, *provides a way to conceptualize the metamorphosis of slaves into citizens*. Lo stesso personaggio di Xantia, del resto, evidenzia il problema dell'identità del cittadino ateniese dopo la battaglia delle Arginuse.



sono figli di altri che lo hanno fatto, va perdonata la circostanza sventurata (699, συμφορά) in cui si sono trovati, perché sono dello stesso γένος degli altri Ateniesi.

Conclusioni

Figlie della Memoria, le Muse non ispirano i versi dei tragediografi viventi, che scivolano sugli spettatori senza lasciare alcun segno, e non sono memorabili: l'incapacità dei nuovi poeti di proporsi come propulsori dell'etica tradizionale, ispiratrice di una politica benefica, è metaforicamente rappresentata come degradazione delle loro facoltà biologiche, corrispondente ad una patente incapacità artistica e politica. Poeti incapaci di produrre ῥήματα γενναῖα generano pertanto cittadini non εὐγενεῖς, non riconoscibili, all'insegna di una perfetta concomitanza tra degenerazione estetica ed etica.

Insegnamento ed auspicio ultimo della commedia è che «il poeta deve nascondere il male, e non condurre ingannevolmente ad esso, né insegnarlo. Maestro per i bambini è colui che spiega, mentre per i giovani, maestri sono i poeti» (1053-1055, [...] ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τὸν γε ποιητήν, / καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν / ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἥβῳσι ποιηταί). Il poeta deve pertanto dire solo cose utili e oneste (1056, χρηστά)⁴³, come hanno fatto i suoi più illustri predecessori, memorabili per i benefici che hanno apportato alla comunità con i loro insegnamenti (1032-1036). Il messaggio di Eschilo, garanzia di vittoria nella contesa tra rovina e recupero del bene dell'Atene contemporanea, consiste nel proporre la poesia come strumento didattico che recuperi i valori della *paideia* tradizionale.

Aristofane si propone pertanto come custode della rettitudine degli antichi valori, facendo del suo teatro la sentinella degli insegnamenti del passato. Eccezionalmente rappresentata per una seconda volta alle *Dionisie* dello stesso anno, *Rane* evidenzia, nella perigliosa attualità ateniese, come una città con poeti meritevoli e bravi possa recuperare i propri modelli, divenendo al contempo consapevole delle ragioni della disfatta, che sono anzitutto etiche e culturali.

La contrapposizione tra l'audacia dei nuovi poeti e la dignità dei loro predecessori vede prevalere quest'ultima. L'arcaicità della drammaturgia eschilea, individuata da Euripide nella prevalenza conferita al coro rispetto ai personaggi, delinea – nell'ottica aristofanea – la contrapposizione tra comunità e individuo,

⁴³ In questo senso Eschilo contrappone i personaggi del suo teatro, eroi coraggiosi dotati di eccelsa virtù, alle lascive donne euripidee (cf. *Rane*, 1040-1044).



rispettivamente al centro degli interessi dei due poeti. Nel momento del richiamo alla coesione contro lo sfondo realisticamente pessimistico dell'epilogo della guerra del Peloponneso, Eschilo, 'padre' di una produzione drammatica in cui sono rintracciabili i valori della *paideia* tradizionale, è il poeta utile alla città, alla cui grandezza e prosperità il teatro è chiamato a contribuire.

Antonietta Provenza
Università degli Studi di Palermo)
Dipartimento 'Culture e Società'
viale delle Scienze, Ed. 15, 90128 Palermo
antonietta.provenza@unipa.it
on line dal 03.12.2017



Bibliografia

BERNABÉ – JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2008

A. Bernabé – A.I. Jiménez San Cristóbal, *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets*, Leiden 2008.

BOWIE 1993

A.M. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.

BOWRA 1964

C.M Bowra, *Pindar*, Oxford 1964.

CANFORA 2017

L. Canfora, *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Bari 2017.

DODD – FARAONE 2003

D.B. Dodd – Ch.A. Faraone (eds.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives*, London – New York 2003.

DOVER 1993

K. Dover, *Aristophanes Frogs. Edited with an Introduction and Commentary*, Oxford 1993.

GRAF – JOHNSTON 2007

F. Graf – S.I. Johnston, *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*, London – New York 2007.

GRIFFITH 2013

M. Griffith, *Aristophanes' Frogs*. Oxford Approaches to Classical Literature, Oxford – New York 2013.

HALL 2006

E. Hall, *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford 2006.

HAMEL 2015

D. Hamel, *The Battle of Arginusae: Victory at Sea and its Tragic Aftermath in the Final Years of the Peloponnesian War*, Baltimore 2015.



HUNT 2001

P. Hunt, *The slaves and the generals of Arginusae*, «American Journal of Philology» 122 (2001), 359-380.

KONSTAN 1995

D. Konstan, *Greek Comedy and Ideology*, Oxford 1995.

LADA RICHARDS 1999

I. Lada Richards, *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford 1999.

LAPE 2013

S. Lape, *Slavery, drama and the alchemy of identity in Aristophanes*, in B. Akrigg – R. Tordoff (eds.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge 2013, 76-90.

LEVEN 2014

P.A. LeVen, *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge 2014.

MEINEKE 1860

A. Meineke (Hrsg.), *Aristophanis Comoediae*, Leipzig 1860, *adnotatio critica (Ranae)*, vol. II, XXII.

MURRAY 2004

P. Murray, *The Muses and their Arts*, in P. Murray – P. Wilson (eds.), *Music and the Muses. The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, Oxford 2004.

OSBORNE 1981-1983

M.J. Osborne, *Naturalization in Athens* (4 vols.), Bruxelles 1981-1983, vol. III.

PROVENZA 2013

A. Provenza, *Madness and Bestialization in Euripides' Heracles*. Οὔποτ' ἄκραντα δόμοισι Λύσσα βακχεύσει, «Classical Quarterly» 63.1 (2013), 68-93.

SEGAL 1998

Ch. Segal, *Aglaia. The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*, Lanham 1998.



SFAMENI GASPARRO 2003

G. Sfameni Gasparro, *Misteri e teologie: per la storia dei culti mistici e misterici nel mondo antico*, Cosenza 2003, 99–117 (= *Ancora sul temine τελετή: osservazioni storico-religiose*, in C. Questa (ed.), *Filologia e forme letterarie: Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino 1988, vol. V, 137–152).

SOMMERSTEIN 1996

A.H. Sommerstein, *Aristophanes. Frogs. Edited with Translation and Notes* (The Comedies of Aristophanes: Vol. 9), Warminster 1996.

TIERNEY 1935

M. Tierney, *The Parodos in Aristophanes' Frogs*, «Proceedings of the Royal Irish Academy (Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature)» 42 (1934-1935), 199-218.

WEST 1993

M.L. West, *I poemi orfici*, trad. it. di M. Tortorelli Ghidini, Napoli 1993 (ed. or. *The Orphic Poems*, Oxford 1983).

WORMAN 2015

N. Worman, *Landscape and the Spaces of Metaphor in Ancient Literary Theory and Criticism*, Cambridge 2015.



Abstract

Questo contributo si propone di indagare il rapporto tra cultura e politica nelle *Rane* di Aristofane attraverso una delineazione delle nozioni di responsabilità e merito nella figura del poeta tragico auspicata da Aristofane. Dall'appartenenza del poeta alle Muse, che si configura nella sua partecipazione ai loro Misteri, discende una sua responsabilità 'genetica': il poeta utile alla *polis* è infatti fertile (γόνιμος), ovvero, è in grado di fecondare il teatro, e quindi la città, di valori che, ispirandosi agli insegnamenti del passato, educano i cittadini. Intorno al concetto di 'nobiltà' (γενναιότης), unito a quello di fecondità (sulla base della radice *γεν-), si sviluppa l'idea di una legittimità dell'autorevolezza del poeta e, al tempo stesso, della necessità della pacificazione all'interno della *polis* dopo la battaglia delle Arginuse, che vede l'inclusione nel corpo civico degli schiavi arruolati come combattenti. Il messaggio di Eschilo, garanzia di vittoria nell'agone contemporaneo che vede Atene contesa tra rovina e recupero del bene, riconosce la preponderanza dell'interesse della *polis*, e consiste nel proporre la poesia come strumento che recuperi i valori della *paideia* tradizionale (1053-1055).

Parole chiave: responsabilità, padre, nobiltà, Muse, *Rane* di Aristofane

This paper investigates the relationship between culture and politics in Aristophanes' *Frogs*, focusing on the notions of responsibility and merit as far as the tragic poet is concerned. Since the poet belongs to the Muses, inasmuch as he takes part in their Rites, his responsibility is also a 'genetic' one; namely, the poet that is useful to the *polis* is fertile (γόνιμος), for he can 'inseminate' the theatre, and then the *polis*, with the ancient values which the traditional education is based on. Both the notion of the dramatic poet's authoritativeness, and the belief in the necessity of pacification within the *polis* after the battle of Arginusae – and the bestowing of citizenship on the slaves recruited as soldiers –, develop around the ideas of 'nobility' (γενναιότης), and fertility (both related to the root *γεν-). Aeschylus' message is a guarantee of victory for Athens, in the ongoing strife between downfall and rescue. His words highlight the importance of poetry for the recovery of the values which the traditional *paideia* is based on (1053-1055), and set the pre-eminence of the *polis*' interest as their aim.

Keywords: responsibility, father, nobility, Muses, Aristophanes' *Frogs*.