



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Dipartimento di Scienze dell'Antichità G. Pasquali

Dottorato di ricerca in Filologia greca e latina

XXII ciclo

Settore Disciplinare L-FIL-LET/02

Il coro del *Pluto* fra innovazione e tradizione

Candidata

Dott.ssa Silvia Pagni

Relatore

Prof. Angelo Casanova

Coordinatrice

Prof.ssa Rita Degli Innocenti Pierini

Anno accademico 2008-2009

Il mio debito di gratitudine va a chi, per differenti motivi, mi ha incoraggiato e sostenuto durante questo percorso.

E' merito del professor E. Medda avermi fatto avvicinare al testo di Aristofane e avermi fornito gli strumenti basilari per lo studio della commedia antica. A lui va la mia gratitudine per aver continuato fino ad oggi ad arricchire la mia formazione.

Ho contratto un grande debito di riconoscenza nei confronti del professor A. Casanova che si è reso disponibile a seguirmi in questo percorso, affiancandomi con preziosi consigli, accurate osservazioni e correzioni.

Una parte di questa tesi ha giovato delle riflessioni nate durante un breve ma intenso periodo di studio presso l'Università Complutense di Madrid dove ho avuto la possibilità di seguire le lezioni del professor I. Rodríguez Alfageme sul commento ai testi aristofanei. Mi piace in quella sede ricordare la disponibilità e la cortesia di A. Bernabè Pajares e di quanti suoi collaboratori hanno reso piacevole e proficua la mia permanenza là.

Non mi sarebbe stato possibile consultare alcuni contributi fondamentali di difficile reperimento senza la disponibilità del professor G. F. Nieddu che si è adoperato perchè potessi disporne.

Sono grata anche alla Dott.ssa E. Rocconi per la disponibilità mostrata nei miei confronti e per i suoi preziosi suggerimenti sull'aspetto musicale dei cori aristofanei.

Ai colleghi del dottorato e agli ex-compagni pisani va un sincero ringraziamento per gli anni condivisi e per i vivaci stimoli intellettuali.

Non mi sarebbe stato possibile iniziare e tanto meno portare a termine questo percorso senza il sostegno dei miei genitori, Adelmo e Liliana, e di mia sorella Barbara, assieme a quello di tanti preziosi amici.

A Danilo va un grazie molto speciale, perchè con il suo appoggio costante ha arricchito questo lavoro e non solo.

Degli eventuali errori ed omissioni sono ovviamente la sola responsabile.

Premessa

Il testo aristofaneo è sempre riportato secondo la recente edizione curata da N. Wilson.

Per quanto concerne l'analisi specifica dei versi della parodo, il testo è presentato con alcune divergenze rispetto alla scelte editoriali di Wilson: una sezione di approfondimento si trova a seguito al testo¹ ed è volta a dare conto delle particolari scelte esegetiche e di specifiche questioni ecdotiche.

Per gli altri autori citati le edizioni di riferimento utilizzate sono singolarmente segnalate in nota.

Per il testo degli *scholia* aristofanei mi avvalgo della collana curata da W. J. W. Koster e D. Holwerda.

Dove non esplicitamente indicato le traduzioni sono di mia mano.

¹ Sono i paragrafi 2.2 e 3.2.

Conspectus Siglorum

A	=	Parisinus Gr. 2712	saec. XIII
Ald	=	editio princeps Aldina	a. MIID
K	=	Ambrosianus C 222 inf.	saec. XIII
L	=	Oxoniensis Bodl. Holkhamensis 88	saec. XV
M	=	Ambrosianus L 39 sup.	saec. XIV
U	=	Vaticanus Urb. 141	saec. XIV
Lut	=	Parisinus Suppl. Gr. 655	saec. XIV
Ps	=	Parisinus Suppl. Gr.463	saec. XIV
R	=	Ravennas 429 (olim 137, 4 A)	saec. X
Reg	=	Parisinus Gr. 2821	saec. XIV
Σ	=	scholia	
V	=	Venetus Marc. Gr. Z. 474	saec. XI
Vat	=	Vaticanus Gr. 1294	saec. XIV

Introduzione

Il *Pluto*, ultima opera aristofanea a noi giunta, ha goduto di una particolare fortuna in età antica e medievale: attestato da 8 frammenti papiracei² e successivamente entrato nel novero della triade bizantina è trådito da oltre 200 manoscritti e lo studio della sua tradizione rimane tutt'oggi un'indagine di non facile compimento³.

Allo straordinario apprezzamento riservato all'opera in età antica non è corrisposto un identico entusiasmo della critica moderna per la quale, ad eccezione di un commento specifico all'opera redatto da K. Holzinger agli inizi del XX secolo⁴ e tutt'oggi pietra miliare per gli studi sul testo, l'interesse nei confronti dell'ultima fase della produzione aristofanea fu scarso, quasi inesistente.

Dopo la seconda metà del secolo scorso, il dibattito al riguardo è stato avviato a seguito della pubblicazione nel 1967 di un celebre articolo di H. Flashar in cui veniva proposta per l'opera un'esegesi ironica⁵.

L'articolo che segna una tappa fondamentale negli studi sull'interpretazione della commedia, considera "la più dimessa comicità delle *Ecclesiazuse* e del *Pluto* non come l'esito mediocre di un autore artisticamente senescente, ma una vera e propria *Eigenart*" e ha dato adito ad una serie di riflessioni successive da parte di altri autori con un interesse essenzialmente legato all'interpretazione

² Fra i sette papiri segnalati nel catalogo M-Pack³ manca P. Berol. 13231+ 21201+21202 menzionato nell'edizione di Wilson (2007a). Nell'edizione di Wilson (2007a) manca invece P.Bodl. Libr. Inv. MS. Gr. CL. G 44 (P) pubblicato da Luiselli (2002).

³ Sulla tradizione manoscritta dell'opera rimangono basilari i contributi di Koster (1957), Di Blasi (1997a e 1997b) e Wilson (2007b, pp. 1-14). Una lista dei codici del *Pluto*, sebbene non aggiornata, rimane oggi quella redatta da White (1906). Numerosi furono anche i rifacimenti, le traduzioni, gli adattamenti della commedia per i quali rimando al volume di Süß (1911).

⁴ Vd. Holzinger (1940).

⁵ Cfr. Flashar (1967).

dell'utopia comica alla base dell'opera⁶.

Fin dal XIX secolo un altro aspetto che ha interessato gli studiosi del *Pluto* è stata la questione delle due versioni e dei possibili legami fra le due differenti redazioni dell'opera, distanziate fra loro da un ventennio⁷. Purtroppo la scarsità di dati a disposizione nonché le difficoltà interpretative presentate da alcune delle testimonianze scoliastiche, per le quali sembra probabile addirittura presupporre un'interpolazione antica, non permettono di procedere oltre nell'indagine: tuttavia è ormai univocamente accettata l'identificazione del testo a noi trádito con il *Pluto* II, databile al 388 a. C., essenzialmente basata sulla presenza di chiari riferimenti a fatti storici sicuramente posteriori al 404 a. C.⁸. Oltre a ciò, fra gli elementi a favore della datazione al 388 a. C, già Dindorf annoverava la contiguità con alcune tematiche proprie della commedia di mezzo che, secondo un convincimento profondamente radicato nella storia dell'evoluzione della commedia greca, inducono ad una datazione certamente successiva al 404 a. C. I dati indicati dallo studioso a sostegno della distanza rispetto alla tradizione della commedia antica sono rappresentati essenzialmente dall'assenza della parabasi, tratto distintivo dell'*Archaia*, da una generale riduzione dell'elemento

⁶ La citazione è tratta da Fiorentini (2005, p. 112) al cui contributo rimando per dettagli sull'interpretazione ironica. Il dibattito avviato dalle riflessioni di Flashar ha prodotto i seguenti contributi di Mauriach (1968), Heberlein (1980 e 1981), Barkhuizen (1981), Konstan-Dillon (1981), Olson (1990), Bowie (1993), McGlew (1997), Levy (1997), Ruffel (2006).

⁷ Il problema delle due redazioni dell'opera muove le basi dalla testimonianza di tre scoli antichi al *Pluto* (115b, 119b, 1146) che fanno riferimento a differenti lezioni fra la prima e la seconda redazione dell'opera, nonché a quella dello *scholion vetus* a Iliade Ψ 361 che parla esplicitamente di un *Pluto* secondo. La datazione della prima versione dell'opera al 408 a. C. è basata sulla testimonianza dello scolio antico al v. 173 del *Pluto* e le sue attestazioni sono rappresentate da P. Oxy 2659, del II d. C., un elenco alfabetico delle commedie aristofanee che alla linea 17 della seconda colonna riporta $\pi\lambda$] οὔτ [ο]ς α' , da *Proleg. De Com.* XXX^a Koster che parla di un $\pi\lambda\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma$ β' e della testimonianza di Cherobosco, in *Heph. Ench.* c. 9 p. 235 Consb. che cita 2 diverse opere con il titolo *Pluto*. Della questione si sono interessati Ritter (1828), Dindorf (1837, pp. 19-31), De Cristofaro (1959), MacDowell (1995, pp. 324-327) e Sommerstein (2001, pp. 28-33).

⁸ I compilatori degli *scholia vetera ad Plutum* 179 e 1146 commentando il testo a noi trádito sembrano convinti di avere di fronte la prima redazione dell'opera e ne lamentano le incongruità storiche.

corale nonché dall'interesse per la parodia mitologica⁹.

Proprio l'assenza della parabasi e la riduzione dell'elemento corale, con la sostituzione nel testo delle sezioni liriche con la semplice sigla XOPOY, rappresentano i due elementi che assieme al mutato interesse politico verso quello più prettamente sociale, legano quest'opera alle *Ecclesiazuse*, direttamente precedenti in ordine cronologico, e sono in parte le cause dello scarso interesse e della tiepida accoglienza critica nei confronti delle due opere in epoca moderna.

Le motivazioni che hanno comportato un qualche maggiore interesse nei confronti delle due commedie sono legate alla loro possibile collocazione in una fase di transizione, per cui se ne potrebbero dunque trarre aspetti di anticipazione di tematiche della *Nea*¹⁰, fino ad una generale atrofizzazione del dibattito critico e ad una sua standardizzazione su certi elementi.

In tempi recenti M. Revermann, sulla scia di una serie di studi volti a sottolineare i tratti distintivi dell'*Archaia*, ha tentato di rivalutare il *Pluto* e ribaltare il giudizio negativo su di esso espresso sottolineando il vigore della voce corale nell'intermezzo mimetico dei versi 290-315 nonché la sua varietà¹¹.

Proprio le considerazioni di Revermann sulla vivacità della parodo e la constatazione della scarsità di studi approfonditi e specifici sul coro dell'ultima commedia aristofanea sono lo spunto di partenza di questo lavoro.

La maggior parte degli interventi corali è concentrata intorno alla parodo: la sezione lirica è stata tradizionalmente interpretata come una parodia del ditirambo di Filosseno di Citera, sulla base delle indicazioni scoliastiche, ma

⁹ Le considerazioni di Dindorf (1837, pp. 32-33) muovono le basi dalle indicazioni contenute nel trattato di Platonio sui caratteri della commedia. Per quanto riguarda il singolo tema della parabasi, esso fu riconosciuto come elemento distintivo dell'*Archaia* già da Kolster (1829, pp. 48-49) e dopo una felice serie di studi nel periodo a cavallo fra la metà del XIX e del XX secolo, su di esso sono tornati in epoca recente Sifakis (1971a) e Hubbard (1991).

¹⁰ Sugli elementi di contatto fra l'ultima produzione aristofanea e il teatro di Menandro vd. Webster (1970b, pp. 1-36).

¹¹ Revermann (2006, pp. 260-292).

un'accurata lettura del passo rivela che i contatti con l'opera del ditirambografo si limitano ai versi iniziali. In realtà la sequenza si sviluppa attraverso altri motivi e richiami mitologici di non immediata connessione con il contesto della commedia.

Dopo la parodo il ruolo riservato al coro si riduce e attraverso sporadici e limitati interventi giunge fino alla sostituzione della parte testuale con la sigla XOPOY, che rappresenta un elemento di forte vicinanza con il teatro menandro.

Le problematiche sin qui evidenziate non sono state oggetto di uno studio approfondito, sistematico e soprattutto complessivo: al di là di alcuni saggi di specifica indagine metrica inseriti nel contesto più ampio della produzione aristofanea e di studi su singoli aspetti della parodo¹², manca un'indagine esaustiva sulla figura del coro nel *Pluto* che tenti di valutarne i rapporti con la Commedia di Mezzo e la Nuova.

L'intento proposto è appunto quello di seguire le tappe della creazione del personaggio-coro attraverso l'analisi della sua costituzione e della sua partecipazione all'azione, anche in rapporto agli altri cori aristofanei e quindi individuarne tipologia e funzione all'interno dell'opera, soprattutto ai fini del perseguimento dell'utopia comica.

Il fine ultimo del commento alla sezione corale del *Pluto* nelle specifiche metrico -ritmiche, linguistiche e sceniche è quello di metterne in evidenza gli elementi di tradizione e al tempo stesso i caratteri di innovazione, alla luce dell'intera produzione aristofanea, ma anche degli esiti ultimi che il coro avrà nel teatro menandro.

¹² I contributi metrici sono quelli di Schroeder (1909), Prato (1962), Parker (1997), Zimmermann (1984b, 1985, 1987). Quanto alla parodo si tratta di due differenti contributi: quello della Mureddu (1982-83) è relativo all'aspetto mimetico, mentre quello della De Simone (2006) ne riguarda l'aspetto più specificamente musicale e parodico.

Capitolo 1. Un primo approccio al coro del *Pluto*

1. 1 Il tipo di coro

Una delle componenti fondamentali dell'*Archaia* è rappresentata senza dubbio dall'elemento corale, che occupa una posizione privilegiata in tutto il dramma greco tanto da dare, in molti casi, il titolo all'opera stessa¹³; esso è inoltre veicolo del pensiero e del messaggio del poeta che viene espresso con massima libertà all'interno della parabasi, sezione peculiare della commedia antica.

Il *Pluto* si caratterizza proprio per una generale riduzione del ruolo del coro, la cui presenza è essenzialmente relegata alla sola parodo; al tempo stesso si nota in questa commedia la totale assenza della parabasi, una parte importante della commedia che segnala il centro dell'opera e ricopre la funzione di espressione delle intenzioni e del punto di vista dell'autore¹⁴.

La mancanza di quest'ultima sezione caratterizza anche le *Ecclesiazuse*, opera che P. Thiery lega strettamente al *Pluto* per questi aspetti: "rôle réduit du chœur, disparition de la parabase, apparition de personnages semblables (Jeune Homme, Vieille Femme amoureuse, barbons sceptiques) et même

¹³ Cfr. Thiery (2000, pp. 47-58 e in particolare p. 47: " Le chœur est en effet l'élément le plus spécifique du drame grec, le trait d'union entre les tragédies, les drames satyriques, les comédies et même le dithyrambe"). Si noti inoltre che, per quanto riguarda Aristofane, in otto su undici commedie superstiti, il coro dà il titolo all'opera: è il caso di *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Nuvole*, *Vespe*, *Uccelli*, *Tesmofoziazuse*, *Rane* e *Ecclesiazuse*.

¹⁴ Cfr. Rodríguez Alfageme (2008, p. 67): "La parábasis señala el centro de la obra dividiéndola en dos partes que contrastan entre sí, y como tal desempeña una función clave para entender las intenciones del autor, pero sorprendentemente la acción se puede dar por concluida ya al llegar a la reconciliación del agón".

proches par leurs noms (Chrémès/Chrémyle)."¹⁵. K. J. Reckford afferma, per le *Ecclesiazuse*, che "the great change in comedy is that the chorus, its heart and soul, is on the way out. It has not yet disappeared...but...its outfitting is now scanty, its dramatic importance much curtailed"¹⁶.

Al di là delle motivazioni relative all'evoluzione del coro e delle modalità di realizzazione di questo fenomeno, di cui avrò modo di parlare più avanti, rimane senza dubbio valida la correlazione fra *Ecclesiazuse* e *Pluto* per l'assenza della parabasi, mentre è comunque opportuno tener presente la forte individualità di ciascuna delle due opere nel delineare connessioni relative ad altri aspetti formali.

Il coro delle *Ecclesiazuse*, composto dalle donne che prendono parte al progetto di Prassagora, comincia il suo ingresso al verso 27 e appare nell'orchestra a piccoli gruppi, in cinque momenti diversi¹⁷. L'arrivo delle coreute, anticipato nel prologo¹⁸; è distribuito in ordine sparso ed occupa il nucleo dei versi 27-57.

Il coro del *Pluto* invece, costituito da vecchi contadini ateniesi, compaesani del protagonista, compare compatto sulla scena ed in un unico momento, ovvero

¹⁵ Cfr. Thierry (1986, p. 284). Su questo aspetto già Murray (1933, p. 183): "...one can well say that the *Ecclesiazusae* and the *Plutus* both belong to the fourth-century style of literature. The bold speech, the personal attacks on statesmen, the old characteristic Parabases are gone".

¹⁶ Cfr. Reckford (1987, p. 344).

¹⁷ I cinque momenti distinti sono ben individuati da Vetta nel commento alla commedia da lui curato: cfr. Vetta (1994, pp. 147-148).

¹⁸ Prassagora è infatti in apprensiva attesa delle compagne da lei convocate; motivo della riunione è la partecipazione all'assemblea, nella quale, travestite da uomini, esse tenteranno di far approvare il passaggio del potere di governo alle donne. Ciò è detto ai versi 19-29 che riportano ἀλλ' οὐδεμία πάρεστιν ἄς ἤκειν ἐχρήν. | καίτοι πρὸς ὄρθον γ' ἐστίν· ἢ δ' ἐκκλησία | αὐτίκα μάλ' ἔσται καταλαβεῖν δ' ἡμᾶς ἔδρας | δεῖ τὰς ἑταίρας κἀγκαθιζομένας λαθεῖν, | ἄς Φυρόμαχος ποτ' εἶπεν, εἰ μέμνησθ' ἔτι. | τί δῆτ' ἂν εἶη; πότερον οὐκ ἐροαμένους | ἔχουσι τοὺς πώγωνας, οὐς εἶρητ' ἔχειν; | ἢ θαιμάτια τὰνδρεῖα κλεψάσαις λαθεῖν | ἦν χαλεπὸν αὐταῖς; ἀλλ' ὄρω τονδὶ λύχνον | προσιόντα. Φέρε νυν ἐπαναχωρήσω πάλιν, | μὴ καὶ τις ὦν ὁ προσίων τυγχάνη. "Ma nessuna è presente di quelle che bisognava arrivassero. Peraltro si avvicina l'alba e per di più tra poco ci sarà l'assemblea e bisogna occupare i seggi -«le puttane» come disse un tempo Firomaco, se ancora lo ricordate- e sedute passare inosservate. Ma che potrebbe essere successo? Forse non hanno cucito le barbe che si era deciso di mettere? Oppure hanno avuto difficoltà nel rubare i mantelli dei mariti senza farsi notare? Ma ecco, vedo una luce che avanza. Su, mi faccio indietro: non vorrei fosse un uomo che avanza".

al verso 257 e su invito di Carione. Si tratta di un coro di secondo grado, identificabile nel pubblico che accompagna l'eroe nel cammino comico, secondo la classificazione di Thiery, che sottolinea anche come “les dispositions du public ne peuvent qu'être favorables puisque ce chœur d'Athèniens pauvres est l'exact reflet de la majorité des spectateurs , et qu'il apporte a Chrémyle une aide que personne ne saurait lui refuser”¹⁹. Lo studioso aggiunge inoltre che “...le rôle du chœur est très modeste, si bien que le public qu'il représente aura lui aussi un rôle très effacé. En fait, le chœur n'est plus qu'un spectateur, et du coup c'est lui qui s'assimile aux spectateurs et non plus le public au chœur. La raison en est simple: nous ne sommes plus dans l'Ancienne Comédie”²⁰. Al di là del giudizio sulle cause del cambiamento, di cui, come abbiamo detto, si discuterà più avanti, mi sembra opportuno sottolineare che il ruolo del coro in questa commedia risulta più modesto e ridotto rispetto a quello ricoperto nelle altre opere aristofanee, ma secondo l'opinione di C. F. Russo, il trattamento di esso nel *Pluto*, rispetto a quello delle *Ecclesiastuse*, mostra maggiore coerenza, in quanto provvisto di un nuovo equilibrio , con un atteggiamento costantemente passivo²¹.

Nel *Pluto* il coro è composto da contadini, compaesani del protagonista. Essi appaiono sulla scena su invito di Carione. Lo schiavo è infatti uscito dall'orchestra in cerca di alleati, secondo quanto si legge nella battuta dei verso 227-228, a seguito della richiesta del padrone:

καὶ δὴ βαδίζω· τουτοδὶ τὸ κρεάδιον

τῶν ἐνδοθέν τις εἰσενεγκάτω λαβών:

¹⁹ Così in Thiery (1987, p. 174).

²⁰ Così in Thiery (2000, p. 174).

²¹ Cfr. Russo (1984, pp. 358-359): “...il Coro del *Pluto*, ancor più modesto di quello delle *Donne a parlamento*, è un Coro costantemente passivo...abbastanza costante è l'attenzione che viene prestata al Coro o al corifeo dai personaggi: a parte 627-630, 802-822, 959-961 e 1171 rivolti al Coro, cfr. gli accenni indiretti al Coro e al corifeo in 341 e 641. Ciò non avveniva, come si ricorderà, nelle *Donne a parlamento*, ove del Coro ci si ricorda di nuovo soltanto nel finale. Nel *Pluto*, dunque, c'è più coerenza nel trattamento del Coro: il Coro vi è più modesto, ma ha trovato un nuovo equilibrio”.

“Vado: questa carne qualcuno la prenda e la riporti dentro.”

Ai versi 223-226 Cremilo si è infatti così espresso:

τοὺς ξυγγεώργους κάλεσον-εὐρήσεις δ' ἴσως
ἐν τοῖς ἀγροῖς αὐτοὺς ταλαιπωρουμένους-
ὅπως ἂν ἴσον ἕκαστος ἐνταυθοῖ παρῶν
ἡμῖν μετάσχη τοῦδε τοῦ Πλούτου μέρος.

“Chiama gli altri contadini -li troverai forse
a darsi da fare nei campi-
che vengano qui, ciascuno
a prendersi la propria parte di Pluto”.

La composizione del coro è quindi anticipata in questa battuta del padrone che esprime in maniera molto chiara la sua richiesta: non usa infatti il termine semplice *γεώργους*, ma il composto *ξυγγεώργους* proprio per mettere in luce il triste destino di fatica e privazioni che lo accomuna a tanti altri contadini, sottolineando proprio nella parentetica in *enjambement* ai versi 223-224, l'impegno costante e continuo nell'attività rurale. L'oggetto *αὐτοὺς* del verso 224, come ha giustamente osservato A. H. Sommerstein, è usato in senso enfatico e sottolinea il fatto che essi non possano permettersi l'aiuto degli schiavi, sebbene fisicamente non siano più in grado di sopportare le fatiche dell'attività rurale, data l'età²².

Inoltre il vocabolo *ξυγγεώργους* richiama il corrispondente *ξύμμαχοι* usato all'interno della battuta dei versi 218-219, anch'essa appartenente a Cremilo

²² Cfr. Sommerstein (2001, p. 151): “taking Greek *autous* in this emphatic sense, “toiling in the fields themselves”, implying that they do not have enough slaves to be able to avoid the hardest labour themselves even though, as we shall see, they are “weak old men” (258)”.

che, una volta stabilito il piano d'azione, dopo che Carione gli ha offerto il proprio aiuto e sostegno, aggiunge:

πολλοὶ δ' ἔσονται χᾶτεροι νῶν ξυμμάχοι,

ὄσοις δικαίοις οὖσιν οὐκ ἦν ἄλφιτα

“E avremo molti altri alleati,

quanti tra gli uomini onesti che non avevano da mangiare”.

Il riferimento alla farina come alimento basilare, come fa notare Sommerstein, si ritrova anche in *Equ.* 1359; *Nub.* 106; 648; *Pax* 477 e 636. Riporto di seguito i passi interessati:

Equ. 1359-1360 οὐκ ἔστιν ὑμῖν τοῖς δικασταῖς ἄλφιτα,
εἰ μὴ καταγνώσεσθε ταύτην τὴν δίκην
“Signori giudici, non avrete da mangiare se non emetterete
la sentenza di questo processo”

Nub 106-107 ἀλλ' εἴ τι κήδει τῶν πατρῶων ἀλφίτων,
τούτων γενοῦ μοι, σχασάμενος τὴν ἵππικὴν
“ma se t'importa del sostentamento di tuo padre, unisciti
loro, lascia perdere l'ippica”

Pax 476-477 ἀλλ' ἢ κατεγέλων τῶν τάλαιπωρομένων,
καὶ ταῦτα διχόθεν μισθοφοροῦντες ἄλφιτα
“ma se la ridono di chi si dà da fare e per di più
si guadagnano il pane da tutte e due le parti”

Pax 635-636 ἔβλεπεν πρὸς τοὺς λέγοντας· οἱ δὲ γιγνώσκοντες εὖ
τοὺς πένητας ἀσθενοῦντας κάποροῦντας ἀλφίτων

“pendeva dalle labbra degli oratori. Costoro, sapendo bene che i poveri erano stremati e senza cibo...”.

In tutti questi casi la farina è evocata in quanto sostentamento, alimento principale e basilare; nell'ultima attestazione poi, ovvero in *Pax* 635-636, il verso 636, costruito secondo la tecnica dell'accumulazione verbale che affianca in un unico verso πένητας, ἀσθενοῦντας e κάποροῦντας ἀλφίτων, evoca in maniera pregnante l'immaginario della povertà e dell'indigenza, ovvero il medesimo scenario desolante che accomuna i contadini del *Pluto*.

Il problema dell' iniqua distribuzione della ricchezza, *Leitmotiv* dell'intera opera, riguarda quindi anche il coro, composto appunto da contadini indigenti; questa caratteristica è messa in luce da Cremilo, ancor prima che Carione esca a cercare sostegno e aiuto. Nelle parole che il contadino pronuncia ai versi 218-219 per dichiarare il suo piano di ricerca di alleati, si ripropone il tema centrale dell'opera, ovvero la relazione fra giustizia e ricchezza, nella triste constatazione che chi agisce con giustizia è destinato all'indigenza, “secondo un *topos* ben presente nell'immaginario del pubblico ateniese, che si ricava, ad esempio, anche da molti passi euripidei”²³. E' un chiaro richiamo della presentazione che Cremilo fa di sé ai versi 28 e 29, dove si legge:

ἐγὼ θεοσεβῆς καὶ δίκαιος ὦν ἀνὴρ

κακῶς ἔπραττον καὶ πένης ἦν

“A me, un uomo onesto e pio,

andava male ed ero povero”.

E' opportuno notare il perfetto equilibrio nella costruzione dei due versi, con δίκαιος e πένης posizionati alla fine del secondo piede, in piena

²³ Così secondo Fiorentini (2005, p. 113).

corrispondenza. Lo stesso parallelismo caratterizza ἐγὼ θεοσεβῆς e κακῶς ἔπραττον, che si trovano in posizione iniziale di verso. Come ha giustamente osservato B. B. Rogers, il nesso richiama un tema tradizionale caro a Solone e riecheggiato in Teognide e proprio in questi due versi del prologo, costruiti in una cornice perfettamente equilibrata in modo da mettere in luce le corrispondenze fra i termini, è racchiuso il presupposto morale alla base del progetto comico, ovvero dell'idea che la ricchezza dovrebbe associarsi alle qualità morali²⁴.

In una dettagliata analisi sulla struttura del *Pluto*, I. Rodríguez Alfageme ha di recente evidenziato che il lessico alla base dell'idea comica di quest'opera sia fondamentalmente concentrato, anche attraverso un'accurata serie di antonimi (πλούσιος/πέννης; πλούσιος/πονηρός; πέννης/χρηστός), all'interno del prologo e in particolare dei versi 28-43 e 87-92²⁵.

In un importante contributo sulle tipologie e le funzioni degli ingressi corali in Aristofane, B. Zimmermann classifica la parodo del *Pluto* come parodo del secondo tipo, assieme a quella di *Cavalieri* e *Pace*²⁶. In tutte e tre le commedie

²⁴ Fiorentini (2006, p. 144) osserva: “La *rhesis* di apertura ha innanzitutto un notevole valore programmatico, sia sulla scena che nella sostanza. Essa non solo costruisce lo spazio scenico, che peraltro in questa commedia è piuttosto semplificato, ma definisce anche e soprattutto l'orizzonte mentale entro cui la commedia si muove”. Per il tema tradizionale della diretta proporzione fra giustizia e povertà si veda Rogers (1907, p. 5) e Torchio (2001, p. 117).

²⁵ Cfr. Rodríguez Alfageme (2008, p. 362).

²⁶ Vd. Zimmermann (1984a). Nei *Cavalieri* l'ingresso del coro è anticipato dai versi 224ss in cui lo schiavo risponde alla domanda del Salsicciaio (καὶ τίς ξύμμαχος | γενήσεταιί μοι; καὶ γὰρ οἱ τε πλούσιοι | δεδίασιν αὐτὸν ὃ τε πέννης βδύλλει λεώς “E chi mi sarà alleato? Infatti i ricchi lo temono, la povera gente crepa di paura”) con ἀλλ' εἰσὶν ἰππῆς ἄνδρες ἀγαθοὶ χίλιοι | μισοῦντες αὐτὸν, οἱ βοηθήσουσί σοι, | καὶ τῶν θεατῶν ὅστις ἐστὶ δεξιός, | καὶ γὰρ μετ' αὐτῶν, χὼ θεὸς ξυλλήψεται “Ma ci sono i cavalieri, migliaia di uomini onesti che lo odiano e che accorreranno in tuo soccorso, e chiunque fra gli spettatori è assennato, poi io insieme a loro, e anche il dio arriverà in soccorso”, mentre nella *Pace* è Trigeo a chiamare il coro con la battuta ai versi 291-301 in cui afferma νῦν ἐστὶν ὑμῖν, ἄνδρες Ἕλληνας, καλὸν | ἀπαλλαγῆσαι πραγμάτων τε καὶ μαχῶν | ἐξελεύσαι τὴν πᾶσιν Εἰρήνην φίλην, | πρὶν ἕτερον αὐτῶν δοῖδουκα κωλύσαι τίνα. | Ἀλλ', ὦ γεωργοὶ κάμποροι καὶ τέκτονες | καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι | καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἴτ', ὦ πάντες λεῶ, | ὡς τάχιστ' ἄμας λαβόντες καὶ μοχλοὺς καὶ σχοινία | νῦν γὰρ ἡμῖν αὐτῶν σπάσαι πάρεστιν ἀγαθοῦ δαίμονος “Ora è per voi, o Elleni, il momento di mettere da parte affari e battaglie ed estrarre la Pace cara a tutti, prima che qualsiasi altro pestello lo impedisca di nuovo. Su, o contadini e

infatti, il coro appare sulla scena a sostegno di un attore ed è immediatamente coinvolto nell'azione. Nel caso del *Pluto* si assiste però ad un'innovazione: il coro non è chiamato da un attore, ma entra nell'orchestra vuota accompagnato dallo schiavo Carione, che con la battuta dei versi 253-256 anticipa la struttura metrica dei versi seguenti, distribuita in tetrametri giambici catalettici, ovvero il metro prescelto per riprodurre l'incedere lento e affaticato di un gruppo di vecchi²⁷:

ὦ πολλὰ δὴ τῷ δεσπότῃ ταῦτόν θύμον φαγόντες,

ἄνδρες φίλοι καὶ δημόται καὶ τοῦ πονεῖν ἐρασταί,

ἴτ', ἐγκονεῖτε, σπεύδεθ'· ὡς ὁ καιρὸς οὐχὶ μέλλειν,

ἀλλ' ἔστ' ἐπ' αὐτῆς τῆς ἀκμῆς, ἣ δεῖ παρόντ' ἀμύνειν

“Voi che spesso avete mangiato lo stesso timo del mio padrone,

amici, compaesani, amanti della fatica,

venite, affrettatevi, sbrigatevi: non è il momento di indugiare:

siamo al punto cruciale, e bisogna esser pronti a dare una mano.”

Le caratteristiche del coro che a breve apparirà sono già bene evidenziate in questa presentazione: i coreuti sono uomini che come Cremilo hanno vissuto la povertà (ὦ πολλὰ δὴ τῷ δεσπότῃ ταῦτόν θύμον φαγόντες), amici (ἄνδρες φίλοι), compaesani (δημόται) e amanti della fatica (τοῦ πονεῖν ἐρασταί).

Il procedimento dell'accumulazione verbale, anche grazie alla ripetizione dei due καὶ all'interno del verso 254, contribuisce a dare maggiore pregnanza al concetto sotteso nei versi che anticipano la parodo e in questo senso particolarmente efficace risulta l'apertura del verso 253 con πολλὰ, seguito da

mercanti e fabbri e artigiani e meteci e stranieri, e isolani, venite qui, popoli tutti, il prima possibile con pale e leve e corde: infatti ora è il momento di bere al buon genio”.

²⁷ Cfr. Perusino (1968, p. 41): “... il tetrametro giambico è un verso adatto a sottolineare nelle parodoi il passo lento e pesante del vecchio...”.

δὴ che lo intensifica²⁸: il poeta desidera connotare fortemente il coro, in modo che gli spettatori possano fin da subito identificarsi in esso, in quanto δημότης e τοῦ πονεῖν ἐραστής. In questo modo Aristofane si assicura fin dall'inizio la collaborazione del pubblico, che desidera favorevole (ξύμμαχος) al protagonista.

E' opportuno al proposito notare anche la pregnanza dell'espressione usata al verso 253, secondo quanto troviamo in J. Taillardat: l'espressione "mangiare il timo" non vuole essere un semplice riferimento alla vita campestre, ma rappresenta un chiaro segno dell'indigenza²⁹, sottolineata anche dal recupero semantico dell'espressione usata da Cremilo al verso 219 per sottolineare la povertà dei suoi alleati (ὅσοις δικάϊοις οὔσιν οὐκ ἦν ἄλφιστα).

La descrizione prosegue poi nelle parole stesse dei coreuti, che al verso 258 si definiscono vecchi e ormai privi di forze (ἀσθενεῖς γέροντας ἄνδρας ἤδη) e ancora al verso 281 si presentano come coloro che hanno sopportato tante fatiche (πολλὰ μοχθήσαντες).

Recentemente M. Revermann ha messo in luce l'enfasi sulla natura sofferente e bisognosa del coro, sostenuta dalla scelta metrica (tetrametri giambici) e da quella verbale, che contrasta palesemente con la vitalità che il coro mostra poco più avanti alla notizia della presenza di Pluto³⁰.

²⁸ Cfr. Denniston (1954, pp. 204-205).

²⁹ Cfr. Taillardat (1962, p. 316): "Il est donc clair que «manger de la sarriette» (θύμον φαγεῖν) c'est *vivre dans l'indigence*". Si veda a tal proposito anche Coulon (1930, p. 101) "L'expression «manger le même thym» signifie «vivre de la vie simple et frugale» et convient d'autant mieux aux laboureurs que le thyme abonde à la campagne"; Campagnolo (1991-92, n. 71 p. 466): "thym et καθ' ὁμωνυμίαν la nourriture du pauvre, Ar. Pl. 253, 283 («mixture of thyme with honey and vinegar», L.-S.-J.)" e infine Sommerstein (2001, p. 152) "to eat thyme for sustenance, rather than for seasoning, was proverbially a mark of extreme poverty. cf. Aristophon fr. 10,3, Antiphanes fr. 166.8, 225.7, Hippolochus ap. Ath. 4.130d".

³⁰ Cfr. Revermann (2006, p. 272): "There is a heavy visual emphasis on the passive nature, helplessness, and destitution of the old men who walk on sticks (272). This is supported by metre (iambic long verse as typical of old men's choruses) and by verbal means (cario's humour). It effectively contrasts with the chorus' eruptive vitality when, at last, they are being notified of the presence of Wealth (284 ff.)".

Ancora prima dell'arrivo in scena del coro, già nelle parole di Cremilo ai versi 218-219 e ai versi 223-226, e in quelle di Carione dei versi 253-256, si riscontra l'insistenza sulla fatica e sulla durezza del vivere, attraverso pochi ma ripetuti concetti ed è opportuno notare come ciò riveli "l'importanza che nell'ambito del teatro greco possiede «la parola», la quale ha la straordinaria funzione di evocare atmosfere e ambienti, limiti spaziali e temporali. In ogni dramma di Aristofane è frequente l'uso di una scenografia puramente «verbale»: i dialoghi scenici, le parole pronunciate dai personaggi sembrano avere il potere di suscitare nel pubblico l'idea di precise situazioni e ambientazioni, che non sono visibili nella realtà dello spazio teatrale"³¹. La descrizione del nucleo corale ricopre in questo caso anche la funzione di definizione dello scenario alla base dell'intera commedia e delle questioni al centro dell'opera: a questo proposito risulta particolarmente acuta l'osservazione di Sommerstein secondo cui nel *Pluto* e nelle *Ecclesiazuse* si assiste ad un cambio di prospettiva: in entrambe le commedie infatti "plays a central concern in the sufferings of the poor, many of whom, we are constantly, reminded, are not in a position to feed or clothe themselves adequately; and in both a fantasy-project is set on foot to end these sufferings, a project which is bound to harm the living standards and life-style of the rich in ways that would have drawn screams of horror from the Aristophanes of twenty or thirty years before"³².

Per quanto riguarda la composizione del nucleo corale, un parallelo può essere fatto con la prima commedia aristofanea a noi pervenuta, ovvero gli *Acarnesi*, in cui il gruppo di coreuti, che fra l'altro dà il titolo all'opera, è costituito dai carbonai del demo di Acarne. Essi al verso 222 si auto-definiscono γέροντας ὄντας³³, in perfetta analogia con i γέροντας ἄνδρας chiamati in soccorso da

³¹ Queste le parole di Roncoroni (1994, pp. 68-69).

³² Riporto l'interpretazione di Sommerstein (1984, pp. 314-315 e ancora a p. 332): "Now a generation later it is the heroes, Praxagora and Chremylos, who are the champions of the poor...". Marzullo (2003, p. 1007) attua una distinzione fra *Ecclesiazuse* e *Pluto* osservando che, nell'ultima opera a noi pervenuta "il problema sociale, insomma, ha sopraffatto quello etico".

³³ L'apparato critico dell'edizione di Wilson (2007a) ci informa che ὄντας è tradito solo da L e

Carione nel *Pluto*. In realtà la differenza è netta: nel caso degli *Acarnesi*, l'ingresso in scena è anticipato dalle parole di Anfiteo che ai versi 179-181 descrive il coro come *πρεσβῦταιί τινες|Ἀχαρνικοί, στιπποὶ γέροντες, πρίνινοι|ἀτεράμονες, Μαραθωνομάχαι, σφενδάμνινοι*. "...alcuni anziani abitanti di Acarne, vecchi robusti, duri come lecci, Maratonomachi, forti come l'acero." Gli Acarnesi si connotano cioè fin dall'inizio e anzi ancora prima di giungere in scena, per la durezza di carattere, il vigore e la forza. La differenza sostanziale sta nel primo termine che descrive il gruppo, ovvero *πρεσβῦται* (*τινες*), con la pregnanza semantica che la parola porta con sé: anziani autorevoli, il cui fisico mostra le tracce del vigore passato³⁴, non vecchi fiacchi e affaticati come i contadini alleati di Cremilo. La loro irruenza e energica intraprendenza emerge fin dalla prima apparizione in teatro: essi entrano incitati dal corifeo, per inseguire Anfiteo e tirare pietre. Ai versi 204-210 il coro (corifeo) dice infatti:

τῆδε πᾶς ἔπου, δίωκε καὶ τὸν ἄνδρα πυνθάνου
 τῶν ὁδοιπόρων ἀπάντων· τῆ πόλει γὰρ ἄξιον
 ξυλλαβεῖν τὸν ἄνδρα τοῦτον. Ἀλλά μοι μηνύσατε,
 εἴ τις οἶδ' ὅποι τέτραπται γῆς ὁ τὰς σπονδὰς φέρων.
 ἐκπέφευγ', οἴχεται
 φροῦδος. οἴμοι τάλας τῶν ἐτῶν τῶν ἐμῶν

"Per di qui; inseguítelo, corretegli dietro, chiedete di lui

omesso dagli altri codici, mentre S. D. Olson (2001), che riferisce in apparato l'omissione in *Rac*, nel commento, riporta "...was lost from the text via haplography after *γέροντας* and was added as a cinjecture by Triklinios." (2001, p. 138).

³⁴ Cfr. Olson (2001, p. 127): "*πρεσβῦται*: The chorus' advanced age is an important aspect of their character (cfr. 375-6, 610, 676) and is emphasized repeatedly in the detailed description that follows (180 *γέροντες* ('old men'), 181 *Μαραθωνομάχαι* ('Marathon-veterans') with n.) and again in the *parodos* (211-22).", ma anche più avanti (2001, p. 136): "They are thus effectively stripped for the moment of their guise as patriotic defenders of Attika and presented as vaguely ridiculous figures..."

a tutti i passanti: giova alla città
prenderlo. Ma ditemelo,
se qualcuno sa dove s'è diretto quel tale che portava la tregua.
E' fuggito, se ne è andato,
scomparso, ahimè, poveri anni miei”.

Pochi versi dopo (vv. 234-236) il capo coro prosegue:

Ἀλλὰ δεῖ ζητεῖν τὸν ἄνδρα καὶ βλέπειν Βαλλήναδε
καὶ διώκειν γῆν πρὸ γῆς, ἕως ἂν εὐρεθῆ ποτέ·
ὡς ἐγὼ βάλλων ἐκεῖνον οὐκ ἂν ἐμπλήμην λίθοις.
“Ma bisogna cercare quell'uomo, e guardare verso Ballene³⁵,
inseguirlo di terra in terra, finchè non lo si trovi:
tanto che mai mi sazierei di prenderlo a sassate”.

Il corifeo incita dunque gli ex valorosi combattenti di Maratona all'inseguimento e alla cattura di Anfiteo e afferma ancora, ai versi 219-221:

νῦν δ' ἐπειδὴ στερορὸν ἤδη τοῦμὸν ἀντικνήμιον
καὶ παλαιῶ Λακρατείδῃ τὸ σκέλος βαρύνεται,
οἴχεται. διωκτέος δέ· μὴ γὰρ ἐγχάνῃ ποτέ·
μηδέ περ γέροντας ὄντας ἐκφυγῶν Ἀχαρνέας
“Ma ora poichè il mio stinco è rigido,
e la gamba pesa al vecchio Lacratide,

³⁵ Come spiega anche Mastromarco (1983, p. 133, n. 49) Βαλλήναδε è usato in luogo di Παλλήναδε, località dell'Attica fra Atene e Maratona, per richiamare il “prendere a sassate” del verso 236.

egli è fuggito. Bisogna dunque inseguirlo:

non sia mai che sfuggendo si faccia beffe di noi, pur vecchi Acarnesi”.

Il capo coro non nega dunque l'età avanzata dei suoi compagni; ma è tuttavia fiducioso nel vigore e nella prestanza fisica dei suoi compagni, forse un po' indeboliti, ma non del tutto fiaccati dal passare degli anni e cerca di risvegliarne l'antico spirito passato³⁶.

Anche nel caso delle *Vespe* ci si trova dinnanzi ad un coro di vecchi, i giudici colleghi di Filocleone, ed anche in questo caso Aristofane presenta in scena un coro dal duplice aspetto: anziani certo, ma dotati di pungiglioni ben appuntiti, quindi intraprendenti e attivi. La loro entrata in scena è infatti anticipata dalle parole di Bdelicleone (vv. 223-227) che dice:

Ἄλλ', ὦ πόνηρε, τὸ γένος ἦν τις ὀργίση
τὸ τῶν γερόντων, ἔσθ' ὅμοιον σφηκιᾶ·
ἔχουσι γὰρ καὶ κέντρον ἐκ τῆς ὀσφύος
ὀξύτατον, ᾧ κεντοῦσι, καὶ κεκραγότες
πηδῶσι καὶ βάλλουσι ὥσπερ φέψαλοι.

“ Ma, o disgraziato, la razza dei vecchi,

se uno la provoca, è come un vespaio:

infatti hanno un pungiglione acutissimo fuori dal fianco

con cui pungono; e gridano,

saltano, colpiscono, come scintille”.

³⁶ Sui cori di vecchi della prima fase della produzione aristofanea (*Acarnesi*, *Cavalieri*, *Vespe*) vd. anche Hubbard (1989).

Tuttavia l'avvio della parodo (vv. 230-235) è centrato sul rimpianto dei tempi passati e sulla triste condizione dei vecchi giudici, i cui versi d'ingresso nell'orchestra riportano:

χώρει, πρόβαιν' ἐρρωμένως. ὦ Κωμία, βραδύνεις.

μὰ τὸν Δί' οὐ μέντοι πρὸ τοῦ γ', ἀλλ' ἦσθ' ἱμάς κύνειος·

νυνὶ δὲ κρείπτων ἐστὶ σου Χαρινάδης βαδίζειν.

ὦ Στρυμόδωρε Κονθυλεῦ, βέλτιστε συνδικαστῶν,

Εὐεργίδης ἄρ' ἐστὶ που 'νταῦθ' ἢ Χάβης ὁ Φλυεύς;

πάρεσθ' ὃ δὴ λοιπὸν γ' ἔτ' ἐστίν, ἀππαπαῖ παπαιάξ,

ἦβης ἐκείνης, ἠνίκ' ἐν Βυζαντίῳ ξυνηῆμεν

φρουροῦντ' ἐγὼ τε καὶ σύ·

“Avanza, procedi vigorosamente. O Comia, sei lento.

Però per Zeus una volta non eri così: eri un guinzaglio per cani;

ora invece Carinade è più forte di te nel camminare.

Ehi, Strimodoro di Contile, il migliore di tutti i giudici,

è forse qui Euergide o Cabete di Flia?

Ecco qui ciò che resta, ah ahimè,

di quella giovinezza, quando eravamo insieme a Bisanzio

e facevamo la ronda io e te”³⁷.

³⁷ L'espressione “ ἱμάς κύνειος ” è spiegata da Mastromarco (1983, p. 468, n. 49) con “ agile e robusto ”. Per quanto riguarda invece il riferimento a Bisanzio ancora Mastromarco (1983, n. 50, p. 468) segnala “ Tucidide (I, 94) attesta che, nel 477/6, i Greci inviarono, agli ordini dello spartano Pausania, una flotta (della quale facevano parte trenta navi ateniesi) contro Bisanzio, che era tenuta dai Persiani e la conquistarono. I coreuti si presentano dunque come vecchi ultrasessantenni; in seguito, nell'epirrema della parabasi (vv. 1071-90), affermeranno di aver partecipato alla seconda guerra persiana quasi sessant'anni prima ”.

Nonostante il lamento però, in seguito i vecchi non si danno per vinti e al verso 383 garantiscono il loro sostegno a Filocleone, esaltando il loro animo duro come la quercia (πρινώδη θυμὸν):

ἀμυνοῦμέν σοι τὸν πρινώδη θυμὸν ἅπαντες καλέσαντες,
ὥστ' οὐ δυνατόν σ' εἶργειν ἔσται τοιαῦτα ποιήσομεν
ἡμεῖς

“Accorreremo tutti in tuo aiuto facendo appello al nostro animo duro come leccio:

non sarà possibile tenerti rinchiuso. Questo noi faremo.”

Ancora, ai versi 453-455, il coro stesso afferma:

Ἄλλὰ τούτων μὲν τάχ' ἡμῖν δώσετον καλὴν δίκην,
οὐκέτ' εἰς μακρὰν, ἴν' εἰδῆθ' οἷός ἐστ' ἀνδρῶν τρόπος
ὄξυθύμων καὶ δικαίων καὶ βλεπόντων κάρδαμα.

“Ma ben presto ce la pagherete cara voi due:

non passerà molto tempo e conoscerete l'indole di uomini

duri e giusti, dal feroce aspetto³⁸.

Il gruppo sottolinea dunque in questi due casi la propria durezza di carattere e la propria intraprendenza e più precisamente, come ha giustamente osservato O. Imperio, “...nella sizigia epirrematica il coro manifesta la sua duplice fisionomia di cittadini ateniesi malandati e decrepiti, e di dicasti-vespe, aspri, irascibili e pungenti. Il primo aspetto si estrinseca soprattutto nelle odi, il

³⁸ Per il valore dell'espressione βλεπόντων κάρδαμα, che letteralmente significa “con lo sguardo di chi mangia senape”, e di altre espressioni simili si veda Mastromarco (1983, p. 483, n. 79 e p. 134, n. 50) e Taillardat (1962, p. 216).

secondo negli epiiremi; ma ogni rigida suddivisione appare inopportuna..."³⁹.

Nel coro delle *Vespe* convivono dunque due aspetti: quello della vecchiaia connessa con il rimpianto del passato e quello dell'indole mordente; non vi è quindi alcuna affinità, come nel caso degli *Acarnesi*, con i contadini del *Pluto*, spossati da una vita di privazioni e di duro lavoro e connotati per fiacchezza, affaticamento e stanchezza.

Il coro degli *Acarnesi* e delle *Vespe* si distingue come un gruppo di anziani malandati di cui si esaltano al contempo vigore e valore, antichi residui delle loro esperienze di vita: ex combattenti nella gloriosa battaglia di Maratona da un lato ed intraprendenti giudici dall'altro, derisi proprio nel loro aspetto di uomini tutti d'un pezzo, eccessivamente connotati.

Ancora la Imperio afferma che sono " evidenti le affinità tra gli anziani dicasti del coro delle *Vespe* e i vecchi carbonai di quello degli *Acarnesi*: gli uni e gli altri, protagonisti dei momenti più gloriosi delle guerre persiane, sono ora, da vecchi, nostalgici nei confronti del grande passato ateniese e critici nei confronti dei costumi delle nuove generazioni, e vengono impietosamente maltrattati da giovani oratori e sicofanti"⁴⁰.

Niente di tutto ciò si può dire per il coro del *Pluto*, che si presenta invece nell'aspetto di un gruppo di poveri contadini che non hanno certo animo duro come quercia, ma che al contrario hanno vissuto in gravi ristrettezze e miserie, lavorando duramente. L'aspetto nostalgico del rimpianto dei tempi passati è ovviamente assente, anche perchè non c'è alcun aspetto positivo da rimembrare, nessun atto glorioso o valoroso, ma solo una vita di stenti e fatiche, unici tratti peculiari di un'esistenza moralmente ineccepibile, ma non controbilanciata dal riscontro economico.

L'approccio al *Pluto* suggerito da Thiery, secondo il quale l'ultima opera

³⁹ Così in Imperio (2004, pp. 266-267).

⁴⁰ Riporto qui le considerazioni di Imperio (2004, p. 267).

aristofanea a noi pervenuta si potrebbe intendere come “une sorte de petite anthologie d'autoréférences aristophaniennes”⁴¹ (procedimento valido a mio avviso non solo per il *Pluto*, ma per quasi ogni opera di qualsiasi autore, dal momento che ogni poeta è solito attingere al proprio repertorio, attuando, anche inconsciamente, un riecheggiamento di sé) risulta quindi particolarmente valido in questo frangente: anche nel *Pluto*, come negli *Acarnesi* e nelle *Vespe*, Aristofane mette in scena un coro di vecchi malandati e affaticati, dal passo lento che d'improvviso, alla notizia della possibile ricchezza, esplodono in un impeto di energia e vitalità, soprattutto sul piano sessuale. Mancano nell'opera del 388 i continui riecheggiamenti dell'età perduta: ai vecchi contadini rimane solo il lamento per la triste esistenza (presente e passata), abbandonato *ex abrupto* al verso 286 per lasciare spazio alla gioia, all'impeto emotivo, all'intraprendenza e al vigore (fisico e sessuale) derivanti dalla notizia della presenza di Pluto data da Carione ai versi 284-285⁴².

Dal punto di vista dell'effetto drammatico, è opportuno considerare che il vecchio Cremilo, che non a caso ha nome parlante⁴³ (ma il cui nome compare *in textu* solo al verso 335, in posizione iniziale di verso, nelle parole del vicino Blepsidemo, accorso proprio dopo la parodo), si sceglie appunto come alleati dei vecchi affaticati e per di più rimbambiti dalle promesse di felicità di Carione, per portare a termine il suo progetto: la guarigione del dio della ricchezza, cieco appunto e mal ridotto.

⁴¹ Così nell'interpretazione di Thierry (1997, p. 1317).

⁴² In passato Albin (1965, p. 433) ha giustamente osservato che “...i critici tendono, in generale, a svalutare la *parados* del *Pluto*, a considerarla fiacca. Basta a dimostrare il contrario un solo tratto. Quando iniziano i coreuti la loro bizzarra danza lubrica? Non appena viene fatta balenare l'immagine di Pluto. Increduli e sospettosi di fronte alla notizia di un futuro benessere, i coreuti si scatenano non appena intravista, realmente, l'ombra della ricchezza, pur se la predizione-presagio non è priva di dilettevolezza...”.

⁴³ Si veda al riguardo la breve nota di Holmes (1990, p. 93-94 e in particolare p. 93: “Two verbs employ it: *χρήμειν*, which means 'whinny' and *χρήμεπτεσθαι*, which means 'clear one's throat, hawk and spit'. Clearly the root is onomatopoeitic and indicates an inarticulate sound which starts in the throat”).

Ai versi 265-267 Carione ha infatti annunciato che il suo padrone “arriva, o poveracci, con un vecchio sporco, curvo, miserabile, rugoso, calvo, sdentato e per giunta so che è anche circonciso” (ἔχων ἀφίικται δεῦρο πρεσβύτην τιν’, ὦ πόνηροι, ἰόυπῶντα, κυφόν, ἄθλιον, ῥυσόν, μαδῶντα, νωδόν· οἶμαι δὲ νῆ τὸν οὐρανὸν καὶ ψωλὸν αὐτὸν εἶναι) e i contadini ribattono con “annunci parole d'oro! Come dici? Ripetimelo” (ὦ χρυσὸν ἀγγελίας ἐπῶν, πῶς φήσ; πάλιν φράσον | μοι), questo se si accetta la successione della battuta di Carione (vv. 265-267) e del coro (vv. 268-269), così come è trādita dai codici e accolta nelle principali edizioni.

Non credo sia infatti necessario inserire i versi 268-269 attribuiti al coro e il verso 270 di Carione fra la battuta di Carione dei versi 261-263 e quella del coro al verso 264, per poi procedere con la risposta di Carione dei versi 265-267 e quindi riprender con il verso 271 secondo il testo edito da Wilson, a cui la sequenza dei versi tramandata dai codici “seems rather fat-fetched to assume the chorus have instantly inferred the great wealth of the stranger as the only reason for his welcome by Chremylus”⁴⁴.

Mantenendo il testo trādito è possibile realizzare sulla scena un felice gioco comico basato sul fraintendimento dei vecchi. Non siamo in grado di definire con certezza se esso sia dovuto alla sordità reale o a quella momentanea, derivante dalla gioia impulsiva, che repentinamente proietta i contadini nell'universo immaginario della ricchezza improvvisa, ma a mio avviso proprio l'ambiguità delle cause di questa sordità contribuisce a dare vivacità all'intera scena e potenzia la comicità della situazione.

Ciò che possiamo asserire senza dubbio è che Aristofane ha confezionato una situazione scenica elaborata e interamente giocata sul terreno delle caratteristiche dei vecchi e spingendoci oltre possiamo ipotizzare addirittura che l'autore lasci volontariamente in sospeso le cause del fraintendimento: il

⁴⁴ Così secondo Wilson (2007b, p. 204).

confine fra sordità reale o rimbambimento entusiastico è sottile, ma la comicità aristofanea, come sappiamo, gioca ed agisce a più livelli, anche nel singolo dettaglio. In questa ottica, mi sembra perspicua la chiave di lettura data al passo da Radt che interpretava in questo modo: “Es scheint mir aber besser, den Witz nicht in dem Verhören eines Wortes zu suchen. Die Alten haben vielmehr die ganze Aufzählung von Plutos' Gebrechen nicht richtig verstanden- das einzige was sie gehört haben ist, dass Karion eine *lange* Aufzählung gegeben hat. Und da er ihnen vorher (262 f.) die Befreiung aus ihrer Armut angekündigt hatte, schliessen sie, dass seine lange Aufzählung eine Liste von Reichtümern gewesen sein muss (wobei der Gleichklang ῥυσόν/χρυσόν mitspielen kann)”⁴⁵.

Un gruppo di vecchi contadini sposati e affaticati, e anche assai rimbambiti, giunge in aiuto di un vecchio brontolone (Cremilo), per far guarire dalla cecità il dio Pluto, che si presenta sulla scena come vecchio (πρεσβύτην τιν'), sporco (ῥυπῶντα), curvo (κυφόν), miserabile (ἄθλιον), rugoso (ῥυσόν), calvo (μαδῶντα), sdentato (νωδόν) e per giunta circonciso (ψωλόν); niente di più assurdo e surreale si potrebbe immaginare, e la costruzione del gioco teatrale dal punto di vista delle tecniche della comicità aristofanea è riuscitissima, e risulta ancora più appropriata considerando che il *Pluto* appartiene alle commedie disimpegnate e con temi caratteristici del mondo alla rovescia, seconda l'ottima classificazione di Mastromarco⁴⁶.

L'opera ne guadagna così in termini di gioco comico e resa teatrale: si può quindi pensare ad una sottile ripresa che Aristofane, ormai avanti con l'età, attua sulla propria produzione, un procedimento a metà fra l'inconscio ed il velato, una sorta di richiamo per differenziazione alle prime opere impegnate

⁴⁵ Così osserva Radt (1976, p. 256), ma si veda a tal proposito anche Paduano (2002, pp. 86-87, n. 44) che non prende in considerazione l'ipotesi di van Leeuwen sulla sordità del coro, ma che chiarisce il gioco comico derivante dall'idea fissa della felicità su cui si concentra l'attenzione dei vecchi, che non si preoccupano minimamente degli aspetti sgradevoli di Pluto elencati dal servo.

⁴⁶ Cfr. Mastromarco (1996, pp. 164-165).

dal punto di vista politico, all'interno di questa commedia, impegnata non più politicamente, ma sul piano sociale.

Anche Pluto⁴⁷, come i contadini e Cremilo, è un vecchio, ma nel descriverlo Aristofane usa comunque il termine *πρεσβύτην* al verso 265, e non il termine *γέροντα*. In questa sezione Aristofane si diverte a descrivere Pluto con tratti denigratori: usa appunto l'aggettivo *πρεσβύτην* al verso 265, il cui valore semantico è neutro, privo cioè di connotazioni negative, ma a questo fa seguire una serie di termini tutt'altro che positivi, posizionati uno a fianco all'altro in asindeto, in un unico verso (v. 266), in modo da mettere in luce tramite il procedimento dell'accumulazione verbale gli aspetti orripilanti di questo personaggio, stravolgendo comicamente l'immaginario del divino. In questo senso risulta particolarmente acuta l'osservazione di L. Fiorentini, secondo cui “nella parodo, col richiamare alla mente del pubblico l'immagine di Pluto, Carione può contemporaneamente giocare sull'aspetto del coro di anziani contadini che sta occupando lo spazio scenico. La dettagliata visualizzazione dell'inedita immagine del dio, integrata persino dalla congettura di un fallo «scapocchiato» (v. 267 *ψωλός*), ne assimila le fattezze a quelle dei vecchi coreuti, dei lavoratori, tuttavia, il cui aspetto non risulta affatto laido. Egli esibisce così sotto gli occhi degli spettatori, con burlesco disincanto, la paranoica illusione del padrone Cremilo di ottenere ricchezze e giustizia da un simile figuro”⁴⁸.

La clausola *γέροντας ἄνδρας* che connota gli alleati e sostenitori di Cremilo, in quanto accomunati da un medesimo destino avverso, si ritrova ancora al verso 628, questa volta in posizione iniziale e nella variante al vocativo, quando Carione apostrofa il coro, ai versi 627-630 con *ὦ πλεῖστα Θεσείους*

⁴⁷ Sulla figura del dio in generale vd. Hübner (1914).

⁴⁸ Così Fiorentini (2006, p. 154); per quanto riguarda la descrizione di Pluto sempre nel medesimo contributo (p. 145), Fiorentini sottolinea “come il dio sia sottoposto nella commedia a un trattamento complesso, che ne sottolinea talora l'aspetto divino, talora invece il suo corrispettivo materiale”.

μεμυστιλημένοι| γέροντες ἄνδρες ἐπ' ὀλιγίστοις ἀλφίτοις,|ὡς εὐτυχεῖθ',
ὡς μακαρίως πεπράγατε,|ἄλλοι θ' ὅσοις μέτεστι τοῦ χρηστοῦ τρόπου
("Voi, vecchi che alle feste di Teseo vi siete sempre accontentati di poca farina,
come vi va bene, come siete fortunati! Voi e quelli che si comportano in modo
onesto"). Anche in questo caso dalle parole di Carione emergono gli elementi
distintivi del coro: vecchiaia e povertà, chiaramente identificate all'interno del
verso 628 dal vocativo γέροντες ἄνδρες da una parte e dall'espressione
μεμυστιλημένοι ὀλιγίστοις ἀλφίτοις dall'altra.

1.2 Gli interventi del coro

L'entrata in scena del coro, segnata dal ritmo giambico, si contraddistingue per le parole scurrili e il contenuto volgare della parodia scommatica e aiscrologica delle vicende di Circe e di Polifemo, al centro dei versi 257-321, alternati dalle battute di Carione. Dopo ciò il coro interviene ancora ai versi 328-331(θάρρει· βλέπειν γὰρ ἄντικρος δόξεις μ' Ἄρη. |δεινὸν γὰρ εἰ τριωβόλου μὲν εἶνεκα|ὠστιζόμεσθ' ἑκάστοτ' ἐν τήκκλησίᾳ,|αὐτὸν δὲ τὸν Πλοῦτον παρείην τῷ λαβεῖν. "Coraggio: mi sembra infatti che tu veda di fronte a te Ares in persona. Sarebbe assurdo accalcarci in assemblea per tre oboli ciascuno e abbandonare Pluto in altre mani"), a seguito del saluto ricevuto da Cremilo e quindi parla di nuovo ai versi 487-488, con un intervento arbitrario all'interno dell'agone fra Penia e Cremilo (ἀλλ' ἤδη χρῆν τι λέγειν ὑμᾶς σοφόν, ᾧ νικήσετε τηνδὶ |ἐν τοῖσι λόγοις ἀντιλέγοντες, μαλακόν τ' ἐνδώσετε|μηδέν "Ora bisogna che facciate un discorso saggio, con il quale vincerete costei ribattendole punto punto, senza offrirle nessun argomento debole") per poi riprendere la parola ai versi 631-632 (τί δ' ἐστίν, ᾧ βέλτιστε τῶν σαυτοῦ φίλων;|φαίνει γὰρ ἦκειν ἄγγελος χρηστοῦ τινος. "Che ne è, carissimo, dei tuoi amici? Sembra che tu giunga ad annunciare qualcosa di buono"), 637 (λέγεις μοι χαράν, λέγεις μοι βοᾶν "Ci annunci una grande

gioia, un grande grido di gioia ci annunzi”) e 639-640 (ἀναβοάσομαι τὸν εὐπαιδα καὶ μέγα βροτοῖσι φέγγος Ἀσκληπιόν “Invocheremo il padre di figli illustri Asclepio, luce per i mortali”) in un breve scambio di battute che prelude al vivacissimo racconto della notte al tempio di Asclepio; infine al coro sono attribuiti i versi 962-963 (ἀλλ’ ἴσθ’ ἐπ’ αὐτὰς τὰς θύρας ἀφιγμένη, ἧ μαιρακίσκη· πυνθάνει γὰρ ὠρικῶς. “Ma sappi che sei giunta davanti alla sua porta, ragazzina: fai domande infatti in modo garbato”), che rappresentano una risposta al saluto della vecchia abbandonata dal giovane amante, e quindi il canto finale dei versi 1208-1209 (οὐκ ἔτι τοίνυν εἰκὸς μέλλειν οὐδ’ ἡμᾶς, ἀλλ’ ἀναχωρεῖν | εἰς τοῦπισθεν· δεῖ γὰρ κατόπιν τούτοις ἄδοντας | ἔπεσθαι “E quindi anche per noi non è più il caso di indugiare, ma di ritirci all’indietro: infatti bisogna tener dietro a loro cantando”).

Al coro si rivolge direttamente Carione ai versi 627-630, secondo quanto anticipato poco sopra (ᾧ πλεῖστα Θησείοις μεμυστιλημένοι | γέροντες ἄνδρες ἐπ’ ὀλιγίστοις ἀλφίτοι, | ὡς εὐτυχεῖθ’, ὡς μακαρίως πεπράγατε, | ἄλλοι θ’ ὅσοις μέτεστι τοῦ χρηστοῦ τρόπου “Voi, vecchi che alle feste di Teseo vi siete sempre accontentati di poca farina, come vi va bene, come siete fortunati! Voi e quelli che si comportano in modo onesto”) e ad esso ci si riferisce al verso 750, quando lo schiavo parla di una folla enorme in arrivo al seguito di Pluto (ἀλλ’ ἦν περὶ αὐτὸν ὄχλος ὑπερφυῆς ὅσος “ma c’era intorno a lui una folla innumerevole”) e racconta al verso 759 che “le scarpe dei vecchi risuonano sui loro passi armoniosi” (ἐκτυπεῖτο δὲ | ἐμβὰς γερόντων εὐρύθοις προβήμασιν). Carione si rivolge ancora ai coreuti ai versi 760-763 nell’esortazione alla danza (ἀλλ’ εἴ, ἀπαξάπαντες ἐξ ἑνὸς λόγου | ὀρχεῖσθε καὶ σκιρτᾶτε καὶ χορεύετε· | οὐδεὶς γὰρ ὑμῖν εἰσιούσιν ἀγγελεῖ, | ὡς ἄλφιτ’ οὐκ ἔνεστιν ἐν τῷ θυλάκῳ “ma su, tutti quanti insieme concordemente ballate e saltate e danzate in coro: nessuno quando rincasate vi dirà che non c’è più farina nel sacco”) e al verso 767 quando suggerisce alla moglie di Cremilo

di affrettarsi perchè sta arrivando il gruppo di uomini festanti, ormai alla porta (μή νυν μέλλ' ἔτι | ὡς ἄνδρες ἐγγύς εἰσιν ἤδη τῶν θυρῶν “Non indugiare oltre che gli uomini sono già vicini alle porte”). Infine, al suo ingresso in scena, la vecchia abbandonata dal giovane amante chiede informazioni proprio ai vecchi contadini, salutando al verso 959 con ἄρ' ὦ φίλοι γέροντες, che gli alleati di Cremilo ricambiano con ὦ μειρακίσκη⁴⁹.

Al coro sono perciò attribuiti un totale di quarantasette versi, di cui la maggior parte, ovvero trentadue, sono impiegati nella parodo, che si sviluppa fino al verso 321⁵⁰. Nelle restanti occasioni, come abbiamo visto, il coro si limita ad intervenire sporadicamente con battute circoscritte.

Dal punto di vista dell'analisi filologico-testuale in quasi tutti i casi, nelle principali edizioni c'è concordanza nell'attribuzione delle battute, ma per quanto riguarda i versi 963-964 dall'apparato critico dell'edizione di A. von Velsen⁵¹, F. H. M. Blaydes⁵² e R. Porson-P. P. Dobree⁵³ si ricavano dati importanti: in particolare von Velsen annota “χορὸς variis, ut solet, compendiis pictum **RVA** (add. γ^ε/R²) θ^{εο}/est in U”, mentre Blaydes riporta che il manoscritto Parisinus Gr. 2717, assieme al codice Cantabrigiensis 2614 Nn III, 3 in accordo con l'interpretazione di R. Bentley, attribuiscono la battuta a Cremilo; Porson ci informa che la sigla di Cremilo è conservata dai codici Oxoniensis Bodl. Barocc. 34, Oxoniensis Bodl. Barocc. 43 e Oxoniensis Bodl. Barocc. 127 e Dobree aggiunge che la sigla del contadino era preferita da

⁴⁹ E' opportuno notare come nella battuta dei versi 963-964 (ἀλλ' ἴσθ' ἐπ' αὐτὰς τὰς θύρας ἀφιγμένη | ὦ μειρακίσκη· πυνθάνει γὰρ ὠρικῶς. “Sei giusto davanti alla sua porta, ragazzina garbata”) il coro anticipa la beffa di cui sarà oggetto la vecchia all'interno di tutto l'episodio; in questo senso la posizione di μειρακίσκη e di ὠρικῶς rispettivamente a inizio e fine verso, risulta emblematica: l'effetto comico è tutto giocato sull'età avanzata della vecchia e sul suo desiderio amoroso.

⁵⁰ Per l'analisi e la composizione delle varie parti delle opere aristofanee rimane valido e fondamentale il volume di Mazon (1904). Per quanto riguarda la struttura compositiva delle commedie in rapporto con l'aspetto metrico e ritmico rimando invece alle considerazioni di Conrardt (1910-1912). Per il *Pluto* vd. quindi Mazon (1904, p. 167) e Conrardt (1912, pp. 37-43).

⁵¹ Cfr. von Velsen (1881, p. 69).

⁵² Blaydes (1886, p. 101).

⁵³ Porson-Dobree (1820, p. 119).

T.Hemsterhuis e Bentley.

Non credo che in questo caso la genuinità della sigla tradata dalla maggior parte dei manoscritti, ovvero quella del coro, sia da mettere in discussione: la vecchia entra in scena salutando con ὦ φίλοι γέροντες, espressione che connota il coro, definito come γέροντες fin dal suo primo ingresso in scena. Il gruppo di contadini, seppur in silenzio dopo la battuta ai versi 487-488, è rimasto comunque nell'orchestra e spetta ad esso accogliere la vecchia: Cremilo non è in scena precedentemente e con questo iniziale scambio di battute fra la vecchia e i coreuti si dà il tempo al personaggio di entrare in scena, dopo la battuta del verso 964, che funge da indicazione all'attore che impersona Cremilo per iniziare a recitare. Il contadino al suo ingresso usa infatti il perfetto ἐξελήλυθα, in perfetta corrispondenza con ἐλήλυθας del verso successivo, che è rivolto alla vecchia: in entrambi i casi si deve tener conto della pregnanza del tempo verbale, in rapporto con l'aspetto e la durata dell'azione, di cui si intende qui sottolineare compiutezza e vicinanza temporale. I tempi verbali sono contigui quanto le azioni dei due attori, ovvero il loro arrivo sulla scena: deve essere perciò il coro in definitiva, a mio avviso, a pronunciare la battuta del verso 962-963.

1. 3 Gli interventi corali dal punto di vista metrico

L'ingresso dei contadini del *Pluto* nell'orchestra è segnato dal ritmo giambico; in particolare, come nel caso di *Vespe*, *Lisistrata* ed *Ecclesiazuse*, il coro inizia il proprio dialogo con Carione utilizzando il tetrametro giambico catalettico, metro adeguato a enfatizzare l'incedere lento e strascicato, che ben si addice ad un gruppo di vecchi⁵⁴. Il passaggio dal trimetro al tetrametro è in realtà già avvenuto poco prima e precisamente con l'attacco della battuta di

⁵⁴ Cfr. Zimmermann (1984a, p. 19): "...the catalectic iambic tetrameter-a metre which serves to characterize old men. They walk slowly, shuffling".

Carione, ai versi 253-256, con la quale lo schiavo sollecita l'ingresso del coro⁵⁵.

Il tetrametro giambico è impiegato ancora fino al verso 289, quindi al verso 290 Carione inizia un dialogo lirico in responsione con i coreuti in cui Aristofane alterna differenti soluzioni metriche, oggetto di classificazioni diverse da parte della metricologia antica e moderna.

La struttura dei primi versi di questo dialogo lirico (290-295~296-301) è stata infatti interpretata da O. Schroeder⁵⁶ come sequenza di dimetri giambici e giambo+baccheo ripetuta per tre volte, seguita da due dimetri giambici, un giambo+ baccheo, due dimetri giambici, un giambo e infine giambo+baccheo. C. Prato⁵⁷ classifica invece questi versi come tetrametri giambici catalettici, ad esclusione del verso 299 che individua come acatalettico; mentre B. Zimmermann⁵⁸ e L. P. E. Parker⁵⁹ interpretano questi versi come una sequenza di tre tetrametri giambici catalettici, due dimetri giambici e un tetrametro giambico catalettico.

Per quanto riguarda invece le testimonianze antiche, due *scholia recentiora* concordano nell'individuare una successione di tetrametri giambici: si tratta in particolare dello scolio recenziore 253 a.α che riporta τοῦτο διπλῆ καὶ εἴσθεσις ἀμοιβαία στίχων οὔσα τετραμέτρων ἰαμβικῶν μὲν καταληκτικῶν καὶ ἀκαταλήκτων, ὧν τέλος: “μέγαν λαβόντες ἡμμένον σφηκίσκον ἐκτυφλῶσαι” (301), e dello scolio 253 a.β, una forma leggermente variata del precedente, che contiene l'indicazione εἴσθεσις διπλῆς ἀμοιβαίας ἐκ στίχων ἰαμβικῶν τετραμέτρων καταληκτικῶν καὶ ἀκαταλήκτων μὲν ὧν τελευταῖος: “μέγαν λαβόντες ἡμμένον σφηκίσκον ἐκτυφλῶσαι” (301). In

⁵⁵ Il passaggio dal trimetro al tetrametro giambico è segnalato nel commentario di Giovanni Tzetzes (cfr. Tz. *Ad v.* 253a, pp. 70b 24-27, 71b 1-5) che riporta χοροῦ μέρος ἢ ὁ Καρίων θεράπων. οὗ μέχρι χωρίου ἦσαν ἰαμβικοὶ στίχοι τρίμετροι· ἐντεῦθε δὲ τετράμετροι, οὓς οἱ διδάξαντες περὶ κωμωδίας, ὁ ἐξ Ἀλικαρνασσοῦ τε Διονύσιος, Εὐκλείδης τε καὶ ὁ Κράτης, ἀναπαιστικούς φασιν, ἐγὼ δὲ ἀντισπαστικούς τε καὶ παιωνικούς.

⁵⁶ Schroeder (1909, pp. 87-88).

⁵⁷ Cfr. Prato (1962, pp. 358-361).

⁵⁸ Zimmermann (1987, p. 101).

⁵⁹ Parker (1997, pp. 554-561).

entrambi i casi gli scolî contano quindi quarantasette tetrametri giambici catalettici e acatalettici dal verso 253 al verso 301. Il numero totale di quarantasette si raggiunge solo considerando i versi 293-294 e 299-300 come unico verso (due tetrametri in totale e non quattro dimetri) e tenendo in considerazione che la maggior parte dei codici ripetono il verso 260 dopo il verso 280, come si evince dall'apparato di Wilson⁶⁰. A parte la questione del computo dei versi, che è tuttavia strettamente legata all'interpretazione prosodica del passo, ciò che interessa notare è la struttura metrica proposta che individua una sequenza di tetrametri giambici (catalettici e acatalettici) e sottolinea il modulo amebeo della sezione.

Differente è la testimonianza dello scolio recenziore 253 a.γ che chiarisce in maniera puntuale la struttura lirica del dialogo, riportando: εἰσθεσις διπλῆς ἀμοιβαίας ἐκ στίχων ἰαμβικῶν ἑννέα πρὸς τοὺς τεσσαράκοντα ἄχρι τοῦ “ἐγὼ δὲ τὴν Κίρκην “(init. v. 302), ὧν οἱ μὲν με’ τετράμετροί εἰσι καταληκτικοί, οἱ δὲ “βληχόμενοι τε προβατίων” (293) καὶ “αἰγῶν τε κίναβρώτων μέλη” (294), ἔτι δὲ “ἠγούμενον τοῖς προβατίοις” (299) καὶ “εἰκῆ δὲ καταδαρθέντα που” (300), τέσσαρες ὄντες, δίμετροί εἰσιν ἀκατάληκτοι”. Anche in questo caso, per raggiungere il totale di quarantanove versi, è necessario postulare la ripetizione del verso 260 dopo il verso 280, in accordo con la maggior parte dei codici; ad eccezione di questo, le indicazioni dello scoliasta, nella classificazione dei versi 253-301 come una sequenza di quarantacinque tetrametri giambici e quattro dimetri acatalettici inseriti nella parte finale (versi 293, 294, 299, 300), dà piena conferma all'interpretazione metrica di Zimmermann e Parker, mantenuta nell'edizione di Wilson, che oggi risulta la più convincente sistemazione del testo.

Per quanto riguarda invece i versi 309-315 (in responsione con 302-308)

⁶⁰ Cfr. Wilson (2007a, t. II, p. 285) “post v. 280 iterant v. 260 codd. praeter **RV** (sed hic κέκληκε δεῦρο praebet **K**)”. Il verso è di norma ripetuto nelle principali edizioni fino a quella di Coulon-Van Daele (1930), nonostante già Bergk (1857, p. XXIV) si fosse pronunciato a favore dell'espunzione. Sull'argomento vd.pp. 58ss.

Schroeder pensa a una sequenza di dimetri giambici e giambo+baccheo ripetuta per due volte, seguiti da due dimetri giambici, giambo+ baccheo, due dimetri giambici, un giambo e infine giambo+baccheo, mentre Prato, Zimmermann e Parker concordano nell'individuare una sequenza di due tetrametri giambico catalettici, un dimetro giambico un tetrametro giambico catalettico, di nuovo un dimetro giambico, un trimetro giambico e infine un dimetro giambico catalettico. La struttura metrica proposta da Prato, Zimmermann e Parker è accolta anche nell'edizione di Wilson ed è testimoniata dalla scoliastica antica, in particolare dallo scolio recenziore 302-308 a.a. che parla di ἔκθεσις τῆς διπλῆς συστηματικῆς στίχων καὶ κῶλων κ' (302-321). καὶ εἰσι τοῦ πρώτου συστήματος στίχοι καὶ κῶλα ζ. τούτων οἱ πρώτοι δύο ἰαμβικοὶ τετράμετροι καταληκτικοί, τὸ γ' δίμετρον ἀκατάληκτον, ὃ καλεῖται Ἀνακρεόντειον. ὁ δ' τετράμετρος καταληκτικός, ὁμοῖος τοῖς δυσὶ τοῖς πρώτοις, τὸ ε' ὁμοῖον τῷ γ', ὁ ζ' τρίμετρος ἀκατάληκτος, τὸ δὲ ζ' δίμετρον καταληκτικόν, ἦτοι ἐφθημιμερές, ὃ καλεῖται καὶ αὐτὸ Ἀνακρεόντειον. ἔστι δὲ " ἐφθημιμερές" μὲν τὸ ἔχον πόδας γ' καὶ συλλαβὴν, "πενθημιμερές" δὲ τὸ ἔχον πόδας β' καὶ συλλαβὴν. ἐπὶ τὸ τέλει, παράγραφος | ἐφ' ἑκάστῳ συστήματι, παράγραφος (post 316-321) e dallo scolio recenziore 302-308 a.β che elabora in maniera più sintetica i medesimi dati dello scolio precedente riportando σύστημα ἐκ στροφῆς, ἀντιστρόφου καὶ ἐπ' αὐτοῦ. (302-321) καὶ ἔστιν ἢ μὲν στροφή καὶ ἀντίστροφος ἑκατέρω κῶλων ζ' (302-308, 309-315). τὸ α' καὶ τὸ β' ἰαμβικὰ τετράμετρα καταληκτικά, ὁμοῖα τοῖς ἄνω. τὸ γ' ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ δ' ὁμοῖον τῷ α' καὶ β'. τὸ ε' ὁμοῖον τῷ γ'. τὸ ζ' ἰαμβικὸν τρίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ ζ' δίμετρον καταληκτικόν, ὃ καλεῖται ἐφθημιμερές. ἔστι δὲ " ἐφθημιμερές" μὲν τὸ ἔχον πόδας γ' καὶ συλλαβὴν, "πενθημιμερές" δὲ τὸ ἔχον πόδας β' καὶ συλλαβὴν. ἐπὶ τὸ τέλει, παράγραφος | ἐφ' ἑκάστῳ συστήματι, παράγραφος (post 316-321). Concorda con i precedenti anche lo scolio recenziore 302-308b che riporta sic

hos versus Musurus enumerat: τούτων ὁ πρῶτος τετράμετρος ἀκατάληκτος, οἷον τὸ τοῦ Ἀλκαίου (frgt. Z51 Lobel-Page) “δέξαι με κωμάζοντα, δέξαι, λίσσομαι” (ex Hephaestione, V, 4) ὁ δεύτερος τετράμετρος καταληκτικός, ὡς τὰ πρὸ τούτων. ὁ δὲ τρίτος δίμετρος ἀκατάληκτος. ὁ δὲ τέταρτος τετράμετρος καταληκτικός, ὁμοίως τῷ δευτέρῳ. ὁ δὲ πέμπτος ὁμοίως τῷ τρίτῳ, ὁ ἕκτος τρίμετρος ἀκατάληκτος, ὁ δὲ ἕβδομος δίμετρος καταληκτικός, ὡς ἐκεῖνα τοῦ Ἀνακρεόντος: “ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι·πάρεστι γὰρ, μαχέσθω” (Anacr. 84 Page) (ex Hephaestione, V, 4) “ἔφθημιμερῆ” δὲ τὰ τοιαῦτα καλεῖται, ὡς τρεῖς ἔχοντα πόδας καὶ συλλαβήν.

Tutte e tre le fonti citate distinguono quindi la struttura lirica del passo, con particolare puntualità e precisione nell'individuare la successione di strofe, antistrofe ed epodo e danno conferma alla sistemazione metrica del testo prevista da Prato, Parker e Zimmermann ed adottata da Wilson.

Le due sezioni del dialogo lirico sono dunque contraddistinte dal ritmo giambico e dalla predominanza del tetrametro, alternato al dimetro e in un caso al trimetro.

Una volta chiarita la struttura dei versi della parodo, che rappresentano appunto la sezione di maggiore impegno del coro, restano da analizzare gli altri sporadici interventi corali nel corso della commedia.

I versi 328-331 sono trimetri giambici, perfettamente inseriti fra le due battute di Cremilo, rispettivamente ai versi 322-327 e 332-334, espresse nel medesimo metro.

I versi 487-488 non presentano particolari problemi interpretativi: si tratta di tetrametri anapestici e su questa tipologia metrica concordano tre testimonianze antiche: lo *scholium vetus* 487 d ci informa infatti che τὸ μέτρον τοῦτο ἀναπαιστικὸν τετράμετρον καταληκτικόν, allo stesso modo il

commentario di Tzetzes al verso 487 riporta ὅτι τὸ μέτρον τούτων τῶν στίχων ἀναπαιστικὸν τετρασύλλαβον καταληκτικόν. δέχεται δὲ ἀνάπαιστον, <σπονδεῖον> καὶ δάκτυλον e infine anche lo *scholion recentior* 487a parla di εἴσθεσις διπλῆς ἀμοιβαίας ἐκ στίχων ἀναπαιστικῶν τετραμέτρων καταληκτικῶν [καὶ ἀκαταλήκτων] ριαί.

E' opportuno notare l'accuratezza di quest'ultima fonte che informa non solo sulla composizione metrica, ma anche sulla struttura in responsione dell'agone.

Nemmeno i versi 631-632 presentano differenti interpretazioni: si tratta di trimetri giambici, come testimonia anche lo scolio recenziere 627, che risulta utile anche per l'analisi metrica dei versi 637, 639-640.

Questi ultimi tre versi sono identificati da Zimmermann come tre dimetri docmiaci, mentre Parker divide il verso 637 in due docmi distinti, il verso 639 in un docmio singolo (ἀναβοάσομαι) e infine interpreta il verso 640 come trimetro docmiaco, secondo la seguente successione:

637	λέγεις μοι χαράν	δ
	λέγεις μοι βόαν	δ
639	ἀναβοάσομαι	δ
640	τὸν εὐπαιδα καὶ μέγα βροτοῖσι φέγγος Ἀσκληπιόν	3 δ.

La sistemazione data al testo da Wilson, sebbene non in accordo con le testimonianze scoliastiche⁶¹, mi pare efficace, poichè identifica i tre versi (637,

⁶¹ Lo scolio recenziere 627b (ἕτερον σύστημα ἀμοιβαῖον τῶν ὑποκριτῶν. εἰσὶ δὲ οἱ πρῶτοι ἰ στίχοι (627-636) ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι. ὁ ἰα' (637) ἀντισπαστικὸς τρίμετρος βραχυκατάληκτος, ἐπιμεμιγμένος ἐπιτρίτῳ β'. ὁ ἰβ' (638) ἰαμβικὸς τρίμετρος. οἱ ἐξῆς δύο (639-640) ἀντισπαστικοὶ τρίμετροι βραχυκατάληκτοι τοῦ α' ποδὸς πεντασλλάβου, τοῦ το δὲ β' ἐπιτρίτου β', ἢ τροχ<α>κοῖ. ἐπὶ τῷ τέλει, παρὰ γράφου) parla infatti per i versi 627-636, di una sequenza di trimetri giambici acatalettici, con il verso 637 identificato come trimetro antispatisco brachicatalettico con l'aggiunta di un epitrito secondo e i versi 639-640 come trimetri antispatistici brachicatalettici con il primo piede pentasillabico e il secondo costituito da

639-640) come tre dimetri docmiaci, di cui l'ultimo con *brevis in longo*, riprendendo quindi l'interpretazione di Zimmermann.

L'uso del docmio è infatti attestato nella commedia aristofanea, soprattutto in contesto paratragico e Zimmermann, nella sua vasta analisi della lirica aristofanea, segnala numerosi dimetri docmiaci, molti dei quali all'interno di *Acarnesi, Uccelli e Tesmoforiazuse*⁶².

L'interpretazione dello scolio recenziore 637-640 che prevede nella struttura metrica la presenza del peone quarto può essere legata all'origine stessa di questo *metron* che deve il suo nome al ritornello della danza in onore di Apollo guaritore. Ai versi 633-636 Carione ha infatti annunciato la guarigione di Pluto per l'intervento del dio Asclepio ed il coro nei versi seguenti esprime la propria gioia per l'evento; è perciò possibile che i dotti bizantini interpretassero questi versi come un elogio del dio guaritore Apollo, anche per influsso del “*Ἀσκληπιου παιῶνος*” del verso 636, che è oggetto di un'ampia discussione contenuta nello scolio recenziore 636b.

In realtà Pluto viene condotto al tempio di Asclepio e non a quello di Apollo, secondo quanto viene espresso al verso 621 (*ἄγωμεν εἰς Ἀσκληπιού*) e anche al verso 640, nelle parole stesse del coro (*μέγα βροτοῖσι φέγγος Ἀσκληπιόν*).

un epitrito secondo. Lo scolio recenziore 637-640 (τὸ συστηματίον τοῦτο κωλων ἐστὶ δ' ἰ. τὸ πρῶτον (637) τρίμετρον βραχυκατάληκτον, ἐξ ἀντισπάστου, ἐπιτρίτου β', καὶ δύο συλλαβῶν ἡμίσεος ποδὸς οὐσῶν. τὸ δεῦτερον (638) ἰαμβικὸν τρίμετρον ἀκατάληκτον. τὸ τρίτον (639) καὶ τὸ τέταρτον (640) τρίμετρα καταληκτικὰ ἐκ παιῶνων τετάρτων β' καὶ συλλαβῶν γ' λειπουσῶν μιᾶ συλλαβῆ εἰς ἀναπλήρωσιν τελείου ποδός) testimonia la medesima interpretazione metrica dello scolio precedente per quanto riguarda il verso 637, mentre per i versi 639-640 parla di trimetri catalettici costituiti da due peoni quarti e tre sillabe. Per quanto riguarda il verso 637, nell'apparato del volume degli *scholia* è segnalato “*Triclinius versum 637 scandere videtur ~ ~ ~|~ ~ ~|~ ~ ~, et initium v. 639-640 ~ ~ ~ ~, quasi duo trochaei ~ ~ ~ sint*” (cfr. Chantry [1996, p. 172]). Sullo stesso verso si esprime anche il commentario di Tzetzes (ἰαμβικὸς τρίμετρος ἀκατάληκτος. εἰ δ' ἐστὶ “λέγεις μοι χαράν, ((λέγεις μοι βοάν))”, ἔτερός τις αὐτὸν μετρησάτω.) che accogliendo la variante ἐμοὶ al posto di μοι, individua un triemntro giambico catalettico, grazie alle due sillabe in più (ε̅ e ε̅)che vengono a crearsi.

⁶² Le attestazione riguardano *Ach.* 360/1; 362/3; 387/8; 389/390; 494; 495/6 (con *brevis in longo*); 566; 567; 568, *Nub.* 1162; 1163/4 (con *brevis in longo*), *Vesp.* 744, *Av.* 230; 1188/9; 1190/1; 1192/93; 1194/5; 1262; 1263/4; 1265/6; 1267/8 (con *brevis in longo*), *Thesm.* 676/7; 700; 715; 716; 723/4; 913; 914/915; 1054 e *Eccl.* 941.

Tuttavia Asclepio rimane fortemente associato al padre Apollo⁶³ e tutto il proemio, dal tono paratragico, presenta diversi riferimenti ad Apollo, dio dell'oracolo ma anche dio guaritore⁶⁴. Nonostante ciò l'interpretazione metrica degli scolî antichi risulta a mio avviso forzata e non particolarmente perspicua; è invece importante riflettere sulla ridondanza del linguaggio usato in questi versi e a tal proposito è opportuno citare il contributo di tre *scholia*.

Lo scolio recenziore 637d riporta infatti τινὰ γελᾶ τῶν τραγικῶν, mentre lo scolio recenziore 639b contiene ἐξ Ἡλέκτρας Εὐριπίδου|...| Ἡλέκτρα γὰρ Εὐριπίδου φησί· “ἀναβοάσομαι πατρὶ γέροντι Ταντάλω”. ἔστι δὲ τὸ σχῆμα κωμικόν e infine lo scolio antico 639c tramanda ὁ νοῦς πέπαικται εἰς τραγωδίαν· ὁ γὰρ χαρακτήρ τραγικός, ὡς καὶ ἐν “Ὀρέστη”. “ἀναβοάσομαι πατρὶ Ταντάλω”, mentre la parte finale del commentario di Giovanni Tzetzes al verso 639, riporta ὁ δὲ νοῦς πέπαικται εἰς τραγωδίαν· καὶ γὰρ ὁ χαρακτήρ τραγικός, ὡς ἐν Ὀρέστη· “ἀναβοάσομαι πατρὶ Ταντάλω”.

Questi testimonianze forniscono indicazioni sul carattere paratragico dei versi 639-640, mentre non si soffermano sul verso 637, che tuttavia risulta allo stesso modo fortemente connotato per la ridondanza nella costruzione, con la ripetizione del verbo λέγεις e del pronome μοι, oltre alla *variatio* finale giocata sull'assonanza fra χαράν e βοάν. La gioia (χαράν) si esprime nel grido festoso, βοάν appunto, che semanticamente prepara l'apertura del verso 639: ἀναβοάσομαι in posizione iniziale al verso 639 riprende il βοάν alla fine del verso 637, come χαίρειν del verso 638 nelle parole di Carione, riprende il χαράν del verso precedente del coro.

La struttura è in crescendo: si apre il termine χαράν attraverso βοάν per approdare infine al verbo ἀναβοάσομαι che intensifica e dà particolare enfasi

⁶³ Cfr. Burkert (1985, p. 215): “Apollo nevertheless remains closely associated with Asklepios...”.

⁶⁴ Un'ottima analisi del prologo del *Pluto*, che mette in luce il tono paratragico dei primi versi e l'importanza dell'invocazione ad Apollo al verso 11, è quella fatta da Rodríguez Alfageme (1999, in particolare pp. 224-226).

all'azione. Il docmio tragico appare quindi particolarmente indicato per questo passo e il parallelo citato da M. C. Martinelli come esempio di docmio paratragico in contesto aristofaneo, appare al riguardo particolarmente efficace, per l'eco delle ripetizioni. La studiosa cita infatti *Thesm.* 913-915:

λαβέ με λαβέ με πόσι περιβαλε δὲ χέρας. | φέρε σέ κύσω. ἄπαγέ μ' ἄπαγ' ἄπαγ' ἄπαγέ με: una sequenza di dimetri docmiaci anche questa, che eccelle per le ripetizioni.

L'antecedente letterario alla base della parodia del verso 639 è rappresentato, secondo gli *scholia*, da un passo dell' *Oreste* di Euripide, opera del 408, che Aristofane aveva già parodiato nelle *Rane* e che godeva di ampia popolarità nell'antichità⁶⁵. W. H. Van De Sande Bakhuyzen ha in passato segnalato riguardo a questo verso: "Numeri ac verba tragica... Utrum de parodia sit an paratragoedia nescimus"⁶⁶.

In realtà il parallelo letterario citato dagli *scholia* è rappresentato dai versi 984-985 dell'*Oreste* di Euripide, un passo in cui, alla notizia della condanna a morte di Oreste e Elettra annunciata dal messaggero, segue il lamento del coro cui fa eco la monodia dell'eroina tragica che canta ἴν' ἐν θρήνοισιν ἀναβοάσω | γέροντι πατέρι Ταντάλω ("per gridare tra i lamenti al vecchio padre Tantalo")⁶⁷. Per il lamento Euripide sceglie in questo caso il dimetro giambico, largamente attestato nella lirica drammatica e particolarmente caro a Euripide stesso⁶⁸. Non c'è quindi nel *Pluto* un diretto richiamo metrico all'*Oreste*, visto che in quest'ultimo caso siamo di fronte a dimetri giambici, e anche a livello lessicale il punto di contatto fra le due opere è rappresentato

⁶⁵ Cfr. Porter, (1994, pp. 1-2 e in particolare p. 1): "Aristophanes clearly has *Orestes* in mind in several passages of *Frogs* (most notably in the oft-cited reference to the actor Hegelochus' notorious slip in the delivery of *Orestes* 279, *Frogs* 303-04)".

⁶⁶ Cfr. van der Sande Bakhuyzen (1877, p. 189). Sul richiamo tragico dei versi 639-640 si esprime anche Dindorf (1837, p. 35) segnalando "similes multi apud Euripidem inveniuntur".

⁶⁷ Il testo è citato secondo Diggle (1994) e la traduzione in italiano è quella di Medda (2004), in cui, in accordo con l'edizione di Murray (1913), è accolta *in textu* la lezione πατρὶ .

⁶⁸ Cfr. Martinelli (1997, p. 197).

solo dal verbo ἀναβοᾶν, che peraltro si differenzia per diatesi, sebbene gli *scholia ad Aristophanem* riportino compattamente la lezione ἀναβοάσομαι, non attestata dalla tradizione diretta e probabilmente erroneamente segnalata dagli eruditi per influsso del verso del *Pluto*. Non credo si tratti di una parodia diretta del verso dell'*Oreste* quanto piuttosto di un riecheggiamento del linguaggio euripideo: il verbo ἀναβοᾶν trova infatti altre attestazioni nella tragedia euripidea: si incontra in *El.* 190, 1108 e 1592; *Or.* 103 e 985; *Bacch.* 525 e 1154 (inno a Dioniso); *I. A.* 465 e Fr. 752g. 17 Kannicht⁶⁹.

L'intento di Aristofane è quindi quello di richiamare il linguaggio tragico, attraverso il richiamo lessicale del verbo ἀναβοᾶν senza però parodiare un'opera in particolare, ma al fine di conferire intensità alla scena e sottolineare il coinvolgimento emotivo dei coreuti. Al verbo tragico il commediografo può però attribuire maggiore evidenza e pregnanza associandolo alla scelta metrica del docmio, solitamente impiegato per sottolineare il *pathos* ed il trasporto; osserva infatti M. C. Martinelli "... docmi ricorrono in alcuni brani di Aristofane, soprattutto in contesto paratragico: ad esempio la chiara parodia delle appassionante scene di riconoscimento euripidee, messa in bocca al parente di Euripide nelle *Tesmoforiazuse*..."⁷⁰. I versi 639-640, inseriti all'interno di una sezione di grande coinvolgimento emotivo poiché si annuncia l'avvenuta guarigione di Pluto (vv. 633-636: ὁ δεσπότης πέπραγεν εὐτυχέστατα, ἰμᾶλλον δ' ὁ Πλοῦτος αὐτός· ἀντὶ γὰρ τυφλοῦ ἔξωμμάτωται καὶ λελάμπρουνται κόρας, Ἀσκληπιοῦ παιῶνος εὐμενοῦς τυχών. "Il mio padrone ha avuto la più grande fortuna; no, più grande l'ha avuta Pluto stesso: non è più cieco ma ha aperto e gli si sono illuminati gli occhi per opera di Asclepio, benefattore e guaritore."), sono quindi elaborati dal poeta come *paratragodia*, immediatamente riconoscibile per il pubblico ateniese, in quanto giocata sul richiamo lessicale e quello metrico.

⁶⁹ Il frammento è attribuito all'*Ipsipile*: cfr. *TrGF*, 5.2 (2004, pp. 751-753).

⁷⁰ Cfr. Martinelli (1997, p. 275).

Proprio per questo motivo i versi 637, 639 e 640 funzionano comicamente ancora di più se interpretati come docmi⁷¹. L'intera struttura di questi versi giocata sul richiamo paratragico funge poi come preparazione per lo stravolgimento comico della vivacissima scena successiva, con il racconto della notte al tempio di Asclepio.

Lo *scholion vetus* 635 d (p. 111) ci informa che il verso 635 rappresenta una ripresa del Fineo di Sofocle⁷²; mentre al riguardo M. C. Torchio ha osservato “oltre alla parodia dello stile tragico, possono essere presenti elementi parodici di inni cultuali in onore di Asclepio... Un termine di confronto potrebbe essere costituito da un peana di Eretria di autore anonimo... La metafora della luce è inoltre particolarmente appropriata per l'epifania di un Dio...”⁷³. Anche i versi precedenti all'esplosione di gioia del coro sono quindi una parodia tragica e proprio all'interno di una sequenza tutta giocata sulla *paratragodia* risulta particolarmente efficace che gli unici versi corali siano docmi: essi contribuiscono infatti a dare alla scena una connotazione ridondante ancora più forte.

Restano a questo punto da analizzare i versi finali della commedia, individuati già negli *scholia vetera* e nei *recentiora* come ἀναπαιστικοὶ τετράμετροι, sulla stessa linea delle interpretazioni moderne.

Una volta deciso di ricollocare Pluto nel tempio, il coro si congeda cantando

οὐκ ἔτι τοίνυν εἰκὸς μέλλειν οὐδ' ἡμᾶς, ἀλλ' ἀναχωρεῖν

εἰς τοῦπισθεν· δεῖ γὰρ κατόπιν τούτοις ἄδοντας

ἔπεσθαι

⁷¹ Mi sembra che il senso di questo passo sia stato perfettamente chiarito da Prato (1987, p. 234): “Un'inaspettata gioia esprimono i docmi di *Plut.* 637-40, intervallati da un trimetro giambico tragicamente puro...”.

⁷² Lo scolio riporta infatti “ταῦτα ἐκ τοῦ “Φινέως” Σοφοκλέους ἔλαβεν”.

⁷³ Così in Torchio (2001, pp. 188-189). Le considerazioni della studiosa prendono spunto dagli studi di Kleinknecht (1967, n. 1, p. 103) e di Horn (1970, p. 41), secondo quanto si evince dalla nota.

“E quindi anche per noi non è più il caso di indugiare, ma di ritirarci all'indietro: infatti bisogna tener dietro a loro cantando”.

Riguardo a questi versi, l'apparato critico di Wilson ci informa che “carmen chori ἐξόδιον excidisse statuit Meineke”⁷⁴. L'idea dello studioso tedesco era stata accolta anche nell'edizione oxoniense dell'opera, curata da F. W. Hall e W. M. Geldart, dove in apparato gli editori segnalavano “in exitu fabulae aliquot versus videntur excidisse”⁷⁵. Differente è la soluzione di Sommerstein che non segnala la caduta del canto neppure nell'apparato critico, ma aggiunge le sue considerazioni nel commento osservando: “the words of their song, like the words of most earlier choral songs in this play, were not included in the book-text that went into circulation. The practice, however, of having choruses make their finale exit singing a traditional song whose words were not treated as part of the play-script went back at least to the beginning of Ar.'s career: in *Acharnians* (1233-4) and in *Lysistrata* (1320-1) the last transmitted lines of the play are an instruction to the chorus to sing, evidently designed to introduce an exit-song which does not appear in the text, and a choral exit-song may also have been omitted from the script of *Knights* (which, as transmitted, ends with spoken dialogue)”⁷⁶. Che il canto finale non fosse compreso nella versione della commedia per la circolazione libraria (il testo appunto), ma che invece fosse rappresentato sulla scena, similmente a quanto riteneva Russo, per il quale il motivo dell'esodo doveva essere cantato fuori dal teatro, durante la processione verso l'acropoli⁷⁷ è ipotesi possibile, sebbene la carenza di dati ci

⁷⁴ Cfr. Wilson (2007a, t. II, p. 326). Le considerazioni di Meineke sono contenute nell'*adnotatio critica* all'opera (1860, t. II, p. XXXII) dove è segnalato “ post h. v. excidisse videtur carmen chori ἐξόδιον”, ma in textu non compare la sigla XOPOY.

⁷⁵ Cfr. Hall-Geldart (1907, p. 261).

⁷⁶ Cfr. Sommerstein (2001, p. 217).

⁷⁷ Russo (1984, p. 360) : “Che il Coro del *Pluto* non canti par di nuovo chiaro nell'esodio: qui il corifeo promette un canto di tutto il Coro (1208-1209), ma il canto avrà luogo fuori del teatro, nel corso della processione verso l'Acropoli (sebbene questo avvenisse anche nel finale delle *Rane*: cfr. *Rane* 1528)”.

induca a procedere con cautela. Tuttavia, il parallelo citato da Sommerstein con gli *Acarnesi* non mi sembra del tutto perspicuo: all'esortazione al canto espressa da Diceopoli al verso 1231 (ἔπεσθέ νυν ἄδοντες· “ὦ τήνελλα καλλίνικος” “Ora seguite cantando «Trallalera! Vittoria!») il coro risponde infatti con

ἀλλ' ἐψόμεσθα σὴν χάριν

τήνελλα καλλίνικος ἄ-

δοντες σὲ καὶ τὸν ἄσκόν.

“Per il tuo piacere ti seguiremo

cantando «Trallalera! Vittoria!»,

per te e il tuo otre”.

L'osservazione di Sommerstein per cui “the words, as not having been composed by the dramatist but taken over ready-made, will have been omitted from the texts of the play that went into circulation. Exit-songs for the chorus in *Frogs*, *Wealth*, and possibly *Knights*, may be missing for the same reason”⁷⁸ non mi sembra del tutto convincente: alla richiesta di Diceopoli il coro risponde prontamente nei due versi successivi con il canto di vittoria, che probabilmente sarà eseguito durante l'uscita dall'orchestra. Non è perciò necessario presupporre la caduta di una successiva sezione lirica, poiché il testo tràdito ci conserva quanto serve per l'esodo: i coreuti si mettono in marcia cantando gli ultimi versi e, se necessario alla durata del percorso attraverso le *parodoi*, possiamo ipotizzare una ripetizione di “τήνελλα καλλίνικος” durante l'uscita.

Differente è la situazione nelle *Rane*, in cui effettivamente il testo induce a ipotizzare una caduta del canto finale contenente λυρικά eschilei. Plutone

⁷⁸ Cito da Sommerstein (1980, p. 215).

infatti invita il coro ad accompagnare con un corteo di fiaccole Eschilo, intonandone canti e melodie, il cui contenuto non è tradito: la commedia si chiude con la battuta del coro ai versi 1528-1533 in cui manca qualsiasi riferimento alla produzione del tragediografo⁷⁹.

Per quanto riguarda i *Cavalieri* invece, l'anomala chiusura con il dialogo fra il Salsicciaio e il Popolo, non autorizza necessariamente ad ipotizzare la caduta di un canto corale: la commedia può considerarsi conclusa con l'ingresso della Tregua e i provvedimenti punitivi nei confronti del Paflagone.

Un altro parallelo sarebbe rappresentato, secondo Sommerstein, dalla *Lisistrata* in cui sembra essere caduta la parte finale⁸⁰: alle indicazioni di canto e danza suggerite al coro dallo Spartano (ἀλλ' ἄγε, κόμαν παραμπύκιδδε χειρί, ποδοῖν τε πάδη / ἅ τις ἔλαφος κρότον δ' ἄμᾶ ποίη χορωφελήταν. / καὶ τὰν σιὰν δ' αὖ τὰν κρατίσταν Χαλκίοικον/ ὕμνη, / τὰν παμμάχον "Συννία, ἀννολγί la

⁷⁹ I versi 1524-1527 della battuta di Plutone riportano: φαίνετε τοῖνυν ὑμεῖς τούτῳ | λαμπάδας ἱεράς, χᾶμα προπέμπετε | τοῖσιν τούτου τοῦτον μέλεσιν | καὶ μολπαῖσιν κελαδοῦντες "Dunque splendete voi stessi per costui come fiaccole sacre, e insieme accompagnatelo in processione celebrandolo con la sua musica e i canti". Ad essi segue la battuta finale del coro in cui si dice πρῶτα μὲν εὐοδίαν ἀγαθὴν ἀπιόντι ποιητῇ | εἰς φάος ὀρνυμένῳ δότε, δαίμονες οἱ κατὰ γαίας, | τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας. | πάγχυ γὰρ ἐκ μεγάλων ἀχέων παυσάιμεθ' ἂν οὕτως | ἀργαλέων τ' ἐν ὄπλοις ξυνόδων. Κλεοφῶν δὲ μαχέσθω | κάλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις "Innanzitutto assicurate buon viaggio al poeta che se ne va sorgendo verso la luce, o divinità degli inferi, per dare buoni consigli alla città per grande prosperità. Infatti così del tutto potremmo liberarci da grandi angosce da terribili scontri in armi. Combatta Cleofonte o chi altro lo voglia di questi nelle patrie regioni".

⁸⁰ Concordano sulla caduta della sezione lirica Henderson (1987, p. 214 "The actual exit-hymn was not preserved because it was traditional and not composed by Ar. This is usual, cf. *Ach.* 1233-4, *Eq.* [the chorus, departing to a feast, must have done so in traditional symposiac song], *Ra.* 1524-7 [songs from Aeschylus], *Pl.* 1209. when Ar. Composed special exit-songs they are preserved [*Ve.*, *Pax*, *Av.*]. Thus we need not assume that anything has been lost after 1321" e p. 222 "That the exit-hymn was traditional [not composed by Ar.] is indicated by its not being preserved in copies of the text"), Sommerstein (1990, p. 224 "these words, like the concluding words of *Acharnians* [1233-4] and *Wealth* [1209] as transmitted, are evidently designed to introduce an exit-song for the chorus, which, as in those two plays, does not appear in the book-text and presumably never did. Probably in all three cases the exit-songs were omitted from the text because their words [and no doubt their music too] were traditional and neither composed nor adapted by the dramatist") e Wilson (2007a, t. II, p. 65 "textum vix integrum alii aliter sanare conantur"). L'ipotesi di van Leeuwen (1903, p. 172) poi argomentata da Srebrny (1961) di un'inversione fra i versi 1273-94 e 1295-1321 e volta a sanare la mancanza dell'inno ad Atena, è stata confutata da Henderson (1987, p. 213-214).

chioma con una mano, salta qual cerva; battito di mani fa' insieme, che asseondi la danza, e la dea, la fortissima dalla bronzea dimora, la bellicosa, celebra") sarà probabilmente seguita la *performance* del coro non necessariamente di eccessiva durata, ma con buona probabilità caratterizzata dai movimenti indicati dal Lacedemone.

Mastromarco e Totaro ipotizzano che "la commedia si concludesse con una scena in cui i coreuti e gli attori, fra danze e canti, celebravano in un inno la dea" e giustificano l'assenza del canto nella nostra tradizione supponendo che "non si trattasse di un inno composto dallo stesso Aristofane per tale specifica occasione (come avviene, ad esempio, per i finali di *Vespe*, *Pace*, *Uccelli*), ma di un pezzo tradizionale (e ciò spiegherebbe perchè, analogamente, non si siano conservati i canti finali di *Acarnesi* e *Pluto*, nonché di *Cavaliere* e *Rane*)"⁸¹. Le considerazioni dei due studiosi sono in parte giustificate dal testo stesso, ovvero dalle parole dello Spartano, ma non è tuttavia necessario ipotizzare una scena di lunga durata interamente giocata sulla celebrazione della dea, mentre al contrario si può pensare ad un breve momento di *laudatio* conclusivo, eseguito durante il corteo di uscita e in cui il canto di esodo non fosse stato composto da Aristofane stesso, ma fosse piuttosto un recupero di liriche tradizionali. E' probabile che alle precise indicazioni dello Spartano sui movimenti di danza da eseguire corrispondesse contemporaneamente la mimica delle coreute, la cui coreografia sarà poi stata ripetuta nella danza comastica di uscita e accompagnata da qualche parola di repertorio, un inno alla dea non inserito nel brogliaccio degli attori in quanto appartenente alla tradizione popolare⁸².

Il recupero di canti dal repertorio popolare è ipotizzabile anche nel caso del finale del *Pluto* dove, come nel caso della *Lisistrata*, sono proprio gli ultimi

⁸¹ Cfr. Mastromarco-Totaro 2006, n. 245, p. 432.

⁸² Fra le proposte vi è anche quella di Calame (2001, p. 127), che ipotizza "...l'appel à chanter...Athéna Chalchioicos...peuvent se substituer au bref chant choral attendu dans l'exodos: ce chant final était peut-être l'objet d'une simple improvisation".

versi a suggerire l'esecuzione di un canto durante la processione di uscita (δει γὰρ κατόπιν τούτοις ἄδοντας | ἐπεσθαι⁸³). Trattandosi di un solenne corteo per la collocazione del dio Pluto nel tempio, è molto probabile che il motivo scelto per l'esodo riprendesse un inno tradizionale in onore del dio, ma anche in questo caso la scarsità di dati a nostra disposizione ci induce a limitarci al campo delle ipotesi⁸⁴.

Come abbiamo anticipato, al di fuori della *parodo*, il contributo del coro all'opera si riduce a ben poca cosa: l'intervento arbitrario all'interno dell'agone, i docmi di sapore paratragico nell'esultanza alla notizia della guarigione di Pluto, l'accoglienza in scena della vecchia e infine il canto di chiusura, ma c'è ancora qualcosa in più.

Resta un altro breve accenno: relativo al coro: nell'edizione di Wilson e non solo (vedremo più avanti che è una prassi abbastanza consolidata nella storia editoriale di quest'opera), si trova in più sedi la sigla ΧΟΡΟΥ; in particolare, essa è inserita dopo il verso 321, dopo il verso 626, dopo il verso 801, dopo il verso 958 e dopo il verso 1096, mentre dopo il verso 770 compare la sigla KOMMATION ΧΟΡΟΥ. In tutti questi casi la sigla non è seguita dal testo che doveva interessare il coro, ma è posta in posizione centrale, a segnalare una sorta di intermezzo o divisione fra atti, senza alcuna indicazione relativa al tipo di *performance* da eseguire.

Di tutto questo avremo modo di discutere più avanti, cercando di dare un'interpretazione al significato di tale sigla e alle implicazioni del suo impiego nel tardo teatro aristofaneo, anche in relazione alle preziose testimonianze di alcuni papiri e alla produzione di Menandro, al fine di tracciare una possibile evoluzione del ruolo corale dalla commedia antica alla nuova.

⁸³ Il verbo ἐπομαι è presente in quasi tutti gli ultimi versi delle commedie aristofanee: per questo vd. Papachrysostomou (2002-2003, p. 89).

⁸⁴ Sulle tipologie e le funzioni degli *exodoi* delle commedie aristofanee vd. Pappas (1987).

Il coro del *Pluto* nel testo dell'opera a noi trádito dispone dunque di un totale quarantasette versi , di cui trentadue impiegati nella *parodo*: venticinque sono i tetrametri giambici catalettici, che si alternano a cinque dimetri giambici nella *parodo*. Poi ci sono sette trimetri giambici catalettici, tre dimetri docmiaci e due tetrametri anapestici finali.

La parte lirica, per lo piú rappresentata nella *parodo*, è distribuita perciò essenzialmente in tetrametri e dimetri, oltre ad un trimetro, tutti elaborati nel ritmo giambico, prescelto per il tempo incalzante e per la peculiarità invettiva⁸⁵.

T. McEvelley parla di trentadue versi lirici all'interno del *Pluto*, ma il computo non prende in considerazione i tre dimetri docmiaci ai versi 637, 639 e 640 che conducono quindi ad un totale di trentacinque *λυρικά*⁸⁶. Lo studioso afferma che “in the *Plutus* all the conventional lyrics are gone” ma in realtà i giambi lirici e i docmi, come abbiamo precedentemente affermato e come mostra anche McEvelley in una sezione piú generale sulla metrica dei canti aristofanei, sono ben rappresentati all'interno della produzione del commediografo⁸⁷. C. Prato in un contributo sui metri lirici di Aristofane ha appunto sottolineato come il giambo lirico sia uno dei metri particolarmente frequente nella lirica aristofanea, “il cui ritmo è senza dubbio il piú adatto alla burla licenziosa e al *γεφυρισμός*, che, come si sa, è uno degli elementi piú antichi della commedia attica”⁸⁸.

⁸⁵ Per informazioni sull'etimologia della parola giambo e sul carattere e le funzioni ad esso associati si veda Gentili-Lomiento (2003, p. 132).

⁸⁶ Mi riferisco a McEvelley (1970): lo studioso alla tavola I (p. 258) chiarisce la quantità e le percentuali dei versi lirici nelle opere aristofanee e alla tavola V (p. 266) elenca i *metra* lirici all'interno delle commedie di Aristofane non prendendo in considerazione, per quanto riguarda il *Pluto*, i tre dimetri docmiaci.

⁸⁷ Al riguardo si veda ancora McEvelley (1970 e in particolare p. 260) per quanto riguarda l'assenza di lirica convenzionale nel *Pluto*. Inoltre un elenco di piedi e *cola* lirici diffusi nella produzione aristofanea si trova alle pp. 264-265.

⁸⁸ Così Prato (1987, p. 215).

La scarsa percentuale di *metra* lirici nel *Pluto*, rimarcata dallo studioso, è evidentemente strettamente legata alla scarsa presenza del coro, a cui in questa commedia sono affidate poche battute: i λυρικά sono di norma prerogativa corale e là dove la presenza del coro all'interno dell'opera si assottiglia, con un procedimento di diretta proporzionalità si assiste allo stesso tempo anche ad una riduzione dell'elemento lirico.

I versi della parodo, come anticipato, si contraddistinguono per volgarità e turpiloquio, in piena contrapposizione con il lento e dimesso incedere del gruppo di contadini e con la loro presentazione sulla scena. Il gruppo di vecchi fiacchi, poveri e affaticati, il cui ingresso sulla scena è sollecitato da Carione, ai versi 255-256, con ἴτ' , ἐγκονεῖτε, σπεύδεθ'· ὡς ὁ καιρὸς οὐχὶ μέλλειν, ἄλλ' ἔστ' ἐπ' αὐτῆς τῆς ἀκμῆς, ἣ δεῖ παρόντ' ἀμύνειν (“venite, affrettatevi, sbrigatevi: non è il momento di indugiare: siamo al punto cruciale, e bisogna esser pronti a dare una mano”), intona una serie di versi volgari e scurrili: ne consegue un riuscitissimo straniamento comico, reso ancora più efficace dalla presenza in scena di Carione che, in una sorta di duetto, partecipa e incita la danza coreutica.

Lo schiavo, personaggio di gran lunga più vivace e di spessore assai prorompente rispetto al padrone Cremilo, rappresenta perfettamente il βωμολόχος, beffardo buffone della commedia aristofanea al quale sono affidate le scene più significative in termini di effetto comico (una per tutte quella del racconto dei fatti al tempio di Asclepio), secondo l'ormai consolidata interpretazione di C. F. Russo, per cui “...Carione in ognuna delle sue manifestazioni sceniche ha un rilievo ben più vivo di quello che non abbia, successivamente, il suo giudizioso e modesto padrone...”⁸⁹.

⁸⁹ Vd. Russo (1984, p. 356). Più o meno dello stesso tenore sono le considerazioni di Thiery (1986, p. 287) per cui “...Carion est un personnage des plus importants dans cette comédie. Il a l'air très émancipé pour un esclave, puisqu'il se comporte plus comme un ami de Chrémyle que comme un serviteur...Son rôle dans l'action est important: il appelle le chœur et le mène à la danse, accompagne Ploutos à Zéa, fait le récit très pittoresque et brillant de cette guérison, et, au cours de l'action, est l'interlocuteur du Juste, du Sycophante et d'Hermès. Il se comporte

Come abbiamo anticipato, al di fuori della *parodo*, il contributo del coro all'opera si riduce a ben poca cosa: l'intervento arbitrario all'interno dell'agone, i docmi di sapore paratragico nell'esultanza alla notizia della guarigione di Pluto, l'accoglienza in scena della vecchia e infine il canto di chiusura, per un totale di 15 versi.

Tuttavia, come avremo modo di approfondire, l'esiguo spazio riservato al gruppo dei contadini-coreuti è giustificato da motivazioni interne ed è strettamente legato alla relazione con il progetto comico e alla funzione stessa del coro, le cui peculiarità, secondo quanto è stato delineato in questo primo capitolo, sono introdotte e enfatizzate ancor prima della *parodo*, nelle parole di Cremilo e Carione che ne preparano l'ingresso.

en fait beaucoup plus comme un citoyen libre que comme un esclave". Completamente incentrato sulla figura di Carione e sulla sua partecipazione all'utopia comica è il contributo di Olson (1989b), mentre un'analisi più generale sul coinvolgimento dello schiavo nell'utopia comica nelle varie opere aristofanee è quella di Sommerstein (2009, pp. 147-149).

Capitolo 2. La prima parte della parodo (vv. 257-289): costruzione del personaggio Coro e svelamento dell'utopia comica

2. 1 Il testo

ΧΟΡΟΣ.

οὔκουν ὄρᾱς ὀρρωμένους ἡμᾶς πάλαι προθύμως,
ὡς εἰκός ἐστιν ἀσθενεῖς γέροντας ἄνδρας ἤδη;
σὺ δ' ἄξιοις ἴσως με θεῖν, πρὶν ταῦτα καὶ φράσαι μοι,
260 ὅτου χάριν μ' ὁ δεσπότης ὁ σὸς κέκληκε δεῦρο.

Κα.

οὔκουν πάλαι δῆπου λέγω; σὺ δ' αὐτὸς οὐκ ἀκούεις;
ὁ δεσπότης γὰρ φησιν ὑμᾶς ἡδέως ἅπαντας
ψυχροῦ βίου καὶ δυσκόλου ζήσιν ἀπαλλαγέντας.

Χο.

ἔστιν δὲ δὴ τί καὶ πόθεν τὸ πράγμα τοῦθ' ὃ φησιν;

Κα.

265 ἔχων ἀφίκται δεῦρο πρεσβύτην τιν', ὦ πόνηροι,
ῥυπῶντα, κυφόν, ἄθλιον, ῥυσόν, μαδῶντα, νωδόν·
οἶμαι δὲ νῆ τὸν οὐρανὸν καὶ ψωλὸν αὐτὸν εἶναι.

Χο.

ὦ χρυσὸν ἀγγείλας ἐπῶν, πῶς φῆς; πάλιν φράσον
μοι.
δηλοῖς γὰρ αὐτὸν σωρὸν ἦκειν χρημάτων ἔχοντα.

Κα.

270 πρεσβυτικῶν μὲν οὖν κακῶν ἔγωγ' ἔχοντα σωρὸν.

Χο.

μῶν ἄξιοις φενακίσας ἔπειτ' ἀπαλλαγῆναι
ἀζήμιος, καὶ ταῦτ' ἐμοῦ βακτηρίαν ἔχοντος;

Κα.

πάντως γὰρ ἄνθρωπον φύσει τοιοῦτον εἰς τὰ πάντα
ἠγγεῖσθ' ἐμὶ εἶναι κούδ' ἐν ἄν νομίζεθ' ὑγιές εἰπεῖν;

Coro.

Ma non vedi dunque che da tempo con ardore
avanziamo, come si addice a uomini vecchi ormai fiacchi?

Ma tu pretendi ugualmente di farmi correre prima di
spiegarmi tutta la questione,

del perchè il tuo padrone mi ha convocato qua.

Carione.

Non lo dico dunque da tempo? Ma proprio non mi
ascolti?

Il padrone dice infatti che voi tutti vivrete bene, liberati
da una vita fredda e difficile.

Coro. (i coreuti fra loro)

Che cos'è dunque e da dove viene questa storia che ci
racconta?

Carione.

E' arrivato, o poveracci, con un vecchio
sporco, curvo, miserabile, rugoso, calvo, sdentato
e -per il cielo- so che è anche circonciso.

Coro.

Tu che hai annunziato parole d'oro, come dici?
Ripetimelo.

Dici infatti che è giunto con un mucchio di ricchezze

Carione.

Dico semmai con un mucchio di mali di vecchiaia

Coro.

Pensi forse di ingannarci e poi abbandonarci impunito,
e fare ciò a me, che ho anche il bastone?

Carione.

Davvero mi ritenete un uomo siffatto per indole, sotto
ogni aspetto, e pensate che non possa dire nulla di
assennato?

<p>Χο.</p> <p>275 ὡς σεμνὸς οὐπίτριπτος· αἶ κνήμαι δέ σου βοῶσιν “ἰοῦ ἰοῦ”, τὰς χοῖνικας καὶ τὰς πέδας ποθοῦσαι.</p> <p>Κα.</p> <p>ἐν τῇ σορῶ νυνὶ λαχὸν τὸ γράμμα σου δικάζει, σὺ δ' οὐ βαδίζεις; ὁ δὲ Χάρων τὸ ξύμβολον δίδωσιν.</p> <p>Χο.</p> <p>διαρραγείης, ὡς μόθων εἶ καὶ φύσει κόβαλος, 280 ὅστις φενακίζεις, φράσαι δ' οὐπω τέτληκας ἡμῖν, 282 οἱ πολλὰ μοχθήσαντες, οὐκ οὔσης σχολῆς, προθύμως δεῦρ' ἤλθομεν, πολλῶν θύμων ῥίζας διεκπερῶντες.</p> <p>Κα.</p> <p>ἀλλ' οὐκέτ' ἂν κρύψαιμι. τὸν Πλούτων γάρ, ὦνδρες, ἦκει 285 ἄγων ὁ δεσπότης, ὃς ὑμᾶς πλουσίους ποιήσει.</p> <p>Χο.</p> <p>ὄντως γὰρ ἔστι πλουσίοις ἅπασιν ἡμῖν εἶναι;</p> <p>Κα.</p> <p>νῆ τοὺς θεοὺς Μίδαο μὲν οὖν, ἦν ᾧτ' ὄνου λάβητε.</p> <p>Χο.</p> <p>ὡς ἡδομαι καὶ τέρομαι καὶ βούλομαι χορευσαί ὕφ' ἡδονῆς, εἴπερ λέγεις ὄντως σὺ ταῦτ' ἀληθῆ</p>	<p>Coro.</p> <p>E come è altezzoso il furfante! Le tue gambe gridano “Ahi! Ahi!”, rimpiangendo ceppi e catene.</p> <p>Carione.</p> <p>La tua lettera ora estratta ti fa giudice...nella tomba! Non vai? Caronte ti consegna la tessera</p> <p>Coro.</p> <p>Crepa! Come sei spregevole e maligno d'indole, tu che ci inganni e non hai il coraggio di parlare a noi che ci diamo tanto da fare e non abbiamo tempo da perdere, e con ardore siamo giunti, calpestando tante radici di timo.</p> <p>Carione.</p> <p>Ma non potrei più nascondervelo: con Pluto infatti, o signori, giunge il padrone, colui che vi farà ricchi.</p> <p>Coro.</p> <p>Ma è davvero vero che ci sarà possibile essere tutti ricchi?</p> <p>Carione.</p> <p>Sì, per gli dei, dei Mida, se vi crescono orecchie d'asino.</p> <p>Coro.</p> <p>Come me ne rallegro e mi diletto e voglio danzare per il piacere, se quello che dici è vero.</p>
---	---

2. 2 Alcune note filologiche al testo

Il testo qui adottato differisce dall'edizione di Wilson per la successione dei versi 261-271: preferisco infatti mantenere la disposizione del testo così come è trādita dai manoscritti e accolta nelle principali edizioni, secondo quanto già chiarito nel capitolo precedente⁹⁰. Le altre osservazioni relative a questioni di critica testuale sono elencate di seguito.

- Al verso 257, così come al verso 261, la lezione congetturale οὐκουν è

⁹⁰ Per la discussione del passo vd. p. 28ss.

frutto dell'intervento di S. Bergler nel primo caso e di R. F. P. Brunck nel secondo: non è infatti trādita dai codici, che conservano in ambedue i versi οὐκοῦν, οὐκ'οῦν o οὐκ οῦν⁹¹. L'oscillazione fra quattro differenti forme e attestazioni di questa locuzione avverbiale in ambito letterario greco è messa in luce da Denniston, che sottolinea la difficoltà di emendare in ogni singolo caso il testo, a causa dell'incertezza nella valutazione della genuinità dei dati codicologici⁹². La mancanza di omogeneità nella tradizione e la facilità di corruzione della locuzione giustificano l'*emendatio*: la lezione οὐκοῦν rispetto alle altre tre differenti forme, sembra più adatta all'apertura della battuta dei contadini, poiché innalza il tono della scena e prepara la paratragicità su cui è incentrata tutta la sezione⁹³.

- Al verso 260 l'apparato di Wilson ci informa che la lezione μ'ό è conservata dai due codici *veteres* (**R** e **V**), mentre **A** tramanda χ'ώ e **L** contiene γ'ό.

L'alterazione dell'accusativo del pronome di prima persona singolare

⁹¹ L'apparato dell'edizione di Wilson (2007a) attribuisce οὐκοῦν a Bergler per il verso 257 e a Brunck per il verso 261 e più genericamente riporta "οὐκοῦν: codd" in entrambi i versi; mentre Coulon(1930) divide le lezioni dei codici fra οὐκοῦν di **Φ** e οὐκ οῦν di **R** e **V** per quanto riguarda il verso 257 e attribuisce concordemente a **RVΦ** la variante οὐκοῦν al verso 261. Von Velsen (1881) attribuisce invece la lezione οὐκ'οῦν a **R**, la lezione οὐκ οῦν a **V** e infine la variante οὐκοῦν a **AU** per quanto concerne il verso 257, mentre al verso 261 le testimonianze si dividerebbero fra οὐκ'οῦν di **R** e οὐκοῦν di **VAU**, sempre secondo von Velsen. Il confronto dei vari apparati ci offre un quadro della disomogeneità nelle attribuzioni: si tratta tuttavia di un problema più generale, che non riguarda esclusivamente il *Pluto*, ma qualsiasi testo della letteratura classica greca a noi giunto, fortemente legato alle interpolazioni del testo, opera di copisti ed eruditi, e anche alle difficoltà di decifrazione di spiriti ed accenti nei manoscritti.

⁹² Cfr. Denniston (1954, p. 430) "οὐκοῦν and οὐκ'οῦν are found both in statements and in questions. We thus have four forms. The punctuation and accentuation of our MSS. are not to be trusted over-implicitly, and frequent changes should probably be made. Editors have been rather haphazard in this matter." e ancora n. 2 p. 430 "I cordially agree with Hermann (on Viger, De Idiotismis): 'Verum mirifice perturbatus est huius particulae usus, ita ut vix scias quo te veritas. Librorum auctoritati non multum tribui potest in tanta scripturae varietate'". La questione risulta ancora più complicata per quanto riguarda il *Pluto*: infatti, nella storia della tradizione manoscritta di quest'opera ha avuto senza dubbio un peso importante la figura dell'erudito Demetrio Triclinio, il cui contributo scientifico relativo alla triade bizantina aristofanea è stato oggetto di un approfondito studio di Koster (1957, pp. 238-239)

⁹³ Per questo vd. infra, pp. 63ss.

nella particella γε poi elisa in γ' è pienamente giustificabile dal punto di vista paleografico, mentre qualche difficoltà di senso si presenta per l'eventuale corruzione di μ'ό in χ'ώ: se le motivazioni paleografiche possono servire a giustificare la lezione, tuttavia il senso e la grammatica spingono a ipotizzare che la variante di A rappresenti un'ulteriore corruzione di un ipotetico χώ.

La questione è strettamente legata ad un altro problema testuale presente alla fine dello stesso verso, dove R e V conservano la κέκληκε δεῦρο, mentre A, L e K⁹⁴ tramandano κέκληκεν ήμᾶς.

La lezione dei due *veteres* che conserva l'accusativo del pronome di prima persona singolare (μ') prima del soggetto ό δεσπότης ό σός e δεῦρο in chiusura di verso è certamente *lectio difficilior* rispetto alla variante dei codici *recentiores* che presenta il pronome personale oggetto della frase alla fine del verso e al plurale (κέκληκεν ήμᾶς).

È possibile che in alcuni *testimonia* dell'opera l'accusativo del pronome singolare sia stato omesso o confuso con la particella γ' o con χ' (poi corrotti in χ'ώ); possiamo quindi ipotizzare che conseguentemente, una volta venuto a mancare l'oggetto della frase, sul testo sia intervenuto qualche erudito aggiungendo in fondo al verso l'atteso complemento oggetto, ovvero il pronome di prima persona plurale, inserito sulla base dell'analogia con ήμᾶς dell' inizio della battuta (v. 259).

Al contrario si può invece pensare anche che esistesse una variante ήμᾶς in conflitto con μ', da cui le correzioni in γ' e χ'.

Il testo dei *veteres* sembra comunque pienamente difendibile: il pronome di prima persona singolare ricorre già ben due volte nel verso

⁹⁴ L'apparato di Blaydes (1886) ci informa che anche Marc. Gr. Z 475 (825) e Laur. Gr. XXXI, 16 hanno δεῦρο

precedente (με e μοι). Il coro apre infatti la propria battuta parlando al plurale, poi passa all'uso del singolare ai versi 259 e 260, 268, 272 e 288, per poi tornare al plurale al verso 280, al 286 e nell'ultima parte della parodo ai versi 296 e 312. L'uso del pronome non è quindi coerente: si assiste infatti ad un continuo passaggio dall'unità alla pluralità di persona, secondo un procedimento abbastanza diffuso in tutta la letteratura drammatica greca⁹⁵, che peraltro rappresenta una delle principali difficoltà per la suddivisione degli interventi fra coro e corifeo in molte delle opere teatrali antiche a noi giunte, fra le quali, non ultima, anche questa.

La lezione di **R** e **V** appare appropriata anche per quanto concerne la presenza di δεῦρο in chiusura di battuta: l'avverbio di luogo segnala infatti, alla fine della tirata che impiega ben quattro versi per informarci della presunta velocità d'azione e di movimento dei vecchi contadini, per ribadire e sottolineare il percorso dei vecchi, sulla cui presunta velocità (ovvero lentezza) è giocata tutta la scena⁹⁶. Inoltre, l'avverbio ricorre anche al verso 265 nella battuta di Carione e soprattutto al verso 283 nelle parole del coro stesso.

- Al verso 271 l'apparato di Wilson segnala ἔπειτ' Bergk: ἤμᾱς ἔπειτ' **V**: ἤμᾱς cett.: μ' ἔπειτ' Meineke. Nelle edizioni di Porson e Blaydes è infatti mantenuta la lezione dei *recentiores* (ἤμᾱς), mentre von Velsen sceglie la congettura di Meineke⁹⁷. La variante di **V** è senza dubbio da

⁹⁵ Sulla questione del numero della persona con cui il coro parla o con cui gli attori si rivolgono al coro rimando al lavoro specifico della Kaimio (1970) che osserva (p. 11) "The chorus employs both the first person singular and the first person plural, and so does the chorus-leader. In choral parts there are exhortations and orders given to the chorus in the form of second person singular and plural imperatives, as well as in the form of the first person plural hortative subjunctive, The actor addresses both the whole chorus and the chorus-leader either in the second person singular or plural. Both acotr and chorus may also refer to the chorus with collective nouns".

⁹⁶ La lezione è poi testimoniata anche da Marc. Gr. Z 475 (825) e dal Laur. Gr. XXX1, 16, come si ricava dall'apparato di Blaydes (1886, p. 29).

⁹⁷ L'apparato di von Velsen (1881) riguardo questo verso non è del tutto preciso: lo studioso

rigettare in quanto *extra metrum*, ma rimane tuttavia preziosa per l'indicazione che contiene: la presenza di ἔπειτ' a seguito di ἡμᾶς può essere spiegata a partire da una presunta glossa interlineare entrata nel testo⁹⁸. L'unica motivazione valida per l'adozione nel testo della variante metricamente scorretta è quella che prevede un'incertezza nella tradizione fra l'accusativo del pronome di prima persona plurale e l'avverbio temporale: in qualche esemplare le due possibilità dovevano trovarsi in alternativa, probabilmente posizionate una in testo e l'altra *supra lineam* o in margine; la presenza *in textu* di entrambe può spiegarsi a partire da un errore di copiatura di qualche scriba che può aver interpretato la glossa interlineare o marginale come parte integrante della commedia. E' poi opportuno notare che la congettura del Bergk è comunque attestata in un ramo della tradizione, quello di **V** appunto, in cui le due varianti sono riportate, e trova a mio avviso in esso conferma della propria validità: ἡμᾶς è senza dubbio *lectio facilior* rispetto a ἔπειτ'; inoltre la caduta dell'avverbio può esser facilmente giustificata dal punto di vista paleografico, ipotizzando un *saut du même au même* causato forse dalla presenza del vicino ἀπαλλαγῆναι⁹⁹.

- A seguito del verso 280 i manoscritti recenziatori ripetono il verso 260 (con le medesime problematiche filologiche), tranne **K** che in questo punto si associa alla lezione di **R** e **V** conservando κέκληκε δεῦρο, variante che conservano numerosi altri manoscritti all'interno della medesima reiterazione del verso¹⁰⁰. Il Bergk fu il primo ad espungere il

segnala infatti come lezione di **V** il solo ἔπειτ', mentre il dato giusto è riportato da Wilson (2007a) che attribuisce al Veneto la variante ἡμᾶς ἔπειτ'.

⁹⁸ Al riguardo Coulon (1907, p. 55) osserva che "...ex diversis scripturis colligendum esse arbitror in archetypo sic scriptum fuisse: μῶν ἀξιοῖς φενακίσας ἔπειτ' (ἡμᾶς s.l.) ἀπαλλαγῆναι. Illud ἡμᾶς interpretandi causa superscriptum falso pro ἔπειτ' librarius R transcripsit propterea, opinor, quod accusativum requirebat".

⁹⁹ Cfr. Blaydes (1886, p. 30). A favore della lezione ἔπειτ' si era espresso anche Bamberg (1869, pp. 23-24).

¹⁰⁰ Si tratta di **A**, Paris. Gr. 2827, Marc. Gr. Z 472 (766), Vind. Gr. 163, Vind. Gr. 210, Vind. Gr. 227 e Laur. Conv. Sopp. 66.

verso¹⁰¹, la cui ripetizione in effetti non sembra qui necessaria e l'erroneo inserimento in testo potrebbe essere dovuto alla presenza di φράσαι che si trova anche al verso 260. La ripetizione potrebbe quindi derivare da una glossa marginale erroneamente inserita in testo: qualche erudito per chiarire le intenzioni e richiamare il contesto del verso precedente annota in margine il verso 260, poi erroneamente copiato come parte integrante del testo in altri esemplari.

- Al verso 285 la tradizione si divide fra ὑμᾶς e ἡμᾶς, quest'ultimo conservato da **R** e **L**, **M** e **Ald**; oltrechè da numerosi manoscritti recenziori¹⁰², mentre a favore di ὑμᾶς si incontrano le testimonianze di **A** e di altri codici più tardi¹⁰³.

Il senso giustifica in egual misura le due varianti, con una leggera inclinazione a favore di ἡμᾶς: la guarigione di Pluto comporterà un miglioramento economico non solo per Cremilo ed i contadini, ma per tutti in generale. Tuttavia, la battuta di Carione, risposta alle imprecazioni e alle lamentele del coro dei versi 279-283, necessita a mio avviso del pronome di seconda persona plurale, lo stesso usato ai versi 262-263 (ὁ δεσπότης γὰρ φησιν ὑμᾶς ἡδέως ἅπαντας ψυχροῦ βίου καὶ δυσκόλου ζήσειν ἀπαλλαγέντας), dove si anticipa l'informazione e la novità che comporta il coinvolgimento dei contadini. La notizia viene poi chiarita e corredata di dettagli in questa successiva battuta, che chiarisce la questione e svela la presenza di Pluto. I versi 262-263 rappresentano quindi una sorta di premessa rispetto alla battuta

¹⁰¹ Il dato è evidenziato nell'*adnotatio critica* dell'edizione di von Velsen (1881, p. 23) dove si legge "spurium esse intellexit Bergk". Porson-Dobree (1820) e Blaydes (1886) mantengono la reiterazione, seppur Blaydes esprima qualche dubbio al riguardo : cfr. Blaydes (1886, p. 31 "dem versus est 260. Omittendus hic videtur; nam eundem versum, tam parvo intervallo, iterari mirum potest").

¹⁰² Si tratta in particolare di Oxon. Bodl. D'Orv. 72; Monac. 137; Cant.2626 III, 15, 1; Cant. 2626 III, 15, 2; Bodl. Canon. 40, Bodl. Misc. 150, Bodl. Misc. 246.

¹⁰³ Si tratta di Par. Gr 2717; Par. Gr. Suppl. 135; Cant. R 1. 42; Par. Gr. 2827; Laur. Conv. Soppr. 66; Monac. 137; Elbig.; Cant. 2614 Nn III, 3; Harl. 6307; Harl. 5664; Harl. 5725 e Bodl. Barocc. 43.

oggetto della presente discussione: introducono infatti il tema della fortuna, oggetto di ripresa e approfondimento al verso 284-285.

Dei versi 262-263 vengono dunque qui recuperati non solo l'argomentazione e il motivo concettuale, ma anche le figure della narrazione, i protagonisti, ovvero il soggetto attuatore e l'oggetto dell'azione alla base dell'utopia comica: rispettivamente il padrone Cremilo (ὁ δεσπότης) e il gruppo di alleati (ὑμᾶς, appunto).

Un altro elemento a sostegno della lezione ὑμᾶς può poi essere la presenza del verbo alla seconda persona plurale al verso 287: Carione dà qui conferma alla novità poco prima espressa circa la sorte favorevole che presto arriderà al coro, ancora dubbioso e incredulo; nell'esprimersi utilizza il congiuntivo λάβητε, non coniuga cioè il verbo alla prima persona plurale (λάβωμεν) e in questo modo si esclude dal contesto dell'azione. Lo schiavo non ha infatti interesse a porsi sul piano della condivisione con i contadini; ciò è dovuto non tanto all'esclusione di Carione dall'utopia comica, di cui effettivamente lo schiavo è parte integrante¹⁰⁴, quanto piuttosto a motivazioni tattiche e sceniche. Esprimendosi sempre con il pronome alla seconda persona plurale e centrando il tema comico attorno ai contadini, il servo punta infatti a destare nei vecchi la presa di coscienza della propria identità di gruppo, in modo da ottenerne un completo coinvolgimento nel piano comico: sentendosi il diretto beneficiario di Pluto, il coro impiegherà così al massimo le proprie forze per perseguire lo scopo ultimo, ovvero l'agiatezza ed il benessere, garantendo quindi il proprio

¹⁰⁴ Sebbene nel prologo si lamenti per l'obbligo di seguire il suo padrone dissennato, intento a seguire un cieco, una volta chiarita l'identità dell'uomo a cui si accompagna Cremilo, Carione garantisce il proprio sostegno all'azione e si occupa di chiamare in aiuto il gruppo di contadini, e a seguito della guarigione di Pluto, condivide quindi l'agiatezza del padrone, secondo quanto egli stesso racconta ai versi 802-822 nella descrizione dei cambiamenti incorsi in casa del padrone, che come egli chiarisce, coinvolgono effettivamente anche il *modus vivendi* degli schiavi.

sostegno a Cremilo in ogni azione volta alla guarigione del dio.

- Al verso 287 la lezione Μίδαϛ è conservata concordemente dai codici. Le scelte esegetiche dei vari editori sono differenti: mentre Dindorf e Porson mantengono il testo tràdito, von Velsen assieme a Blaydes e Rogers accetta la congettura Μίδαιϛ che risale a L. Kuster, di recente accolta anche da Wilson. Coulon invece difende la tradizione dei codici, a mio avviso ancora oggi ragionevolmente sostenibile. Nelle annotazioni in calce alla propria edizione aristofanea Dindorf segnala: “In Μίδαιϛ mutabat Kusterus propter praecedens πλουσίοιϛ, parum subtiliter. Illic dativum posuit poeta, quia praecedit ἔστι (licet), hic accusativum, accomodatum infinitivo εἶναι”¹⁰⁵, mentre nelle note di Dobree si legge “Μίδαϛ edd. mss. in his Arund. 6 μίδαιϛ primo Porsonus e Kusteri emendatione, sed postea punctis damnavit ῖ, μίδαϊϛ”¹⁰⁶. La lezione dei codici è facilmente difendibile: la presenza dell'accusativo Μίδαϛ si giustifica a partire dall'accusativo ὑμᾶϛ che ricorre nella battuta di Carione al verso 285 e a cui sintatticamente si ricollega. Ragionando in termini paleografici è invece preferibile postulare una corruzione da Μίδαιϛ in Μίδαϛ piuttosto che il contrario; d'altro canto l'intervento di un correttore al fine dell'omologazione del testo in analogia con il verso precedente, che si avvale della costruzione al dativo (ὄντως γὰρ ἔστι πλουσίοιϛ ἅπασιν ἡμῖν εἶναι), non sembra una ipotesi del tutto fuorviante. Tutte queste motivazioni, fra cui *in primis* la compattezza dei *testimonia* inducono a conservare la lezione tràdita.

¹⁰⁵ Cfr. Dindorf (1837, p. 56).

¹⁰⁶ Cfr. Porson-Dobree (1820, p. 34). Con la sigla Arund. 6 si intende il manoscritto Arund. 530.

2. 3 Analisi del passo

L'ingresso dei vecchi coreuti nell'orchestra è anticipato ed incalzato dalle parole dello schiavo Carione contenute ai versi 253-255, dopo che la scena è stata abbandonata da Cremilo e Pluto: il contadino ha infatti convinto il dio della ricchezza ad entrare nella propria casa per conoscere la propria moglie e il proprio figlio (vv. 249-251 ἀλλ' εἰσῴμεν, ὡς ἰδεῖν σε βούλομαι | καὶ τὴν γυναῖκα καὶ τὸν υἱὸν τὸν μόνον, | ὃν ἐγὼ φιλῶ μάλιστα μετὰ σέ "Ma entriamo: voglio che tu incontri¹⁰⁷ mia moglie e il mio unico figlio, che io amo più di ogni altra cosa...dopo di te") ed entrambi si allontanano dopo il verso 252. Con buona probabilità i versi 251 e 252 dovevano essere recitati mentre i due attori si incamminavano verso la casa, così come l'inizio della battuta di Carione prendeva l'avvio prima che l'attore stesso

¹⁰⁷ Credo che all'interno di questo passo l'uso del verbo ἰδεῖν nella costruzione ὡς ἰδεῖν σε meriti l'attenzione del lettore. In Rogers (1907, p. 28) il passo è così tradotto "So go we in; I long to introduce my wife and only son whom most I love" (p. 29) e in apparato si annota "The construction no doubt is " I wish *you* to see *them*," though possibly the words may be intended to suggest both alternatives."; in Holzinger (1940, p. 92) si riporta l'interpretazione di Droysen "Droysens „Du mußt doch meine Frau und meinen Sohn sehen' klingt auch uns Deutschen trotz der Blindheit des Plutos natürlicher als die Konstruktion der Scholien, die σε als Object und τὴν γυναῖκα καὶ τὸν υἱὸν als Subject auffassen. Engl.:to see her" e in Sommerstein (2001, p. 249) l'espressione è così spiegata: "to meet: Greek *idein* (lit. "to see") often means "to converse with" (cf. Thuc. 4. 125. 1, Xen. *Anab.* 2. 4. 15, and the semantic development of English *interview*), and its literal sense can sometimes be totally forgotten...Hence we need not, merely on account of Wealth's blindness, assume that he cannot be the subject of this verb (though syntactically speaking the words are perfectly capable of being construed with him as object, " I want my wife and son to see you"). Personalmente ritengo che una giusta interpretazione debba tener conto del significato che il verbo assume nel contesto, ma anche del richiamo all'etimologia semantica che certamente Aristofane avrà voluto evocare. In questo modo il poeta crea un sottile gioco di parole evocato dall'uso ironico del termine, in quanto accostato al dio cieco. Il passo è dibattuto anche nello *scholium vetus* 249 che riporta οὐχ ἵνα ὁ Πλοῦτος ἴδῃ τὴν γυναῖκα καὶ τὸν υἱόν- τυφλὸς γὰρ ἦν- , nello scolio 249a del commentario di Tzetzes, dove si legge οὐχ ἵνα ὁ Πλοῦτος ἴδῃ τὴν γυναῖκα καὶ τὸν υἱόν, ἀλλ' ἵνα ἐκεῖνοι τὸν Πλοῦτον ἴδωσιν· οὕτω γὰρ πρόκειται e infine negli *scholia recentiora* 249c e 249d che contengono rispettivamente "θέλω εἰς θεῶν ἐλθεῖν σε τῇ γυναικὶ καὶ τῷ μόνῳ υἱῷ, ὃν ἀγαπῶ μάλιστα τῶν ἄλλων , πλην μετὰ σέ" e τὸ "βούλομαι" καὶ τὸ "ἰδεῖν" πρὸς "τὴν γυναῖκα" πρῶτον ἀποδίδεται, οἷον "βούλομαι ἰδεῖν σε καὶ τὴν γυναῖκα καὶ τὸν υἱὸν ὡς ἐρῶντας σοῦ". τινὲς δὲ ἀποδιδόασιν ταῦτα πρὸς τὸ "σέ" πρῶτον, ὅπερ ἴσως ἀδόκιμον. οὐ γὰρ ὁ Πλοῦτος ἦρα, τυχόν, τῆς γυναικὸς καὶ τοῦ υἱοῦ Χρημύλου, ἀλλὰ τὸ ἐναντίον. Tutte le testimonianze scoliastiche notano quindi l'incongruenza del verbo associato alla figura di Pluto, ma in nessun caso si ipotizza un voluto uso ironico del termine, possibilità che a mio avviso il poeta non doveva essersi lasciato sfuggire.

fosse visibile in scena, e verosimilmente proprio durante il tragitto che lo introduceva nell'orchestra attraverso la parodo. Allo stesso modo il coro a questo punto entrerà in scena al seguito dello schiavo, ma con una buona distanza da esso, con passo lento e affaticato, e inizierà a pronunciare la propria battuta durante il tragitto lungo la parodo, dando un efficace rilievo drammatico al proprio incedere tardo grazie all'uso del tetrametro giambico catalettico.

La prima parola che il coro pronuncia è οὔκουν, una particella interrogativa retorica che apre la domanda rivolta allo schiavo, il cui impiego richiama il livello e lo stile della tragedia, carichi di trasporto emotivo¹⁰⁸. Essa risulta molto attestata in ambito teatrale¹⁰⁹ e in contesto aristofaneo ricopre un ruolo privilegiato in apertura di invettive rivolte in seconda persona, come in questo caso¹¹⁰.

Partendo da queste considerazioni e sulla base delle nostre conoscenze dello stile e delle tecniche di composizione aristofanee, è possibile ipotizzare che l'impiego di questa locuzione voglia qui richiamare la tragedia, o meglio, la tragedia euripidea¹¹¹. Gli studi di Denniston ci informano circa l'utilizzo di οὔκουν in associazione con la seconda persona del futuro indicativo o con

¹⁰⁸ Cfr. Kühner (1904, pp. 166-167) : "...die Frage mit οὔκουν hingegen der aufgeregten und pathetischen Rede, die aus einem leidenschaftlichen, unwilligen, erzürnten, erstauten, ungeduldigen Gemüte hervorgegangen ist, wie sie besonders in den Tragödien zu sein pflegt".

¹⁰⁹ Cfr. Denniston (1954, pp. 430-432). L'uso tragico in apertura di interrogative ricorre in Eschilo (*Suppl.* 300; *Pr.* 52; *Pr.* 377 e *Eum.* 725), ma soprattutto in Euripide (*Alc.* 60; *Alc.* 148; *Alc.* 794; *Heracl.* 734; *Andr.* 585; *Andr.* 677; *Hec.* 251, *Hec.* 311; *Hec.* 592; *Hec.* 1254; *El.* 1004; *IT* 1190; *IT* 1196; *Hel.* 458; *Hel.* 1274; *Hel.* 1414; *Ph.* 1690; *Or.* 1238) e in questa posizione la particella "is characteristic of the lively, emotional style of tragedy" e che "often, the logical starting-point is, not what the previous speaker has said, but the fact that he has said it" (cito da Denniston [1954, p. 431]).

¹¹⁰ Si riscontrano altri 48 casi di impiego della locuzione nella commedia aristofanea: si trova infatti in *Equ.* 810; *Equ.* 820; *Equ.* 1381; *Nub.* 692; *Nub.* 1253; *Nub.* 1377; *Nub.* 1421; *Vesp.* 47; *Vesp.* 50; *Vesp.* 171; *Vesp.* 985; *Vesp.* 1148; *Pax* 274; *Pax* 470; *Pax* 491; *Pax* 865, *Pax* 950; *Pax* 1026; *Av.* 477; *Av.* 991; *Av.* 1177; *Av.* 1260; *Lys.* 247; *Lys.* 587; *Lys.* 594; *Thesm.* 226; *Ran.* 27; *Ran.* 89; *Ran.* 193; *Ran.* 200; *Ran.* 339 ; *Ran.* 649, *Eccl.* 43; *Eccl.* 116; *Eccl.* 608; *Eccl.* 1144; *Plu.* 71; *Plut.* 135; *Plut.* 406; *Plut.* 431; *Plut.* 549; *Plut.* 587; *Plut.* 916; *Plut.* 974; *Plut.* 1031; *Plut.* 1124 e *Plut.* 1185.

¹¹¹ Vd. infra, pp. 65ss.

l'ottativo, in apertura di discorso all'interno di interrogative impazienti¹¹², un'indicazione che può essere adattata sia al contesto tragico che a quello comico: nel tessuto tragico infatti l'impiego della particella ha la funzione di sottolineare l'angoscia del sapere, mentre in ambito comico questo uso stilistico è funzionale alla velocità del ritmo incalzante e brioso e rappresenta la ripresa e il rovesciamento di un modello alto, ovvero di quello tragico.

La particella ricorre anche al verso 261, in piena correlazione con il verso 257: nel primo caso οὔκουv apre l'ingresso in scena del coro, ed il suo uso è contestualizzato in chiave paratragica, mentre nel secondo caso siamo dinanzi ad una chiara ripresa parodica dell' οὔκουv precedente. Carione infatti incalza e impreca contro il coro ricalcandone l'*incipit*, che funge da apertura dell'ingiuria¹¹³. La battuta dello schiavo segue poi con l'annuncio, esaurito in due soli versi (vv. 262-263), dell'importante notizia attorno alla quale ruota tutta l'aspettativa dei contadini. Il ritmo di Carione è veloce e incalzante: nell'informare i vecchi della fortuna che toccherà loro a breve il servo non si preoccupa di creare *suspence*, ma anzi si congeda rapidamente e in poche parole; i tempi dello schiavo appaiono senza dubbio tremendamente veloci e in pieno contrasto con la lentezza di movimenti e di espressione dei coreuti.

I vecchi contadini avanzano dunque con un lento incedere, al seguito di uno schiavo che li incalza e li invita ad affrettarsi: a ciò segue una rimbeccata allo schiavo e quindi un lamento sulla propria misera condizione, che dà l'avvio ad un felice gioco comico tutto basato sul contrasto fra il sublime tragico, di cui si fa portatore il coro e il basso comico affidato alla figura del βωμολόχος Carione, all'interno di una canzonatura che proseguirà ancora per tutta la

¹¹² Anche in questo caso Denniston (1954, p. 431) riprende gli studi di Kühner: riporta infatti “οὔκουv is often used, as Kühner observes, with the second person future indicative (or optative with ἄν) in impatient questions, at the opening of a speech”.

¹¹³ Bekker (1829, p. 70) annota infatti “Nam 261 Carion imitatur orationem senum, iis illudens”.

parodo.

Per quanto concerne la pratica performativa poi, possiamo ipotizzare che la resa drammatica della scena risultasse maggiormente efficace nel caso in cui il passo del coro fosse interpretato non solo come lento e affaticato, ma soprattutto qualora ne fosse ricalcata la goffaggine: l'espedito scenico qui implicato comporterebbe infatti senza dubbio un perfezionamento della portata della parodia comica.

Per l'interpretazione del passo Bekker per primo, seguito poi da Blaydes¹¹⁴, segnala un riferimento ad un passo di Euripide: si tratta del verso 734 degli *Eraclidi*. Ci troviamo nel nucleo centrale della tragedia, nel punto in cui ci si prepara allo scontro per assicurare protezione ai figli di Eracle, reclamati dall'araldo argivo. Iolao che al verso 636 si è dichiarato vecchio e privo di forze (γέροντές ἐσμεν κούδαμῶς ἐρρώμεθα "Vecchi siamo e non più gagliardi") desidera comunque prender parte alla battaglia, nonostante il servo gli ricordi al verso 688 che non ha le stesse potenzialità fisiche degli anni che furono (οὐκ ἔστιν, ᾧ τᾶν, ἢ ποτ' ἦν ῥώμη σέθεν "Non hai più, o mio caro, dentro di te, la forza di un tempo"); segue un lungo scambio di battute fra il nobile compagno di Eracle e il suo servo tutto incentrato sui temi della vecchiaia e della debilitazione fisica del figlio di Ificle, che tuttavia confida nella propria virtù d'animo e nel vigore degli anni passati. Egli insiste infatti per partecipare allo scontro, grazie anche al sostegno del servo al quale si rivolge al verso 732 con ἔπειγε· λειφθεὶς δεινὰ πείσομαι μάχης ("Sbrigati: soffrirei terribilmente a esser lasciato indietro in battaglia"¹¹⁵), cui il servo replica con οὐ τοι

¹¹⁴ Cfr. Bekker (1829 p. 70) e Blaydes (1836 p.184).

¹¹⁵ "Lasciato indietro nella battaglia" è efficace traduzione di Garzya (1958, p. 732). Si tratta di una soluzione che tiene conto della psicologia di Iolao, fondamentale per l'intepretazione di tutta la scena che è interamente giocata sul contrasto fra il desiderio di partecipazione del compagno di Eracle e le sue reali scarse capacità fisiche, spesso rammentate dallo schiavo. Orientate nella stessa direzione interpretativa sono le rese italiane di Albini-Barberis (2009, p. 43: "Fa presto. Per me sarebbe terribile non prendere parte alla battaglia") e della Russello (1995, p. 135: "Sbrigati: sarà un dolore per me, se mancherò alla battaglia"); mentre la sfumatura concettuale sottesa nel participio è del tutto ignorata da Kovacs (1995, p.

βραδύνεις, οὐκ ἐγὼ δοκῶ τι δρᾶν.“ Tu piuttosto indugi, non io, mi sembra, nel darsi da fare”, fino alla battuta di Iolao al verso 734, che incalza con οὐκ οὐκ ὄρᾳς μου κῶλον ὡς ἐπείγεται; (“Non vedi forse la mia coscia come si affretta?”)¹¹⁶. Lo scambio di battute, seppure finalizzato ad un contesto del tutto diverso, ovvero la battaglia, è del tutto simile a quello che troviamo nel *Pluto*: in entrambi i casi vi è un lamento sulla vecchiaia e sulle sofferenze fisiche che essa comporta, assieme ad un'esortazione ad affrettarsi, cui risponde da parte dei vecchi (Iolao nel caso degli *Eraclidi* e i vecchi contadini nel caso del *Pluto*) una pungente ripresa volta a sottolinearne l'ardore dei movimenti.

E' possibile perciò che Aristofane volesse in qualche modo richiamare nella mente dei suoi spettatori tutta la scena euripidea, recuperandone prima l'argomento della vecchiaia, quindi i motivi dell'incalzare e indugiare rispettivamente fra il vecchio e il servo, infine il culmine della battuta finale, riprendendo pedissequamente l'*incipit* (οὐκ οὐκ ὄρᾳς) dell'intervento di Iolao al verso 734¹¹⁷.

15 :“Hurry! I will be annoyed if I miss the battle!”) e da Allan (2001, p. 107:“Hurry up! I will be in a terrible state if I miss the battle”).

¹¹⁶ Sugli aspetti di comicità di questa scena di preparazione alla battaglia (vv. 720-747) vd. Zunzt (1955, p. 29), Burian (1977, p. 11) e Falkner (1989, p. 118). Sulla figura di Iolao come paradigma della *senectus* rimando alle considerazioni di Falkner (1989).

¹¹⁷ Il gioco paratragico qui elaborato richiama un'opera rappresentata molti anni prima (gli *Eraclidi* sono infatti tradizionalmente datati intorno al 430) e un' efficace ricezione di esso presuppone una fervida memoria nel pubblico del testo di primo grado. La conoscenza dei testi tragici è subordinata principalmente alla presenza alle rappresentazioni delle prime e delle loro repliche, ma anche alle recitazioni a simposio; inoltre, si può presupporre che “negli ultimi tre decenni del quinto secolo, una circolazione 'libraria' dei testi tragici avesse luogo principalmente, se non esclusivamente, in Attica, e che fosse riservata alla stretta cerchia degli 'addetti ai lavori' e di quanti nutrivano una straordinaria passione per il teatro” (così in Mastromarco-Totaro [2006, p. 147]), ma anche che gli ateniesi possedessero, “in virtù della loro assidua partecipazione alle pubbliche rappresentazioni teatrali e alle private occasioni extrateatrali e alla frequentazione scolastica, una grande familiarità con i contenuti, la lingua, lo stile, le formule stereotipe, la musica delle tragedie; e di conseguenza, ...una notevole memoria dei testi tragici e, in particolare, delle tragedie e dei tragediografi di maggior successo”(cfr. Mastromarco-Totaro [2006, p. 154]). Su tutta la questione si veda anche Mastromarco-Totaro (2008, pp. 20-25); inoltre, sulla stessa linea interpretativa si pone anche lo studio sulla *paratragodia* in Aristofane sulle tecniche della parodia dell'Elena di Euripide nelle *Tesmoforiazuse* in Nieddu (2004), dove è dettagliatamente delineato il percorso di ripresa e

La battuta dei coreuti prosegue poi con l'allocuzione allo schiavo (ὄρᾱς) in assonanza con il participio seguente (ὄρῳμένους), che a sua volta è specificato dal pronome ἡμᾶς, appositamente inserito in posizione centrale, all'inizio del terzo *metron* giambico. Seguono alla fine del verso i due avverbi πάλαι e προθύμως associati in asindeto e impiegati per sottolineare la prontezza d'intervento del coro, ma anche, in maniera ironica, la lentezza dei movimenti del gruppo di contadini che, seppur mosso dalle migliori intenzioni, non sortisce la rapidità d'intervento desiderata¹¹⁸.

Il gioco comico su cui è centrata questa prima battuta è rappresentato dalla parodia del paradigma tragico del coro di vecchi, pronto all'intervento e solerte nell'azione di aiuto. Assistiamo ad un capovolgimento dei canoni tragici: il nucleo corale non è infatti costituito da un gruppo di vecchi saggi consiglieri, attivi e attenti partecipi all'azione, ma piuttosto un gruppo di vecchi storditi, affaticati e rimbambiti che tenta malamente di emulare gli antecedenti tragici risultando perciò ancor più comico nella goffaggine dell'approccio in scena¹¹⁹.

riadattamento dell'antecedente tragico che, per la finezza dell'elaborazione, presuppone un modello scritto, non più quindi una memoria di tipo orale.

¹¹⁸ Sull'argomento intervengono le testimonianze dello *scholion vetus* 257c che glossa πάλαι e προθύμως con “συντόμως” τὸ δὲ “πάλαι” οὐ μόνον βραδύτητός ἐστιν ἐπίρρημα ἀλλὰ καὶ ταχυτήτος, del commentario di Tzetzes che riporta ὅτι τὸ “πάλαι” οὐ μόνον βραδύτητός ἐπίρρημα ἀλλὰ καὶ ταχυτήτος e in un'ulteriore nota segnala “οὐκοῦν, καὶ λοπόν ὄρᾱς ἡμᾶς, φασίν, ὄρῳμένους, προθύμως πάλαι”. οἱ δὲ τὸ “πάλαι” φασὶ “συντόμως” σημαίνειν. “ὄρᾱς οὖν ἡμᾶς “ φασὶ “πάλαι ὄρῳμένους, ἀφ’ οὗ ἄγγελος ἡμῖν παραγέγονας· (259) σὺ δ’ ἀξιοῖς γέροντας ἄνδρας σοὶ βαδίζειν ἐπίσης”. Καὶ ὁ Καρίων μὴ προειπὼν τι πρὸς αὐτούς, διαγελῶν δὴθεν ὡς γέροντας καὶ κωφούς, (262) “πάλαι” φησὶν “εἶπον ὑμῖν ὡς ὁ ἐμὸς δεσπότης ὑμᾶς ζῆσαι φησὶ γλυκεῖαν ζῶν ἀπαλλαγέντας ψυχροῦ βίου καὶ ἐπιπόνου, ὑμεῖς δὲ τοῖς ὡσὶ κωφοὶ ὄντες οὐκ ἀκούετε”. Sui medesimi concetti di prontezza di intervento e velocità si soffermano nell'analisi anche tre scolî recenziatori: il 257b contiene κινουμένους γράφεται καὶ “ὄρῳμένους”. σημαίνουσι γὰρ ἄμφω “κίνησιν”, πλὴν τὸ μὲν ἤδη γεγεννημένην, τὸ δὲ ὅσον οὐπω γεννησομένην; il 257c glossa πάλαι con πρὸ πολλοῦ| ἐκ πολλοῦ|κατὰ πολὺ|πρὸ μακροῦ καιροῦ|ἐκπαλαι|πρὸ τοῦ|πρὸ ὥρας| aut πρὸ ὀλίγου|τὰ νῦν|ἀντιχρονισμός; mentre il 257 parafrasa προθύμως con ἐν ταχύτητι

¹¹⁹ Sull'importanza che ricopre il teatro tragico nella commedia aristofanea segnalo l'osservazione di Silk (2000, p. 302) per il quale “Tragedy is vital to Aristophanes: it enables him to explore and articulate his sense of life and, as such, his sense of comedy. And yet this is a complex, even a problematic enabling, because tragedy is the epitome and model of order, restraint and continuity; and accordingly in Aristophanes' work there is a kind of attunement

L'impressione che se ne ricava è quella di un ampio e consapevole progetto aristofaneo, in cui tutta la scena è disegnata e giocata sullo scarto fra due differenti ritmi e approcci: da un lato il tono retorico e impostato dei vecchi contadini che si caratterizzano per lentezza dei movimenti e di *elocutio*, dall'altro i modi spicci e la velocità di azione e di espressione del servo Carione. Proprio dalla commistione e dall'alternanza di questi due diversi tempi si ricava dunque un effetto comico riuscitissimo.

Al verso 258, con ὡς εἰκός ἐστιν ἀσθενεῖς γέροντας ἄνδρας ἤδη il coro riprende quanto precedentemente affermato circa l'ardore e la prontezza d'intervento, con alcune restrizioni legate all'età: tenta cioè di giustificare i propri tempi, rendendosi conto che possano sembrare rallentati, con le debolezze dell'avanzare dell'età. L'espressione ὡς εἰκός ἐστιν rappresenta il corrispettivo a livello linguistico del tentativo concettuale di autoconvincimento che le proprie debolezze siano dovute ai naturali limiti fisici; i coreuti cercano cioè di associare la propria condizione di fiacchezza e languore ad un più generale *status* senile ricorrendo in questo ad un efficace espediente linguistico. La scelta lessicale della locuzione ὡς εἰκός ἐστιν risulta infatti particolarmente incisiva: se ne notano rapidità e perentorietà espressiva e il tono proverbiale che assimila la sequenza ad una massima universale.

Il fine ultimo dei coreuti è quello di passare sopra le proprie debolezze e sminuirne gli effetti, ma al contrario l'effetto da loro disatteso e qui ottenuto a livello linguistico è quello dell'innalzamento al tono tragico che equivale dal punto di vista concettuale ad un ampliamento del rilievo verbale.

Il resto della frase prosegue nella medesima direzione: il nesso ἀσθενεῖς γέροντας ἄνδρας con la cesura mediana che cade alla fine di ἀσθενεῖς, ha sapore tragico e la sua espressività è rafforzata a livello sintattico dall'asindeto.

Il verso termina con ἤδη, particella che ha funzione rafforzativa sia riguardo
of opposite tensions between the pull of tragedy-epitome and model of decorum- and the pull of counter-tragedy, associated with carnevalesque inversion, exuberance, discontinuity. ”

ἀσθενεῖς che γέροντας: la frase si chiude con il senso di sconforto e l'amarezza dei contadini per la propria disillusa condizione.

L'apòstrofe prosegue al verso successivo, con la seconda persona messa in evidenza ad inizio verso (σὺ) e la seguente insistenza sul pronome di prima persona che ricorre ben due volte (μ' e μοι) per poi tornare ancora al verso 290 (μ'). Aristofane elabora l'invettiva del coro a partire dall'opposizione linguistica dei due pronomi: quello di prima e quello di seconda persona singolare, con il pronome di prima persona che si ripete più volte all'interno del verso, a rimarcare l'impegno e lo sforzo fisico che la presenza del coro ha richiesto.

Significativa è poi la scelta del verbo θεῖν: i contadini con le loro stesse parole innescano infatti involontariamente un meccanismo di autoderisione dal momento che con buona probabilità, secondo quanto abbiamo precedentemente illustrato, il loro ingresso in scena dal passo goffo e affaticato non si sarà contraddistinto certo per la rapidità né tanto meno avrà assunto le fattezze di una corsa quanto piuttosto di un lento incedere. Sebbene da parte del coro siano messe in risalto solerzia e prontezza d'intervento, tuttavia si è reso necessario l'intervento di Carione ai versi 255-256, volto a incalzare e incitare il gruppo di contadini affinché sopraggiunga celermente. Inoltre, i contadini stessi al verso 258 chiariscono che l'età condiziona terribilmente la loro rapidità di movimenti, ma subito dopo impiegano il verso θεῖν per sottolineare la celerità di risposta al richiamo dello schiavo: nelle intenzioni del coro il proprio sopraggiungere ha infatti in tutto e per tutto le fattezze di un rapido accorrere. L'uso del verbo θεῖν crea quindi un involontario rovesciamento comico e stimola l'ilarità del pubblico che certo ha potuto constatare sulla scena stessa la lentezza dei movimenti dei coreuti. L'effetto comico sarà tanto più riuscito quanto più l'incedere dei contadini sarà reso dagli attori in maniera affaticata, goffa e ritardata. Inoltre, come sottolinea in

una piccola nota Paduano, “il passo tardo del Coro, che paga le limitazioni dell'età nonostante una volontà entusiastica e zelante, è luogo comune”¹²⁰ e ricorre, come abbiamo visto nel capitolo precedente, anche negli *Acarnesi* e nelle *Vespe*.

L'opposizione fra Carione e coro prosegue poi anche al verso successivo, ma questa volta l'ordine di apparizione si ribalta: il pronome di prima persona μ' compare prima dell'aggettivo σός legato a δεσπότης che rappresenta il soggetto della frase. Il complemento oggetto μ' si trova in posizione privilegiata, anche in questo caso per dare rilievo all'azione del coro; significativa è poi la successione ó δεσπότης ó σός che enfatizza proprio il legame con Carione e conseguentemente rappresenta un richiamo e un diretto riferimento allo schiavo. Il verso, così come l'intera battuta del coro, si chiude significativamente con δεῦρο: la lunga tirata, contenente pochi rilevanti concetti, volta a difendere l'incedere del coro e a ritrarlo come rapido, seppur nei limiti fisici dell'età, termina appunto con l'avverbio di luogo, quasi a segnare il fine ultimo non solo della battuta ma anche del percorso spaziale che il coro ha compiuto. Non dimentichiamo che verosimilmente la battuta dei contadini o quanto meno il suo attacco è pronunciato *in itinere*, lungo il tragitto che i coreuti percorrono per entrare in teatro, attraverso le *parodoi*; l'avverbio δεῦρο potrebbe quindi segnare dal punto di vista spaziale l'approdo ultimo del percorso e dal punto di vista linguistico la logica chiusura del discorso.

La battuta d'ingresso dei coreuti è caratterizzata dunque da due aspetti fondamentali: la βοηδρομία drammatica¹²¹ e la προθυμία¹²², due paradigmi

¹²⁰ Sono le parole di Paduano (2002, p.85, n. 43).

¹²¹ Per questo aspetto si vedano ad esempio, l'ingresso del coro di vecchi ateniesi negli *Eraclidi*, preceduto dalle grida di aiuto di Iolao (vv. 69-74), cui segue pochi versi dopo e per la medesima motivazione drammatica, quello di Demofonte (vv. 120-123). Utili anche i raffronti con l'invocazione della nutrice alle ancelle una volta scoperto il cadavere di Fedra nell'*Ippolito* (vv. 776ss), ma anche i versi dell'*Oreste* in cui l'intervento in soccorso di altri personaggi è ora temuto (vv. 1290, 1356), ora evocato ai fini dell'insulto (vv. 1510, 1571), infine richiesto da Menelao subito prima dell'intervento del *deus ex machina* (v. 1622).

¹²² L'avverbio προθύμως ricorre alla fine del verso 257 e alla fine del verso 281, utilizzato dal

tragici su cui è costruito il personaggio coro e su cui è impostata buona parte della comicità della sezione.

Con il medesimo gioco parodico, costruito su questi due aspetti, Aristofane si era già divertito a deridere Lamaco negli *Acarnesi*: nei versi 566 e seguenti, è il coro di carbonai a invocare l'aiuto del soldato con queste parole:

ὦ Λάμαχ', ὦ βλέπων ἀστραπάς,
βοήθησον, ὦ γοργολόφα, φανείς,
ὦ Λάμαχ', ὦ φίλ', ὦ φυλέτα·
εἴτε τις ἔστι τα-
ξίαρχος ἢ στρατηγὸς ἢ
τειχομάχας ἀνὴρ, βοηθησάτω
τις ἀνύσας. ἐγὼ γὰρ ἔχωμαι μέσος
“Oh Lamaco, o tu dagli occhi di fulmine,
soccorrimi, o” tu dal cimiero di gorgone, apparì,
oh Lamaco, o caro, compagno di tribù,
e se c'è un tassiarco o uno stratega, oppure
un difensore di mura, che in soccorso
corra qualcuno: io infatti sono alle strette”,

cui segue prontamente l'ingresso di Lamaco che si presenta con questa battuta (vv. 572-574)

πόθεν βοῆς ἤκουσα πολεμιστηρίας;
ποῖ χρὴ βοηθεῖν; ποῖ κυδοιμὸν ἐμβαλεῖν;

coro per sottolineare l'aspetto solerte del proprio intervento; torna poi, con le medesime finalità, nella battuta che Cremilo rivolge ai coreuti al verso 324 (per questo vd. infra, p. 159).

τίς Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τοῦ σάγματος;

“Donde udii il grido guerriero?

Dove bisogna correre in aiuto? Dove gettare gettare scompiglio?

Chi ha destato la Gorgone dal fodero?”.

La scena prosegue nei versi successivi, ma già questi primi versi contengono le tematiche su cui è costruito l'intero passo: Lamaco accorre in scena secondo il modello della βοηδρομία tragica, su precisa invocazione del coro e si propone come personaggio forte, caratterizzato dal coraggio e dall'ardore (la προθυμία appunto). Mi sembra che il contatto con la scena dell'ingresso corale nel *Pluto* sia palese, sebbene nelle parole dei vecchi contadini sia presente anche il lamento per la decadenza fisica dovuto alla vecchiaia, aspetto opposto ma non del tutto inconciliabile con la pretesa solerzia d'intervento.

Come abbiamo anticipato, la risposta di Carione si apre con una ripresa parodica della battuta precedente: lo schiavo inizia infatti, come i contadini, con la particella οὔκουν, cui segue l'avverbio πάλαι: Carione sceglie dunque per l'attacco del suo discorso due parole che ricoprono un ruolo significativo nei versi precedentemente recitati dai vecchi, soprattutto dal punto di vista concettuale. Mentre οὔκουν risponde con altrettanta irritazione all'indispettito attacco dei vecchi, πάλαι riprende l'avverbio del verso 257 impiegato in questo caso a dare rilievo alla lentezza di comprensione dei contadini. Ne consegue un riuscito gioco comico, che sia attua nello stravolgimento dell'avverbio πάλαι che nella frase e nelle intenzioni dei vecchi ne sottolinea ardore e prontezza d'intervento, ma che nella ripresa dello schiavo diventa strumento di derisione per la scarso intendimento dei vecchi. In questo senso la battuta di Carione anticipa e prepara lo *humour* dei versi 268-269, interamente basato sul

fraintendimento del gruppo corale di cui si è abbondantemente discusso nel primo capitolo¹²³. La battuta dello schiavo segue con δῆπου, un'ulteriore particella che rimanda ancora il nucleo concettuale del discorso¹²⁴. Carione prosegue poi con il verbo λέγω: la scelta del presente indicativo è volta a segnalare la continuità dell'azione e assieme al precedente πάλαι concorre a dare rilievo all'impegno dello schiavo e conseguentemente enfatizza la scarsa capacità di ascolto del coro. A questo punto l'interrogativa si chiude e la nuova frase inizia con il pronome di seconda persona σὺ posto in apertura di asserzione, subito dopo la cesura mediana e seguito da δ': la successione delle parole concorre a dare significativo rilievo all'intento avversativo della frase stizzita e d'accusa rivolta al coro. Carione si riferisce ai contadini usando prima il pronome singolare, poi quello plurale, con un'alternanza che si riscontra un po' in tutta la *parodo* e che rappresenta una pratica diffusa in tutto il teatro classico.

Al presente indicativo λέγω fa eco ἀκούεις, secondo una perfetta corrispondenza di tempi e modi, cui non fa riscontro invece sul piano pratico e scenico la sintonia di intesa fra i personaggi. Al riguardo, nel volume di Bekker sono riportate alcune interessanti osservazioni del Fischer che annotava: "Illudit Carion senem; nam 1. utitur eadem orationis forma, qua iste usus erat vid. 257. s. unde οὐκοῦν etiam h. l. est *atqui*; πάλαι, *jam*; δῆπου, *ut opinor*; et λέγω est loco praeter. ἔλεξα, quia, qui semel aliquid dixit, neque retractavit, illud semper dicere videtur..."¹²⁵: si tratta di una concisa ma pertinente analisi del verso, con un'attenzione singolare per l'*incipit* della battuta di Carione, che ricalca appunto il primo verso recitato dal coro.

Su questo medesimo attacco di battuta si sono soffermati anche i commentatori antichi: lo *scholion vetus* 261 riporta ἐπεγγελᾱ τῶ ἀμυδρο̄ τῶν

¹²³ Si veda al riguardo l'analisi alle pp. 28ss.

¹²⁴ Sulla particella vd. Denniston (1954, p. 267).

¹²⁵ Così in Bekker (1829, p. 71). E' opportuno notare che il Fischer propendeva per la variante οὐκοῦν sia al verso 257 che al verso 261.

αισθήσεων διὰ τὸ γῆρας, Giovanni Tzetzes annota παίζει δὲ τοὺς γέροντας καὶ μηδὲν εἰπὼν ὑποκρίνεται εἰρηκέναι, διὰ τὸ αὐτῶν τὰ ὄτα γήρατος πεπληρωσθαι. ἐπεγγελαῖ δὲ τῷ ἀμυδρῷ τῶν αἰσθήσεων διὰ τὸ γῆρας e infine lo scolio recenziore 261 contiene δέον “ἔλεξα” εἰπεῖν πρὸς τὸ “πάλαι”, ὁ δὲ “λέγω” εἶπε, δεικνὺς ὡς οὐχ ἅπαξ ἀλλὰ πάλαι καὶ νῦν λέγει. παίζων δὲ ὁ θεράπων τοῦτο φησιν· οὐ γὰρ προεῖπεν αὐτοῖς τίνος χάριν αὐτοὺς καλεῖ. In tutti e tre i casi l'esegesi conferma quindi la nostra interpretazione del passo individuando nella prima battuta di Carione l'intento di beffa nei confronti del gruppo di vecchi, derisi per la loro ridotta capacità uditiva. La battuta dello schiavo prosegue con la spiegazione delle motivazioni per cui il coro è stato convocato: il carattere esplicativo della frase è reso manifesto dalla presenza della particella γὰρ , che segue il soggetto della frase, ὁ δεσπότης appunto, e introduce con il verbo φησιν la dichiarativa oggettiva, che in poco più di un verso annuncia senza molte perifrasi il lieto evento, ovvero la buona sorte che toccherà a breve a tutti. La dichiarativa si apre con il soggetto dell'azione in primo piano (ὕμᾱς): Carione questa volta rivolgendosi ai contadini usa il plurale, proprio per mettere in luce la coralità dell'azione e il fatto che la ricchezza abbraccerà tutti. La costruzione dell'oggettiva risulta particolarmente espressiva: il pronome ὕμᾱς e l'aggettivo congiunto ἅπαντας sono separati dall'avverbio ἡδέως, che ricopre un ruolo fondamentale a livello concettuale in quanto richiamo e elemento introduttivo all'atmosfera rilassata di benessere ed agio a beneficio del coro una volta realizzata l'utopia comica. La scelta del pronome di seconda persona al plurale, cui è congiunto l'aggettivo ἅπαντας, è impiegato per dare rilievo e pluralità all'utopia comica, al fine di coinvolgere nell'azione i coreuti, il cui sostegno è stato precedentemente richiesto da Cremilo. Il richiamo alla facilità della vita evocato linguisticamente dall'avverbio ἡδέως è bruscamente abbandonato e messo da parte nel verso successivo, per lasciare spazio ad immagini di desolazione e difficoltà: l'aggettivo ψυχροῦ richiama anche visivamente

l'immagine degli stenti e delle privazioni di una vita misera e derelitta dove si è in balia dell'inverno e degli agenti atmosferici che ad esso si accompagnano, mentre δυσκούλου evoca anche etimologicamente il fastidio e i dolori fisici per la carenza di cibo. Inoltre la sequenza ψυχροῦ βίου καὶ δυσκόλου ζήσειν risulta finemente elaborata: entrambi gli aggettivi si concordano e dipendono grammaticalmente da βίου, ma a livello sintattico sembra crearsi un grazioso parallelismo nella successione delle parole, per la contiguità semantica dell'infinito ζήσειν con il genitivo βίου. L'infinito ζήσειν è il verbo reggente dell'oggettiva, mentre i genitivi sono invece sostenuti dal participio ἀπαλλαγέντας, congiunto al soggetto dell'oggettiva (ύμᾶς) e posto alla fine della frase, isolato dal resto e posizionato in rilievo, al fine di marcare anche dal punto di vista sintattico la pregnanza concettuale del termine.

La conseguente risposta del coro è volta a esprimere dubbio e inquietudine: i contadini non si capacitano infatti di cosa lo schiavo stia loro dicendo. L'interrogativa si apre con il verbo in prima posizione e con la sequenza delle due particelle δὲ e δὴ, il cui uso in correlazione è impiegato nel teatro di Euripide e di Aristofane "often in surprised, or emphatic and crucial questions"¹²⁶. Seguono il pronome e l'avverbio interrogativo, τί e πόθεν, mentre lo sgomento per l'indefinitezza della questione passa anche attraverso il nesso προᾶγμα τοῦθ' in cui il termine προᾶγμα ricopre un ruolo espressivamente rilevante per la sua valenza semantica pressochè illimitata. La domanda rappresenta un dubbio che i coreuti esprimono fra loro e probabilmente in direzione del pubblico del quale e dal quale cercano coinvolgimento e sostegno, seguendo una prassi diffusa nel teatro aristofaneo. L'interrogativa viene però intercettata dallo schiavo, che con la praticità e la velocità di tempi e di modi che lo contraddistingue si affretta a dare spiegazioni. Egli riprende idealmente il soggetto dalla sua battuta precedente (ὁ δεσπότης) lasciandolo però sottointeso e congiungendovi il participio ἔχων

¹²⁶ Cito da Denniston (1954, p. 259).

significativamente posto in apertura di verso, in modo da indirizzare l'attenzione verso l'accompagnatore del padrone, le cui caratteristiche saranno a breve descritte. La frase prosegue con il verbo di movimento ἀφίκται e l'avverbio di luogo δεῦρο che lo specifica; quindi è inserito il complemento oggetto πρεσβύτην τιν' e alla fine del verso compare il vocativo rivolto al coro. È significativo che Carione scelga come primi aggettivi connotanti Pluto πρεσβύτην e τινά: da un lato egli fornisce l'indicazione che si tratta di un vecchio, caratterizzato però diversamente dal coro per la sua autorità (è in questo infatti che il πρέσβυς si distingue dal γέρον); dall'altro ci presenta un personaggio che è tuttavia ancora indefinito. Lo schiavo ne cela infatti ancora il nome, che svelerà solo al verso 283, e aggiunge al verso 264 alcuni aspetti fisici che lo caratterizzano, abbozzando una descrizione che man mano si arricchisce di particolari, in modo da costruire il personaggio a piccoli passi nella mente dei coreuti. Alla fine di questo primo tetrametro troviamo l'invocazione ai contadini (ὦ πόνηροι), evocati con una terminologia in linea con le peculiarità che li contraddistinguono come soggetti scenici e attraverso un'espressione che ricorre anche in *Vespe* 1330 e in *Pace* 1308, ma che in questo contesto richiama probabilmente il suo significato etimologico per il legame con il verbo πονεῖν¹²⁷. Nelle altre due commedie il termine è invece usato nella sua connotazione moralmente negativa e funge da imprecazione. Nelle *Vespe* infatti Filocleone ubriaco impreca contro i convitati, mentre nella *Pace*, alla fine della commedia, Trigeo con modi molto triviali, congedandosi dalla scena, invita il coro a prendere parte al banchetto. È possibile che l'espressione qui usata da Aristofane abbia una doppia valenza linguistica: da un lato l'etimologia del termine vuole richiamare lo sfondo di povertà e sofferenza precedentemente delineato nelle descrizioni che anticipano l'ingresso del coro, secondo quanto è stato messo in luce nel primo capitolo, mentre dall'altro lato l'espressione è utilizzata, come nelle precedenti opere, come imprecazione contro i contadini

¹²⁷ Su questo tema vd. le considerazioni al paragrafo 1.1.

stessi, colpevoli agli occhi dello schiavo di essere lenti nei movimenti, ma soprattutto nella comprensione. La descrizione degli aspetti fisici di Pluto prosegue con una serie di aggettivi in asindeto che concorrono a denigrare la figura del *πρεσβύτην τιν'* le cui caratteristiche che man mano vanno emergendo non hanno alcuna connotazione positiva: si tratta di una serie di aggettivi strettamente legati a vari aspetti fisici della vecchiaia, che affiancati senza connettivi in un unico verso concorrono a delineare una figura deplorabile¹²⁸. L'*acmè* si tocca con l'ultimo verso, che introduce nella fase finale un simpatico *aprosdoketon*: l'apertura del verso con il verbo οἶμαι e a seguire la presenza dell'avversativo δὲ segnalano il passaggio dalla descrizione delle caratteristiche chiaramente visibili a quelle più nascoste, come chiarisce lo scolio antico 267c che riporta *καλῶς τὸ "οἶμαι", ἐπειδὴ τὰ μὲν ἄλλα πάθη τοῦ σώματος εἰς ὄψιν ἑώρα, τοῦτο δὲ κρυφῆ ὄν καὶ μὴ ὄρων αὐτό, ἀπὸ εἰκασμοῦ λέγει*. L'esclamazione *νῆ τὸν οὐρανὸν* (tipica del parlato e cara alla commedia aristofanea) ricopre in questo caso il ruolo di formula di passaggio, posizionata prima dell'inaspettato *exploit* finale in cui il dissacrante *καὶ ψωλὸν* è isolato dopo la cesura mediana del verso, mentre soggetto e verbo dell'infinitiva sono posti a chiusura della battuta, meno enfatizzati sintatticamente, in quanto elementi impliciti. La presenza del termine *ψωλὸν* ha sollevato non poche perplessità fra gli studiosi del testo, divenendo oggetto di un ampio dibattito scoliastico. Lo scolio *vetus* 267a riporta infatti *εἰς τὸ αἰσχρὸν μεταβέβηκε*, mentre lo scolio antico 267b contiene *ἀσχήμονα κατὰ παρέκτασιν τοῦ μορίου*. In entrambe queste testimonianze l'aggettivo è quindi interpretato ponendo l'attenzione sulla deformità del membro, mentre più approfondita è l'analisi conservata negli *scholia recentiora*: il 267d contiene *ἐκταμένον ἔχοντα τὸ μόριον | ἐσπασμένον | ὁ τὸ αἰδοῖον ἔχων ὠγκωμένον*, mentre il 267e riporta *κηλήτην | ὅτι μετὰ τῶν ἄλλων κακῶν καὶ τὸ τῆς*

¹²⁸ L'asindeto è qui impiegato per dare enfasi all'aspetto fisico del dio: segnala infatti Dover (1970, p. 21) che "in genere nella commedia aristofanea l'asindeto serve non a dare forza ad un argomento ma a presentarci con vivezza una serie di particolari fisici".

κήλης πάθος ἔχει τὸ γῆρας, χαυνωθέντος τῷ χρόνῳ τοῦ σώματος, καταχρηστικῶς μέντοι τὸν κηλήτην ἐνταῦθα “ψωλὸν” εἶρηκε. “ψωλὸς” γὰρ κυρίως ὁ τὸ αἰδοῖον ἐκτεταμένον ἔχων. “ψωλῆ” γὰρ αὐτὸ τὸ αἰδοῖον λέγεται. Nel primo caso l'interpretazione si pone sulla stessa linea di quella degli *scholia vetera*, mentre nell'ultimo caso il termine ψωλὸν è spiegato come conseguenza fisica dell'ernia causata dalla vecchiaia. Nessuna di queste indicazioni esegetiche risulta però pienamente convincente, mentre una possibile e più valida spiegazione sembra quella che intende l'aggettivo nel suo significato primario di “circonciso”, qui utilizzato per il suo generico valore offensivo, come osserva con buona ragione M. C. Torchio¹²⁹. La studiosa recupera nella sua analisi i suggerimenti contenuti nelle opere di J. Henderson e K. J. Dover: nella fondamentale opera sul linguaggio osceno in commedia, il primo osserva infatti che “Since ψωλός is an inappropriate word for an old man like Plutus, we must assumed a more general abusive tone”, mentre l'osservazione di Dover per cui “Circumcision, practised throughtout Egypt and Phoenicia, was familiar to the Greeks as a feature of visitors or slaves from the south-eastern corner of the Mediterranean...”¹³⁰ fornisce un'utile indicazione circa un'ulteriore sfumatura ironica sottesa nella scelta lessicale che, sulla base della conformazione del pene, associerebbe Pluto ad uno schiavo o uno straniero, in sostanza ad un individuo privo di qualsiasi tratto divino. Inoltre, il termine risulta già attestato in *Equ.* 964 e *Av.* 507, dove ricorre con il medesimo intento offensivo: nel primo caso esso è rivolto al barbaro Paflagone, mentre nel secondo appare in associazione con i Fenici; in tutti e due i passi comunque l'aggettivo, utilizzato in senso offensivo, è associato a figure di stranieri, a conferma dell'interpretazione del verso del *Pluto* qui accolta.

Come abbiamo detto, in questo modo, a chiusura della battuta e tanto più in

¹²⁹ Cfr. Torchio (2001, p. 144).

¹³⁰ Vd. Henderson (1991, p. 105) e Dover (1978, p. 129).

fine di verso, la presenza di ψωλὸν crea un comico *aprosdoketon*, che tuttavia il coro non coglie, fraintendendo il termine¹³¹. La risposta dei contadini, espressione di sorpresa e gioia, si apre con l'esclamativo ᾠ̄, seguito dal neutro sostantivato χρυσὸν che regge il genitivo ἐπῶν e che rappresenta il complemento oggetto del participio aoristo ἀγγείλας: i vecchi contadini sono infatti rimasti colpiti dal futuro benessere a loro annunciato ai versi 262-263 e non hanno dato ascolto alla descrizione del vecchio cui si accompagna Cremilo, le cui caratteristiche fisiche or ora rivelate non promettono niente di buono.

L'interesse dei coreuti è strettamente legato alla felice sorte che si prospetta per loro e che li porta a chiedere ulteriori spiegazioni allo schiavo, prima con l'interrogativa πῶς φήσ; e poi con l'imperativa πάλιν φράσον μοι. La ripetizione dell'esortazione nel medesimo verso, segnata a livello retorico dall'uso del poliptoto, segnala il vivace e acceso interesse dei coreuti, nonché la loro trepidazione e il fervido trasporto emotivo per la rivelazione delle motivazioni per cui sono stati convocati che lo schiavo sembra tardare a svelare. Come è stato anticipato nel capitolo precedente¹³², la frase si trasforma quindi in un interessante sipario comico generato dal fraintendimento dei vecchi, da loro stessi spiegato al verso successivo, nella parafrasi della presunta frase di Carione, in cui i vecchi comprendono σωρὸν anziché ψωλὸν: una dimostrazione questa del loro univoco interesse per la nuova sorte, confermata anche dal genitivo di specificazione χρημάτων, che assieme al precedente χρυσὸν prepara l'atmosfera di agiatezza e benessere alla base del trasporto gioioso e della danza festosa dei versi successivi.

Il verso è stato oggetto degli studi scoliastici antichi che ne hanno analizzato la sintassi, classificandola come attica: lo *scholion vetus* 268aα annota infatti ἀπτική ἢ σύνταξις· ἀντὶ τοῦ “ᾠ̄ Πλοῦτον ἐκ τῶν ἐπῶν ἀγγείλας”, mentre il

¹³¹ Vd. infra.

¹³² Al riguardo rimando alle osservazioni contenute alle pp. 28 ss. della presente dissertazione.

268aβ contiene τὸ ἐξῆς “ὦ ἀγγείλας χρυσὸν διὰ τῶν ἐπῶν”. ἀττικῶς ἡ συνήθεια; infine il commentario di Tzetzes segnala ἀττικῶς ἡ σύνταξις, ἀντὶ τοῦ “ὦ πλοῦτον ἐκ τῶν ἐπῶν ἀγγείλας” ἢ ἀντὶ τοῦ “τιμιώτατον εἰπὼν λόγον”. L'analisi degli antichi commentatori si sofferma poi anche sul gioco comico basato sul fraintendimento dei vecchi e in particolare Giovanni Tzetzes annota συνεϊκότες οἱ γέροντες ὡς πολῦπειροι ἐξ ὧν εἶπεν αὐτοῖς ὁ Καρίων, ὅτι πεπλούτηκε Χρεμύλος ὁ τούτου δεσπότης, φασίν· “ὦ χρυσὸν καὶ τίμιον λόγον ἢ πλοῦτον ἀγγείλας ἐξ ὧν λέγεις, πῶς λέγεις εἰπέ μοι· δηλοῖς γὰρ ἡμῖν τὸν σὸν δεσπότην ἐφευρηκέναι χρημάτων σωρὸν”, mentre lo scolio recenziore 268a segnala διαβάλλει ὁ ποιήτης αὐτῶν τὴν κωφότητα· ἕτερα γὰρ εἰπόντος, ἕτερ' ἀκούειν ἔδοξαν e il 268b si sofferma sulla somiglianza e sul richiamo linguistico fra la ricchezza personificata dal dio Pluto e l'oro, simbolo di opulenza per antonomasia, riportando semplicemente χρῶ-πλοῦτον.

La risposta di Carione stravolge il verso dei vecchi, riprendendone pedissequamente l'espressività linguistica: il genitivo di specificazione χρημάτων congiunto a σωρὸν è sostituito da κακῶν da cui dipende l'aggettivo πρεσβυτικῶν, significativamente posto all'inizio della frase, in modo da dirigere l'attenzione sull'anzianità che rappresenta fin dalla prima descrizione una delle peculiarità del personaggio¹³³. L'aggettivo e il nome κακῶν sono separati dalla sequenza μὲν οὖν: le due particelle associate ricoprono valore avversativo¹³⁴ e sono quindi funzionali a esplicitare l'ironia sottesa nelle parole dello schiavo e l'intento di correzione rispetto alle affermazioni precedentemente fatte dai coreuti. La frase, il cui soggetto è ἔγωγ', è priva del verbo reggente: Carione si riallaccia infatti idealmente al δηλοῖς della battuta precedente del coro e recupera da essa anche l'infinito

¹³³ Il personaggio cui si accompagna Cremilo è infatti definito nella prima presentazione di Carione come πρεσβύτην τιν'; la descrizione che segue è poi tutta incentrata sulle conseguenze fisiche della vecchiaia.

¹³⁴ Cfr. Denniston (1954, p. 368).

ἦκειν, qui omesso. Lo schiavo termina quindi il suo intervento con il participio ἔχοντα congiunto al soggetto dell'infinitiva non esplicitato ma facilmente intuibile e con l'oggetto σωρόν, termine alla base del fraintendimento motivo del risvolto comico di questi versi. L'attacco di battuta dello schiavo è oggetto di analisi nello scolio antico 270b che segnala διὰ τὸ τῷ γήρα ἔπεσθαι ταῦτα τὰ συμπτώματα e anche nello scolio recenziore 270c che contiene “ἄπερ δηλονότι εἶπον ἀνωτέρω”. “πρεσβυτικῶν” δὲ εἰπῶν, ἐδήλωσεν ὅτι ταῦτα οἱ γέροντες μάλιστα πάσχουσι: in entrambi i casi il commentatore riconosce il riferimento al verso 266 nell'efficace descrizione degli acciacchi della vecchiaia resa particolarmente brillante dalla successione degli aggettivi affiancati in asindeto, secondo un procedimento linguistico particolarmente caro ad Aristofane, ovvero quello della accumulazione verbale¹³⁵.

Lo stordimento dei vecchi è oggetto di derisione ancora nel corso della parodo: alla battuta di Carione essi rispondo in maniera stizzita, consapevoli di essere stati derisi, anche se all'oscuro di quello che il servo sta loro dicendo, del tutto incapaci di intendere la situazione. Proprio per questo essi si connotano dal punto di vista scenico come efficacissime figure di rimbambiti, le cui battute ai versi 272-273 e 275-276 risultano del tutto eccessive ed il loro effetto è d'impatto comico eccezionale. La loro invettiva contro lo schiavo, reo ai loro occhi di deriderli con false promesse, si apre con la particella interrogativa μῶν, crasi per μὴ οὐν¹³⁶, dove la funzione di negazione di μὴ è enfatizzata dalla presenza di οὐν. La particella è glossata con ἄρα nello scolio recenziore 271a, al fine di sottolineare la funzione interrogativa del termine, che rappresenta forse la sfumatura più facilmente percepibile nella resa in italiano. La replica dei vecchi ha l'ambizione di porsi come minaccia: nel participio

¹³⁵ Spyropoulos (1974, p. 76 n. 367) cataloga questa sequenza, con “participe completif” fra le accumulazioni del primo tipo, e in particolare fra quelle impiegate per evidenziare “les défauts corporels” .

¹³⁶ L'esplicitazione della crasi ricorre nello scolio antico 271a e nel commentario di Tzetzes (Tz. *Ad v.* 270, p. 76b, 20).

φενακίσας congiunto con il sottointeso pronome di seconda persona e diretto quindi a Carione, sta l'accusa di inganno, mentre l'espressione ἀπαλλαγῆναι ἀζήμιος abilmente posta in rilievo grazie all'enjambement, apre la minaccia che i coreuti rivolgono allo schiavo, resa nei loro intenti ancora più terribile dalla stringata successione ἐμοῦ βακτηρίαν ἔχοντος, che però sortisce a livello pratico l'effetto contrario. In questo modo infatti, la figura dei vecchi viene ancor più ridicolizzata e per di più il ridicolo è opera delle stesse parole dei contadini; l'iperbolicità della loro espressione e delle loro intenzioni si manifesta nell'uso dei connettivi: al verso 271 ἔπειτ' posto fra il participio φενακίσας e l'infinito ἀπαλλαγῆναι ha il potere di evocare le mosse dello schiavo e dar loro particolare rilievo, mentre la sequenza καὶ ταῦτ' al verso successivo concorre a sottolineare nelle intenzioni dei vecchi la "mostruosità" delle azioni di Carione. Anche in questo si caso si può parlare di tecnica dell'accumulazione verbale: le espressioni ἔπειτ' e καὶ ταῦτ' sono infatti qui funzionalizzate a dare risalto all'azione dello schiavo, dipingendola come terribilmente grandiosa. In questo senso l'intervento dei coreuti risulta davvero ridicolo: innanzitutto Carione non sta deridendo *sua sponte* il coro, ma è esso stesso attraverso i vari fraintendimenti a rendersi vittima e oggetto di ilarità, inoltre la minaccia ἐμοῦ βακτηρίαν ἔχοντος espressa sinteticamente col genitivo assoluto, risulta del tutto fuori luogo e per di più priva di vigore, per questo tremendamente comica. I coreuti infatti, descritti come poveri lavoratori stanchi e senza forza, ἀσθενεῖς appunto se vogliamo utilizzare le loro stesse parole, sono provvisti di βακτηρία ovvero di un bastone, che tuttavia non risulterà particolarmente minaccioso né agli occhi dello schiavo né a quelli del pubblico. Sappiamo infatti dalle testimonianze scoliastiche che con il termine βακτηρία gli ateniesi intendevano il bastone utilizzato dai vecchi per sostenersi e procedere nel cammino¹³⁷; possiamo quindi immaginare

¹³⁷ Si vedano al riguardo lo scolio antico 272c, il commentario di Tzetzes (Tz. *ad v.* 272, 9-26b) e lo scolio recenziere 272c.

che i coreuti una volta sollevato il bastone per percuotere lo schiavo perdano quel poco equilibrio loro rimasto e che quindi il colpo che intendono sferrare non abbia particolare vigore. La comicità sta quindi nell'assurdità della minaccia e nell'enfasi che i contadini comunicano nella loro battuta che sortisce l'effetto di irridere ancora di più i loro limiti fisici¹³⁸.

La risposta di Carione, dal tono incredulo, evoca al tempo stesso un atteggiamento sbigottito e stupito, che stona con la furfanteria e l'intraprendenza del personaggio e che crea quindi anche in questo caso un risvolto comico: l'avverbio πάντως e l'accusativo plurale τὰ πάντα sono posti agli antipodi, all'inizio e alla fine del verso, in modo da comunicare anche a livello sintattico, attraverso il poliptoto, l'intenzione totalizzante dell'ingiuria, che intende rappresentare lo schiavo come un furfante senza scrupoli. Al riguardo risulta particolarmente acuta l'osservazione di Sommerstein secondo cui "Carion thinks the chorus-leader is taking it for granted that a slave will never tell the truth: it was, indeed, proverbial that «there's no trusting servants» (*Lys.* 7.35), and the crafty, scheming, deceiving slave was to become a stock figure of New Comedy"¹³⁹.

Tornando all'analisi del verso, è opportuno notare come la particella γὰρ, inserita in contesto interrogativo, concorra a dare un tono sorpreso e ironico alla domanda e ad esprimere dubbio rispetto a ciò che è stato precedentemente affermato dai coreuti¹⁴⁰. La litote κούδ'εν ὑγιές pone invece in rilievo la figura del βωμολόχος: Carione si difende dall'accusa di derisione con un atteggiamento permaloso e offeso, prima di perdere la pazienza e rivolgersi di nuovo ingiuriosamente ai vecchi, con la battuta ai versi 277-278 che sortisce l'effetto di svelare la natura beffarda dello schiavo e dare quindi parzialmente

¹³⁸ Il passo richiama il verso 588 dell'*Andromaca* in cui il vecchio Peleo minaccia di percuotere Menelao; come osserva Di Marco (2000, p. 124) "in realtà, vecchio com'è, egli [Peleo] non può che proferire la sua minaccia da lontano, tanto da essere irriso da Menelao che con sarcasmo lo sfida ad avvicinarsi e a toccarlo".

¹³⁹ Così in Sommerstein (2001, p. 153).

¹⁴⁰ Cfr Denniston (1954, p. 77).

ragione alle accuse dei contadini. La frase si chiude con l'infinito εἰπεῖν che rappresenta l'ultimo elemento della struttura a chiasmo realizzata dalla successione κούδεν ἄν νομίζεθ' ὑγιές εἰπεῖν.

L'indispettita risposta dei contadini si apre con l'esclamazione ὡς σεμνὸς οὐπίτριπτος, in cui il nome οὐπίτριπτος, ovvero ὁ ἐπίτριπτος, scarsamente attestato, è glossato nello *scholion vetus* 275 con ὁ ἄξιος ἐπιτρίψεως καὶ βλάβης e nello scolio recenziore 275c con ὁ ἄξιος ἐπιτριβῆς, ἐπιτρίψεως καὶ ἀπωλείας, ἀφανισμοῦ, πληγῶν, συντριβῆς, συντρίψεως, φθορᾶς, ἐπιτριβῆναι, καὶ πληγωθῆναι ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν ἀγγείων. Esso, associato all'aggettivo σεμνὸς che lo anticipa, crea un simpatico nesso ossimorico.

Riguardo all'aggettivo, lo scolio recenziore 275b contiene σεβάσμιος | ἔντιμιος | τίμιος | αἰδέσιμος | εὐλαβῆς | σοβαρός | κατ'εἰρώνειαν δοκεῖ τὸ “σεμνός”: si tratta di un'indicazione della funzione ironica della specificazione scelta in associazione con il nome. Secondo quanto segnalato nei commenti di Blaydes e Rogers, l'*incipit* dell'ingiuria (ὡς σεμνὸς) ricorre già in *Ran.* 178¹⁴¹, con il medesimo valore invettivo: in questo caso il termine che l'aggettivo specifica è però ὁ κατάρατος, ma è tuttavia ugualmente evidente la valenza ironica dell'espressione anche qui ossimorica. L'invettiva prosegue e diventa ancora più elaborata: la particella δέ funge da connettivo e introduce l'espressione ingiuriosa in cui le gambe dello schiavo (αἱ κνήμαι), soggetto della frase, griderebbero per la sofferenza della punizione fisica. Seguono il genitivo di possesso σου e l'indicativo presente βοῶσιν, che introduce il sintagma “ιοὺ ἰοὺ”, posto con *enjambement* in apertura del verso 276. L'esclamazione ἰοὺ, che può essere impiegata per esprimere allegria, dolore, malessere e sorpresa, secondo quanto apprendiamo dallo studio di Labiano Ilundain sulle interiezioni, ha qui funzione metalinguistica: è utilizzata cioè in forma di citazione, per riecheggiare il grido di dolore causato dall'ipotetica

¹⁴¹ In Blaydes (1886, p. 187) in realtà è segnalato il verso 1781 delle *Rane*, ma è chiaro che si tratta di un refuso, poiché la commedia finisce con il verso 1533.

tortura¹⁴².

La sequenza βω̄σιν “ιὸὺ ἰοὺ” si distingue per espressività e anticipa l'intensità del sintagma successivo che subordina alla principale l'icastico participio ποθοῦσαι: quest'ultimo, legato al soggetto αἱ κνήμαι, regge gli accusativi τὰς χοίνικας e τὰς πέδας, che chiariscono maggiormente e rendono inequivocabile la natura della pena con la quale i coreuti vorrebbero punire lo schiavo. La personificazione delle gambe e le azioni che ad esse sono congiunte, ovvero il gridare per il dolore e il rimpiangere i ceppi e le catene, danno particolare espressività alla frase e sottendono uno scenario tragico, sostenuto anche dalle scelte verbali e in particolare dal presente βω̄σιν, ma soprattutto dal participio ποθοῦσαι, proprio per la pregnanza concettuale che il tema del πόθος ricopre in tutto il teatro tragico. L'ottimo commento di Sommerstein parafrasa la battuta dei coreuti con “your behaviour is so impudent that anyone would think you positively wanted to be punished by shackling... despite your previous experience of it. That Carion has suffered shackling before... is half implied by *pothousai* «yearning for» (which often, though not always, implies a longing for something *which one has lost*), half implied by the following phrase (lit. «the shackles and the fetters», i.e. Either «the shacklets/fetters <in which miscreant slaves are customarily confined>» or «the shackles/fetters<with which you used to be familiar>»), and rather strongly implied by the combination of the two”¹⁴³, ma il riconoscimento della punizione qui postulata come castigo spettante agli schiavi si trova già nello scolio recenziore 276f, che al riguardo specifica ὀνειδίζει αὐτῶ ὡς δούλω | ὀνειδίζει αὐτὸν ὡς δοῦλον. La natura dell'intera frase è poi ridondante: nel contesto dell'invettiva, in cui si invoca quindi la pena coercitiva tradizionalmente rivolta agli schiavi, la personificazione degli arti e le scelte

¹⁴² Maggiori indicazioni sull'uso di questa interiezione nella commedia aristofanea sono contenute in Labiano Ilundain (2000, pp. 215-227, in particolare per quanto riguarda la funzione metalinguistica e l'analisi del presente passo pp. 225-227).

¹⁴³ Così in Sommerstein (2001, p. 153).

lessicali di richiamo drammatico sortiscono però un efficacissimo effetto paratragico, che in questo caso concorre ancora una volta a ridicolizzare la figura dei vecchi coreuti, per l'enfasi e l'eccessivo trasporto che essi pongono nella loro locuzione.

La ridondanza della battuta dei contadini viene quindi stravolta dall'irriverente risposta dello schiavo che elabora in breve un'altrettanto se non maggiormente efficace offesa, costruita richiamando la pratica dell'estrazione dei giudici per il tribunale ateniese stravolta in senso comico ai fini dell'invettiva.

La frase si apre con il complemento ἐν τῇ σορῶ che segnala la collocazione prossima dei vecchi e richiama fin dal principio il *focus* sul tema della morte; esso è significativamente posizionato all'inizio della frase, al posto dell'atteso ἐν τῇ ἡλιαία richiesto dal contesto della metafora giuridica, secondo quanto apprendiamo dallo *scholion vetus* 277 b.γ che al riguardo osserva τοῦτό ἐστιν ὃ λέγει ἀμείψας τοῦ γελοίου χάριν· ἀνθυπήλλαξε γὰρ εἰπὼν “ἐν τῇ σορῶ”, δέον “ἐν τῇ ἡλιαία”. Segue quindi l'avverbio di tempo νυνί, tipico del linguaggio colloquiale della commedia per la presenza del deittico finale, quindi si trova l'espressione λαχὸν τὸ γράμμα σου oggetto di numerose annotazioni scoliastiche in quanto struttura laconica, ma tuttavia giustificabile dal punto di vista grammaticale come “Nominativus absolutus pro genitivo, ex usu Attico loquendi” secondo l'ottima analisi di Blaydes¹⁴⁴. Quindi, alla fine del verso compare il verbo reggente δικάζει che chiude il richiamo alla prassi giuridica ateniese qui evocata, riguardo alla quale si sprecano le osservazioni e gli approfondimenti nelle testimonianze scoliastiche antiche e recenti. Fra gli studi moderni, una sintetica ma efficace analisi della questione è invece quella contenuta nelle note all'edizione italiana del *Pluto* di U. Albin, curate da F. Barberis alla quale rimando per ulteriori dettagli¹⁴⁵.

¹⁴⁴ In Blaydes (1886, p. 188).

¹⁴⁵ Numerosi richiami storici sono infatti contenuti negli *scholia* antichi 277b, 277c, 277d, 277e,

L' invettiva prosegue al verso successivo, con l'incalzante interrogativa dal tono imperativo σὺ δ'οὐ βαδίσεις¹⁴⁶ espressa in seconda persona singolare, come nel caso del risentito verso 261, con un δέ fortemente avversativo, che prepara la fine dell'ingiuria resa ancora più pesante dall'esplicito riferimento a Caronte, nocchiero dell'oltretomba. Il barcaiolo infernale è evocato all'inizio della nuova frase coordinata in asindeto: fra articolo e nome compare un δέ connettivo esplicativo¹⁴⁷, quindi segue il complemento oggetto τὸ ξύμβολον e infine compare il verbo reggente, ovvero il presente indicativo δίδωσιν. Carione si esprime con una sintassi non elaborata che risulta proprio in nome della sua semplicità, particolarmente efficace: richiamando la figura dell'oltretomba egli intende beffeggiare i contadini per la loro età avanzata, ormai vicina alla morte, mentre allo stesso tempo a livello intellettuale crea un gioco linguistico di notevole portata: Caronte è infatti l'anagramma di arconte, ovvero il reale addetto alla consegna delle tessere giuridiche¹⁴⁸. Il tema della contiguità fra vecchiaia e morte rappresenta un motivo caro alla commedia *archaia*: “sono incentrate su di esso le due scene erotico-grottesche delle *Ecclesiazuse* e del medesimo *Pluto*, mentre l'utilizzazione del tema a fini di aggressività spicciolache troviamo in questo passo ha riscontro in *Lisistrata*, 372, 599 sgg; nelle *Vespe*, 1364 sgg; nelle *Nuvole*, 846”¹⁴⁹, mentre rappresenta qui

277f; nei due lunghi commenti di Tzetzes al verso 277 e nello scolio recenziere 277f; mentre in Albini-Barberis (2003, p. 91) si legge: “La battuta allude alla pratica processuale ateniese di attribuire a sorte (mediante estrazione di lettera preventivamente assegnata a cittadini volontari) la nomina dei membri delle varie giurie popolari. Erano spesso i vecchi cittadini (come sono questi che formano il Coro) ad offrire liberamente, e con passione, la propria disponibilità al sorteggio (in Aristofane l'identificazione anziano-giurato è motivo satirico e polemico pressoché costante; cfr. per esempio *Pace*, 34; *Uccelli*, 109; *Vespe*, *passim*)”.

¹⁴⁶ Una diversa interpretazione del tono dell'espressione non mi sembra qui opportuna; si rende perciò necessaria la punteggiatura che segnali l'interrogativa. In questo mi distacco dall'edizione di Wilson (2007a, t. II), e mi associo invece alle scelte editoriali di Dindorf (1838), von Velsen (1881), Blaydes (1886), Rogers (1907), Coulon (1930), e Sommerstein (2001), adottate anche nelle edizioni italiane di Paduano (2002) e Torchio (2001).

¹⁴⁷ Per questo uso della particella, nel significato di γὰρ si veda Denniston (1954, p. 169).

¹⁴⁸ L'ottima indicazione deriva dallo scolio recenziere 277 g che riporta ὁ γὰρ “Χάρων”, κατὰ ἀναγραμματισμόν, “ἄρχων” γίνεται. L'osservazione è poi ripresa in Blaydes (1886, p. 191); Rogers (1907, p. 32) e Sommerstein (2001, p. 154).

¹⁴⁹ Riporto qui l'acuta osservazione contenuta in Paduano (2002, p. 87).

il perno fondamentale dei due versi, enfatizzato anche a livello sintattico grazie all'immagine della bara evocata dall'espressione ἐν τῇ σορῶ all'inizio del verso 277 e dalla figura di Caronte che compare alla fine del primo emistichio nel verso successivo.

Il coro risponde alla provocazione con l'imprecazione διαρραγείης che segna l'esplosione di rabbia e l'abbassamento al *sermo cotidianus* dei vecchi contadini, che fin dal primo ingresso in scena si sono invece distinti per le lunghe perifrasi e i sintagmi elaborati. L'offesa nei confronti dello schiavo riprende secondo le modalità espressive del verso 275, con la sequenza ὡς μόθων εἶ καὶ φύσει κόβαλος in cui i due termini ingiuriosi μόθων e κόβαλος sono significativamente posti all'inizio e alla fine della frase, separati dal verbo εἶ, dal connettivo καὶ e dal dativo di limitazione φύσει che concettualmente sottolinea la bricconaggine di sostanza dello schiavo e che si riallaccia per ripresa linguistica al precedente φύσει espresso da Carione al verso 274. Il primo sostantivo ricorre già in *Equ.* 697 e 635, in quest'ultimo caso già in associazione con κόβαλος: il significato del termine non è però del tutto chiaro; gli *scholia vetera* 279e ed f ci informano che si tratta di un genere di danza turpe, dai passi particolarmente volgari, e per questo riservata agli schiavi, caratterizzata dalla movimentata ostentazione del corpo, secondo quanto ricorre anche nello scolio recenziore 279d e nello scolio a *Eq.* 697¹⁵⁰. Altre indicazioni al riguardo si ricavano dalle testimonianze di Ateneo, che annovera il μόθων fra i tipi di danza accompagnati dall'aulo e dal lessico di Polluce che riporta ὁ δὲ μόθων φορτικὸν ὄρχημα καὶ ναυτικόν¹⁵¹. Un ottimo

¹⁵⁰ Lo *scholion vetus* 279e contiene τινὲς “μόθωνα” εἶδος εἶναι λέγουσιν αἰσχρᾶς καὶ δουλοπρεποῦς ὄρχήσεως, il 279 f riporta ἀπὸ Μόθωνός τινος αἰσχροποιούντος καὶ αἰεὶ ἐν τοῖς πότοις ὄρχουμένου, mentre lo scolio recenziore 279d ha οὐδαμινός | γέλωτος ἄξιος | ἄφρων | ἀπατεών | ὑβριστής | κόλαξ | λάλος | “μοθωνία”, ἀλαζονεία τις τοῦ σώματος κινητική. ὅθεν καὶ “μόθος” καὶ “μόθων” ὁ ταρακτικός; infine lo scolio a *Equ.* 697bI segnala μόθωνα: τὸν εἰρωνικὸν καὶ δόλιον, καὶ πανουργία προσφερόμενόν τινι e il 697bII contiene ἄλλως: μόθων φορτικὸν ὄρχήσεως εἶδος. ἔλεγον δὲ τοὺς φορτικούς μόθωνας.

¹⁵¹ In Ateneo 14. 618c-d si legge infatti ἀυλήσεων δ' εἰσὶν ὀνομασίαι, ὡς φησι Τρύφων ἐν δευτέρῳ Ὀνομασιῶν, αἶδε· κῶμος, βουκολισμός, γίγγρας, τετράκωμος, ἐπίφαλλος, χορεῖος, καλλίνικος, πολεμικόν, ἠδύκωμος, σικινοτύρβη, θυροκοπικόν (τὸ δ' αὐτὸ καὶ

strumento per l'interpretazione del termine è però rappresentato dal lessico di Fozio: esso contiene infatti ὄρχημα φορτικὸν καὶ κορδακῶδες· ἀπὸ δὲ τούτου καὶ ὁ ἀνάγωγος καὶ ὁ ἀκόλαστος ἄνθρωπος¹⁵², una concisa ma chiara spiegazione che mette in diretta relazione l'aggettivo denigratorio con il nome specifico della danza; qualcosa di simile si trova anche nel commentario di Tzetzes¹⁵³ dove il lemma ὡς μόθων εἶ καὶ φύσει è glossato con μόθων· εἶδος αἰσχροῦς ὀρχήσεως καὶ δουλοπρεποῦς· ἢ ἄτιμος, φλύαρος, ἀπὸ τῶν δούλων· τοὺς γὰρ συντρεφομένους οἰκογενεῖς τοῖς ἐλευθέροις παισὶν οἱ Λάκωνες μόθωνας ἐκάλουν. ἢ ὅτι Ἀθηναῖοι μόθωνας χειρωσάμενοι, φασίν, εἰς ἄτιμον δουλικὴν τύχην περιέστησαν; la glossa prosegue poi con alcune osservazioni circa κόβαλος, che riprendono lo scolio antico 279 h, riferendo il termine a malvagi demoni legati alla figura di Dioniso (κόβαλοι δαίμονες εἰσι σκληροὶ περὶ τὸν Διόνυσον). Entrambi i sostantivi sono però glossati in vario modo negli apparati scoliastici ed il fine ultimo del loro utilizzo è qui quello dell'invettiva. Dal confronto dei dati scoliastici sembra comunque di poter asserire che il sostrato alla base delle due offese sia quello della disinibizione e della trasgressione legate alla figura di Dioniso o più probabilmente all'ebbrezza derivante dal suo paradigma culturale, ovvero dal vino al cui piacere gli schiavi del teatro classico sono proverbialmente incapaci di resistere. I due aspetti qui messi in luce sono quindi da un lato quelli della sconvenienza e dell'eccessiva libertà espressiva dello schiavo, le cui parole impertinenti sono per i contadini deplorabili, dall'altro quelli della natura astuta e disonesta paradigmatica del personaggio a cui appartengono.

Questi due versi, assieme ai precedenti 275 e 276 rappresentano, secondo R.

κρουσίθυρον) κνισμός, μόθων. ταῦτα δὲ πάντα μετ' ὀρχήσεως ηὐλεῖτο" (cfr. Kaibel [1890]). Il passo di Polluce (Δ 101. 15) è citato secondo l'edizione di Bethe (1900). Uno studio approfondito sulla danza è stato condotto da L. B. Lawler che ne ha indagato le possibili origini (in Lawler [1944]) e gli aspetti lascivi (cfr. Lawler [1964, pp. 75-76]). Pochi riferimenti sul termine si trovano anche in Cannata (1995, n. 62, p. 129) e Beta (2004, n. 217, p. 256).

¹⁵² Il testo è citato dall'edizione di Theodoridis (1998, p. s. v. μόθων, p. 576).

¹⁵³ Tz. *Ad v.* 279, 80b-81b.

Saetta Cottone, un esempio di ingiuria corale all'interno della *parodo*. La studiosa si riallaccia al lavoro della Treu¹⁵⁴ sui cori comici, in cui gli attacchi del coro vengono differenziati da quelli dell'attore in quanto enunciati da una posizione di superiorità, ma sottolineando come nel caso specifico della *parodo* del Pluto “i vecchi contadini del coro, accorsi al richiamo di Carione, appaiono impegnati in un dialogo giambico a base di ingiurie con Carione stesso, il quale temporeggia nell'informarli sull'identità del vecchio Pluto...” e “il coro si trova coinvolto nell'azione senza sapere perchè, le ingiurie testimoniano della sua volontà di rendersi conto del gioco al quale è invitato a partecipare”¹⁵⁵.

I coreuti proseguono la propria imprecazione riprendendo con il verso 280 la propria caratteristica espressività, che consiste nella successione di subordinate, in un linguaggio elaborato e ridondante: il verso si apre infatti con la relativa ὅστις φενακίζεις che assieme alla seguente coordinata φράσαι δ' οὐπω τέτληκας ἡμῖν riprende concettualmente e linguisticamente sia il primo attacco rivolto allo schiavo all'ingresso in scena al verso 259, sia il rimprovero per la reticenza di Carione al verso 272. Il verso 281 si apre con una nuova relativa impiegata per descrivere la propria misera condizione di contadini: il relativo οἱ si congiunge al prolettico ἡμῖν del verso precedente e rappresenta il soggetto della frase il cui verbo reggente si trova però più avanti, al verso 283 (ἦλθομεν). Il participio μοχθήσαντες regge invece πολλά qui utilizzato in funzione avverbiale nello stesso modo in cui è impiegato al verso 253, all'interno della battuta di Carione che invoca e anticipa l'ingresso in scena del coro descrivendone i tratti e precorrendone quindi le connotazioni. Il verbo, in nome della sua valenza etimologica, richiama il tema tragico del μόθος e introduce la mesta atmosfera di sgomento e lamento della propria condizione, che prosegue nel proseguo della battuta. Il verso finisce con il

¹⁵⁴ Treu (1999). Il modello dell'ingiuria del coro enunciata da un piano di superiorità non è applicabile al contesto della *parodo* del Pluto, dove al contrario il coro è posto su un piano di inferiorità ed è continuo oggetto di scherno da parte dello schiavo.

¹⁵⁵ Entrambe le citazioni sono tratta da Saetta Cottone (2005, p. 189).

genitivo assoluto οὐκ οὔσης σχολῆς, che segnala, come indicano anche lo scolio antico 282 e i recenziatori 282b, 282c, 282d e 282e, l' impossibilità dei contadini di abbandonare sia fisicamente che mentalmente il lavoro nei campi e i pensieri ad esso connessi. All'apertura del sintagma successivo compare l'avverbio προθύμως, già utilizzato nel primo verso dell'ingresso in scena, per sottolineare la celerità e la prontezza d'intervento dei coreuti, qui ribadite anche dal seguente avverbio di luogo (δεῦρο) che precede l'aoristo ἦλθομεν. La battuta si chiude con un'ulteriore nota sulla propria misera condizione rappresentata dal sintagma retto dal participio διεκπερῶντες, cioè la locuzione πολλῶν θύμων ῥίζας διεκπερῶντες, che si riallaccia simbolicamente e concettualmente alla battuta di Carione al verso 253, dove lo schiavo utilizza, nell'invocazione al sostegno da parte dei contadini, l'evocativa immagine πολλὰ δὴ τῷ δεσπότη ταῦτόν θύμον φαγόντες, al fine di richiamare la comune mancanza di mezzi di sostentamento¹⁵⁶. L'espressione, di non immediata comprensione, è stata a mio avviso interpretata in maniera convincente da Sommerstein, che commenta la propria traduzione del passo ("we've passed right through field after field full of thyme roots") con "lit. «many roots of thyme plants» which (it is implied) they would normally have stopped to pluck for food"¹⁵⁷. Poco convincente risulta invece la resa italiana della Torchio ("trascurando molte radici di timo") di cui si apprezza lo sforzo esplicativo nel commento¹⁵⁸, che tuttavia non coglie fino in fondo gli spunti scoliastici ai fini della traduzione: ottima è infatti l'interpretazione dello scolio recenziatore 283d che fra le varie annotazioni, parafrasa gli ultimi due versi della battuta del coro con ἡμεῖς πολλὰ κοπιάσαντες καὶ ταῦτα οὐκ οὔσης ἀδείας ἡμῖν, ἦλθομεν μετὰ προθυμίας ὧδε, διεκπερῶντες, ἀντὶ τοῦ παρορῶντες καὶ παρατρέχοντες ἀπὸ τῆς ἄγαν σπουδῆς, καὶ αὐτὰς δὴ τὰς τῶν θύμων

¹⁵⁶ Si veda al riguardo l'analisi contenuta alla p. 19 della presente dissertazione (cfr. n.30).

¹⁵⁷ La traduzione inglese qui citata e il commento relativo al passo si trovano in Sommerstein (2001, pp. 67 e 155).

¹⁵⁸ Cfr. Torchio (2001, p. 146).

ρίζας πολλῶν ὄντων, ἄς ἐξ ἔθους εἴχομεν συλλέγειν, un'analisi che dà piena conferma all'esegesi di Sommerstein. A chiusura del commento al verso 283 resta da segnalare l'enallage πολλῶν θύμων ρίζας che conferisce un significativo rilievo all'azione qui esplicitata: la quantità di timo calpestata e non raccolta dai contadini è notevole e la condizione di povertà in cui essi versano rende senza dubbio riprovevole aver trascurato di farne incetta, soprattutto considerando che allo stesso tempo è stato abbandonato il lavoro nei campi, ovvero la loro fonte di sostentamento, e che tutto ciò è stato fatto al fine di accorrere al richiamo dello schiavo che continua a beffeggiare ed indugia senza chiarire le motivazioni della loro convocazione.

La risposta di Carione rompe gli indugi: l'avversativo ἀλλά segna la decisione del servo di comportarsi in modo diverso ed è rafforzato dalla presenza di οὐκέτι in seconda posizione, impiegato a marcare la netta distanza dal comportamento precedente tenuto; segue l'*optativus potentialis* κρύψαιμι introdotto dalla particella ἄν, quindi troviamo la frase rivelatrice, perno attorno al quale ha ruotato tutta la scena della *parodo* fino a questo momento, ovvero la confessione che il misterioso personaggio cui si accompagna Cremilo altri non è se non il dio della ricchezza.

Il nome della divinità occupa una posizione centrale all'interno del verso: si trova infatti all'inizio del terzo *metron* seguito dalla particella γάρ e poi dal vocativo ὦνδρες, in posizione privilegiata e significativamente enfatica rispetto al resto della frase da cui dipende: il verbo reggente ἦκει e il participio ἄγων di cui è complemento oggetto τὸν Πλοῦτον e che è congiunto al soggetto ὁ δεσπότης, sono infatti posti più avanti, prima della relativa ὅς ὑμᾶς πλουσίους ποιήσει che ribadisce il futuro benessere di cui si gioveranno i coreuti già anticipato ai versi 262-263. All'interno della relativa è da segnalare la sequenza ὑμᾶς πλουσίους che rappresenta un'efficace resa sintattica del concetto della ricchezza a disposizione dei contadini, grazie alla

presenza significativa della seconda sillaba del pronome e dell'aggettivo all'interno del terzo *metron*, in posizione centrale.

La risposta del coro si apre con l'espressione di incertezza e di sorpresa evocata dall'uso avverbiale di ὄντως, seguito dalla particella γὰρ che segna il legame con quanto precedentemente affermato da Carione. Troviamo quindi il verbo reggente ἔστι che, in associazione con l'avverbiale, apre l'infinitiva impersonale πλουσίοις ἅπασιν ἡμῖν εἶναι. I tre dativi πλουσίοις ἅπασιν ἡμῖν occupano una posizione centrale all'interno del verso ed in particolare l'aggettivo ἅπασιν è quasi completamente isolato all'interno del terzo *metron* (salvo la presenza della prima sillaba del pronome ἡμῖν), al fine di comunicare anche attraverso il rilievo metrico l'importanza del termine a livello concettuale nel contesto dell'utopia comica: il futuro benessere sarà infatti non più appannaggio di pochi, quanto piuttosto collettiva redistribuzione di beni a tutti gli onesti contadini, ripagati in questo modo delle fatiche finora sopportate. L'incredulità dei coreuti è linguisticamente e sintatticamente messa in evidenza dalla presenza all'interno di questo verso del poliptoto di ὄντως, ἔστι ed εἶναι: il ricorso alla radice del verbo essere per tre volte all'interno di una singola e non complessa interrogativa suggerisce la necessità dei contadini di appellarsi al principio di realtà, dal momento che per essi la notizia data da Carione suona come un incredibile miraggio.

La risposta dello schiavo si apre con la semplice particella affermativa νῆ che per i contadini ricopre un ruolo fondamentale in quanto efficace replica alla propria domanda, ovvero responso finalmente chiaro e non evasivo o allusivo e in pieno contrasto con i precedenti modi enigmatici di Carione. La particella è qui affiancata all'accusativo τοὺς θεοὺς in associazione con il quale crea una espressione riconducibile al *sermo cotidianus*, che rappresenta la massima affermazione, in quanto basata sul giuramento a garanzia del quale sono evocati gli dei. Segue l'accusativo Μίδαξ idealmente dipendente dall'infinitiva

del verso 284, enfatizzato dai successivi μὲν e οὖν la cui associazione è funzionalizzata a comunicare un completo assenso. La posizione delle due particelle all'interno di risposte è di solito preceduta da un'altra espressione di conferma, rappresentata nel nostro caso dalla formula νῆ τοὺς θεοὺς¹⁵⁹. Il verbo reggente è sottinteso; quindi, separata metricamente in quanto isolata a partire dal terzo *metron*, compare la subordinata ἤν ὥτ' ὄνου λάβητε che rappresenta la protasi del periodo ipotetico introdotta dalla particella ἤν e espressa con il congiuntivo aoristo λάβητε. Il riferimento al mitico re Mida, allusione per antonomasia alla ricchezza, “poteva veicolare, per gli spettatori, un avvertimento relativo alla necessità di assegnare un giusto limite al desiderio di ricchezza, nel momento in cui ai poveri contadini che compongono il coro viene fatta balenare la possibilità di un mutamento radicale delle loro misere condizioni di vita”... e “anche la battuta sarcastica sulle orecchie d'asino potrebbe implicare un giudizio negativo sulla scelta fatta dagli uomini nella commedia..., o perlomeno suggerire che l'esito finale del piano di Cremilo è incerto”, secondo la Torchio¹⁶⁰. In realtà, più moderata mi sembra la posizione di Sommerstein che, partendo dal presupposto che non abbiamo fonti certe e approfondite sulla ricezione e sull'interpretazione del mito di Mida in ambito greco, osserva che “it evidently does not occur to the chorus that Midas' wealth had unfortunate consequences for him; whether it will occur to the audience is not clear”¹⁶¹, mentre Paduano commenta con ottimo spirito analitico che “...la battuta si piega a un *humour* gelido, che non viene raccolto dai vecchi...Carione continua il gioco dell'alternanza agrodolce con cui al Coro vengono date speranze e beffarde amarezze, come abbiamo appena visto. Non negherò certo che al suo fondo ci sia ciò che c'è in altre frasi aristofanesche dello stesso tipo, scisse in momenti contraddittori

¹⁵⁹ Per un'analisi approfondita sull'uso e sulle funzioni della locuzione μὲν οὖν si veda Denniston (1954, pp. 470-481).

¹⁶⁰ Così in Torchio (2001, pp. 146-147).

¹⁶¹ Cfr. Sommerstein (2001, p. 155).

dall'*aprosdoketon*: un controcanto a un ridimensionamento del trionfalismo comico che risente di improvvisi tuffi nella realtà; un'ironia leggera o rabbiosa o addirittura un'auto-aggressività che credo di poter riportare alla coscienza metalinguistica: quasi insomma il poeta, sinceramente desideroso di cambiare il mondo, avvertisse talvolta il bisogno di ricordare a se stesso e agli altri «brechtianamente» che non si può credere di cambiarlo davvero con questi mezzi. Ma vedere invece nella battuta un'ironia che investa la struttura dell'azione comica, leggerla cioè come presagio o riconoscimento del fatto che credere ai benefici della ricchezza è solo una pericolosa illusione, mi pare erroneo; e tanto più sopravvalutare il tema di Mida fino a farne, con l'aiuto di altri riscontri peggio che dubbi, il cardine di una concentrazione globalmente negativa, secondo la lettura che ne ha data Heberlein¹⁶². Il verso rappresenta poi una fonte basilare per la leggenda del re Mida: contiene infatti la prima attestazione letteraria del particolare delle orecchie d'asino all'interno della vicenda mitica, peraltro già testimoniato a livello figurativo dalle illustrazioni di alcuni vasi della metà del IV secolo¹⁶³.

La conferma alle incertezze dei contadini gioca un ruolo fondamentale per lo sviluppo della commedia: è a questo punto infatti che i coreuti si lasciano travolgere dall'impeto di una gioia irrefrenabile che si manifesta nella battuta al verso 287, che segna l'adesione implicita all'utopia comica e la garanzia del proprio sostegno ad essa. L'esplosione di giubilo è espressa a livello sintattico dalla successione dei tre indicativi presenti ἡδομαι, τέρομαι e βούλομαι collegati fra loro dal connettivo καὶ: la sequenza è classificata da E. S. Spyropoulos fra le accumulazioni del primo tipo, nella sezione di quelle verbali, in questo caso impiegate all'indicativo presente per richiamare manifestazione di gioia ed entusiasmo¹⁶⁴; strutture simili sono quelle di *Pax* 291

¹⁶² Paduano (2002, pp. 88-89, n. 47).

¹⁶³ Il dato è ben evidenziato, con dovizia di particolari, in Torchio (2001, p. 146).

¹⁶⁴ Cfr. Spyropoulos (1974, p. 180, n. 389).

(ὡς ἡδομαι καὶ χαίρομαι κεῦφραίνομαι “Come me ne rallegro e provo piacere e me ne diletto”) in cui, secondo quanto affermato nel precedente v. 289, si riecheggia il Δάτιδος μέλος, *Pax* 335 (ἡδομαι γὰρ καὶ γέγηθα καὶ πέπορδα καὶ γελῶ “me ne rallegro, gioisco e scoreggio e rido”) e infine *Av.* 1344 (ὀρνιθομανῶ γὰρ καὶ πέτομαι καὶ βούλομαι “impazzisco infatti per gli uccelli infatti e volo e voglio...”). In tutti e tre i casi, così come nel verso 288 del *Pluto*, Aristofane evoca linguisticamente e sintatticamente, attraverso l'enunciazione di differenti verbi che esprimono gioia, il trasporto emotivo del parlante, che si rende manifesto attraverso la ripetizione concettuale. La fine del verso funge da richiamo scenico come anticipazione della danza che a breve seguirà, mentre il verso 289 si apre con il complemento di causa ὑφ' ἡδονῆς in cui il genitivo ἡδονῆς rappresenta un'ulteriore ripresa linguistica del tema edonistico, in quanto semanticamente legato alla serie di predicati verbali poco prima utilizzati. Chiude la battuta degli schiavi la protasi εἴπερ λέγεις ὄντως σὺ ταῦτ' ἀληθῆ, che segnala nuovamente l'incredulità dei vecchi, introdotta sintatticamente dall'ipotetico εἰ, a sua volta rafforzato anche a livello concettuale dall'enclitico περ semanticamente vicino al successivo ὄντως. La battuta si chiude quindi con il riferimento alla possibile non veridicità delle parole di Carione: questa volta il coro non esprime però il proprio dubbio per mezzo di un'interrogativa diretta, ma preferisce rimarcare l'incertezza non più accentuata come nei primi versi, attraverso l'uso del periodo ipotetico della realtà. La scelta del presente λέγεις e la contiguità a livello sintattico dell'oggetto ταῦτα e dell'attributo ἀληθῆ concorrono a rafforzare la fondatezza dell'affermazione, rendendo così l'espressione della perplessità non eccessivamente ripetitiva e enfatica, perciò meno soggetta alle repliche ingiuriose e furibonde dello schiavo.

Si chiude a questo punto la prima parte della *parodo*, tutta centrata sulla costruzione del personaggio scenico del coro e sullo svelamento dell'utopia

comica; i contadini ormai fiduciosi nelle parole di Carione e nel loro prossimo roseo futuro si abbandonano assieme allo schiavo alla travolgente danza dei versi successivi e siglano così il loro accordo, per interposta persona¹⁶⁵, con Cremilo. La loro collaborazione ai fini del perfezionamento del progetto comico è quindi assicurata, anche se formalmente ed esplicitamente espressa poco dopo, con la battuta dei versi 328-331 (θάραρει βλέπειν γὰρ ἄντικρος δόξεις μ' Ἄρη. Ἰδρινὸν γὰρ εἰ τριωβόλου μὲν εἵνεκα ἰώστιζόμεσθ' ἑκάστοτ' ἐν τήκκλησίᾳ, αὐτὸν δὲ τὸν Πλοῦτον παρείην τῷ λαβεῖν “Coraggio: ti sembrerà di guardare in faccia Arese in persona. Infatti sarebbe terribile accalcarsi ogni volta nell'assemblea per tre oboli e poi abbandonare Pluto in persona in altre mani”), che fa seguito all'invito del contadino stesso ai versi 326-327 a proseguire nel sostegno alla causa (ὅπως δέ μοι καὶ τᾶλλα συμπαραστάται ἢ ἔσεσθε καὶ σωτῆρες ὄντως τοῦ θεοῦ “Anche per il resto siatemi vicini e siate davvero la salvezza del dio”).

¹⁶⁵ L'unico contatto diretto fra Cremilo e il coro avviene subito dopo la parodo, ai versi 322-334: il contadino delega infatti lo schiavo alla ricerca dei sostenitori; di conseguenza anche il compito di persuadere il coro alla collaborazione è affidato a Carione.

Capitolo 3. La seconda parte della parodo (vv. 290-321): λοιδορία, αίσχρολογία e τόποι letterari.

3.1 Il testo

Κα.

290 καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι—θρεττανελο—τὸν
Κύκλωπα
μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων
ύμᾶς ἄγειν, ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες
βληχῶμενοι τε προβατίων
αἰγῶν τε κιναβρώντων μέλη

295 ἔπεσθ' ἀπεψωλημένοι τράγοι δ' ἀκρατιεῖσθε.

Χο.

ἡμεῖς δέ γ' αὖ ζητήσομεν—θρεττανελο—τὸν Κύκλωπα
βληχῶμενοι, σὲ τουτονὶ πεινῶντα καταλαβόντες,
πήραν ἔχοντα λάχανά τ' ἄγρια δροσερά,
κραιπαλῶντα,
ἡγούμενον τοῖς προβατίοις,
300 εἰκὴ δὲ καταδαρθόντα που,
μέγαν λαβόντες ἡμμένον σφηκίσκον ἐκτυφλώσαι.

Κα.

ἐγὼ δὲ τὴν Κίρκην γε τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακυκῶσαν,
ἢ τοὺς ἐταίρους τοῦ Φιλωνίδου ποτ' ἐν Κορίνθῳ
ἔπεισεν ὡς ὄντας κάπρους
305 μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν, αὐτὴ δ' ἔματτεν αὐτοῖς,
μιμήσομαι πάντας τρόπους·
ύμεῖς δὲ γρυλίζοντες ὑπὸ φιληδίας
ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι.

Carione.

Certo anche io vorrò- trallallà- imitando il Ciclope e
battendo a terra così con i piedi guidarvi.

Ma su, figli, innalzando frequenti grida
belando di greggi
e di capri puzzolenti canti
seguitemi scappellati: gozzoviglierete come capri.

Coro.

E allora noi cercheremo-trallallà- belando, dopo aver
preso te, ovvero il Ciclope, affamato,
con la bisaccia e fresche erbe selvatiche, ebbro,
mentre conduci le greggi,
addormentato dove capita,
preso un grande palo appuntito arroventato...di accecarti!

Carione.

E io Circe che rimesta medicamenti,
colei che i compagni di Filonide un tempo a
Corinto persuase in quanto verri a mangiare
merda impastata, -lei stessa la impastò per loro-
lei imiterò in ogni aspetto:
voi grugnendo di piacere
seguite la mamma maiali

Χο.

οὐκοῦν σέ, τὴν Κίρκην γε, τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακυκῶσαν
310 καὶ μαργανεύουσαν μολύνουσάν τε τοὺς ἑταίρους
λαβόντες ὑπὸ φιληδίας
τὸν Λαερτίου μιμούμενοι τῶν ὄρχεων κρεμῶμεν,
μινθώσομέν θ' ὥσπερ τράγου
τὴν ῥίνα· σὺ δ' Ἀρίστυλλος ὑποχάσκων ἐρεῖς,
315 "ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι."

Κα.

ἄλλ' εἰά νυν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἤδη
ὑμεῖς ἐπ' ἄλλ' εἶδος τρέπεσθ',
ἐγὼ δ' ἰὼν ἤδη λάθρα
βουλήσομαι τοῦ δεσπότου
320 λαβὼν τιν' ἄρτον καὶ κρέας
μασώμενος τὸ λοιπὸν οὔτω τῷ κόπῳ ξυνεῖναι.

Coro.

Quindi noi te, Circe che rimesti medicinali
e fai incantesimi e infanghi i compagni,
dopo averti preso per piacere
imitando il Laerziade ti appenderemo per i coglioni,
ti imbratteremo di merda il naso come quello
di un caprone, e tu, come Aristillo,
a bocca spalancata dirai: "seguite la mamma maiali"

Carione.

Ma su, ora abbandonati ormai gli insulti,
voltatevi a un'altra forma:
io subito vorrò andare
di nascosto dal padrone
a prendermi pane e carne;
dopo così, a bocca piena, mi sobbarcherò questa fatica.

3. 2 Alcune note filologiche al testo

Anche in questo caso mi avvalgo del testo della recente edizione di Wilson, che non seguo però nella scelta del termine βληχωμένων al verso 297, al quale preferisco il trådito βληχώμενοι. Le ragioni di questa scelta testuale sono spiegate di seguito, assieme a poche altre annotazioni esegetiche a mio avviso rilevanti.

- Al verso 293 la lezione uniformemente trådita dai manoscritti è βληχώμενοι; mentre nella recente edizione di Wilson si legge βληχωμένων, soluzione che recupera una vecchia congettura del Bergk¹⁶⁶ testimoniata, secondo lo studioso inglese, anche da Thomas Magister (*Ecloga vocum atticarum* 311. 7), con il participio congiunto al genitivo προβατίων, di cui rappresenta l'epiteto tradizionale¹⁶⁷. Nel

¹⁶⁶ Bergk (1857, p. XXIV), all'interno della prefazione annota infatti "βληχώμενοι, fort. βληχωμένων", tuttavia stampa in testo βληχώμενοι.

¹⁶⁷ Cfr. Blaydes (1886, p. 32): "Malim βληχωμένων quod epithetum est προβατίων. Idem coniecit Bergk".

lessico di Thomas Magister la citazione è riportata all'interno di una discussione relativa al termine πρόβατον nell'accezione attica di προβάτιον e vi si legge: οὐ μόνον πρόβατον, ἀλλὰ καὶ προβάτιον Ἀττικοί. Ἀριστοφάνης ἐν Πλούτῳ προβατίου βίον λέγεις. καὶ πάλιν ἐν τῷ αὐτῷ προβατίων βληχόντων. καὶ πάλιν ἐν τῷ αὐτῷ δράματι ἐπόμενον τοῖς προβατίοις. Si tratta quindi delle citazioni di tre passi del *Pluto* (secondo quanto dice il testo) e più precisamente nell'ordine di quelle del verso 922, del verso in questione e del verso 299. La citazione di Magister non dà tuttavia piena conferma alla congettura di Bergk: egli usa infatti βληχόντων e non βληχωμένων. Nasce il sospetto che la citazione sia fatta mnemonicamente e non sulla base della verifica autoptica dei codici. A conferma di ciò basti il confronto con l'ultimo dei tre versi citati, ovvero il 299, dove Magister riproduce la lezione ἐπόμενον altrimenti non attestata nella tradizione manoscritta. Lo stesso accade per βληχόντων che risulta altrove tradito anch in *Pax* 535: in quest'opera il testo tramandato è appunto προβατίων βληχόντων e la stessa sequenza è attestata in un altro passo di Aristofane, ovvero nel Fr. 402 K-A, conservato da Stobeo¹⁶⁸. Al verso 293, al di là del caso e della diatesi di coniugazione del participio, la sequenza uniformemente attestata è inversa rispetto a quella citata da Magister: non προβατίων βληχόντων, ma βληχόντων προβατίων. La confusione sia nella diatesi del verbo che nella scelta del caso si spiega a partire da una citazione mnemonica, in cui il commentatore bizantino riecheggia e confonde il passo del *Pluto* con quello simile della *Pace*, che alla fine è ripreso pedissequamente. Inoltre è opportuno tener presente che l'interesse di Magister è volto specificamente al termine attico

¹⁶⁸ L'apparato critico dell'edizione di riferimento (PCG III.2, pp. 220-221) ci informa che la lezione tradita è in realtà προβάτων e che la correzione nell'attico προβατίων è inserita *in textu* a partire dall'edizione di Stobeo curata da Hugo Grotius: vd anche Grotius (1623, p. 535).

προβατίων, che rappresenta il fine della citazione: di conseguenza ciò che segue o precede (come nel caso di ἐπόμενον) nel verso è per lui sicuramente di rilievo poco significativo. Le tre attestazioni di προβατίων nel *Pluto* menzionate dallo studioso bizantino sono dunque frutto di citazione mnemonica, priva di un riscontro dei passi sui codici: in un caso, al verso 299, confonde ἡγούμενον con ἐπόμενον, nell'altro βληχώντων con βληχόμενοι, per analogia con il simile passo della *Pace* e anche per la naturale tendenza a concordare il participio con il nome che lo precede. La citazione di Magister non è quindi pienamente attendibile; inoltre, la compattezza della tradizione manoscritta e la presenza del participio βληχόμενοι poco più avanti al verso 297, inducono a conservare il testo trådito, che rivela un notevole estro linguistico e che ricalca pienamente l'arte letteraria aristofanea. I coreuti sono cioè incitati da Carione a belare e a immedesimarsi nei τράγοι: ad essi perciò lo schiavo congiunge il participio βληχόμενοι, in modo da richiamare anche linguisticamente e non solo concettualmente l'immedesimazione con i capri, secondo un procedimento del tutto compatibile con le tecniche di composizione aristofanee.

- La lezione καταδαρθόντα al verso 300, accolta in tutte le principali edizioni, contrasta con la tradizione manoscritta che tramanda quasi concordemente la lezione καταδαρθέντα. La sistemazione del testo risale al Porson e si rende necessaria in quanto il testo trådito risulta grammaticamente scorretto¹⁶⁹. La difficoltà ad accogliere e interpretare il testo trådito emerge già nello scolio recenziore 300c¹⁷⁰ e la proposta di

¹⁶⁹ Al riguardo in Porson-Dobree (1820, p. 36) si trova: “Lege καταδαρθόντα. Vox nihili est καταδαρθέντα. Male editur καταδαρθεῖσα in Dione Cassio XLV”.

¹⁷⁰ Lo scolio recenziore 300c riporta infatti nella sezione α ἀπὸ τοῦ “δράθω” θέματος; mentre nella sezione β contiene ἔστι θέμα “δάω” τὸ κοιῶμαι, ὃ κατὰ παραγωγὴν γίνεται “δάθω”; e infine segnala anche ὁ μέλλων “δράσω”, ὁ δευτερος ἀόριστος “ἔδραθον”, καὶ κατὰ μετάθεσιν τῶν στοιχείων “ἔδαρθον”. ὁ παθητικὸς “ἔδάρθην”. ἢ μετοχὴ “ὁ δαρθεῖς”. Si tratta dunque di tentativi di differente tradizione di giustificare e interpretare grammaticalmente la problematica lezione καταδαρθέντα.

correzione di Porson fu uniformemente accolta in tutte le edizioni, a partire da quella Dindorf¹⁷¹. Non è stato però notato che la lezione *καταδαρθόντα* è testimoniata da quattro manoscritti *recentiores* (Cantabr. 2626 III, 15, 1; Cantabr. 2626 III, 15, 2; Cantabr. 2614 Nn III, 3 e Cantabr. 2627 Nn III, 16), segnalati da Dobree nell'appendice all'edizione del *Pluto* di Porson, nella sezione delle collazioni di alcuni codici.

- Al verso 311 la tradizione manoscritta si divide fra la lezione *λαβόντες*, accettata in tutte le edizioni e conservata da **R**, **L**, **M**¹, **Σ**^{Ald} e la variante ἦν
- *λάβωμεν* trasmessa da **V**, **A**, **M**², **U** e **K**¹⁷². Il nesso ἦν *λάβωμεν* è metricamente inaccettabile, mentre a favore del participio *λαβόντες* concorrono due *scholia recentiora*. Si tratta in particolare della testimonianza 311α che riporta “*λαβόντες*” κάλλιον γράφειν, ἴν’ ἡ ὅμοιον τῷ ἄνω τρίτῳ κώλω. τὸ δὲ “ἦν *λάβωμεν*” οὐ καλόν e dell’annotazione 311 β in cui si legge “*λαβόντες*”. οὕτω κὰν τοῖς παλαιοῖς τῶν ἀντιγράφων εὐρηται, ἴν’ ἡ ὅμοιον τῷ ἄνω τρίτῳ. τὸ δὲ “ἦν *λάβωμεν*” οὐ πάνυ δόκιμον. Nel primo caso lo scoliasta ricerca la corrispondenza con il terzo *colon* della battuta di Carione, mentre nel secondo alla motivazione metrica si aggiunge una preziosa testimonianza sulla possibile lezione dell’antigrafo.

¹⁷¹ Dindorf (1838, p. 57) riporta infatti “*καταδαρθόντα* Porsonus. Libri *καταδαρθέντα*, forma aoristi vitiosa, qua inferioris aetatis scriptores interdum esse usi videntur”.

¹⁷² Al riguardo, per informazioni sulle lezioni conservate da altri manoscritti si veda l’apparato di Blaydes (1886, p. 34).

3.3 Analisi del passo

Alla conferma del futuro di benessere che Carione assicura ai contadini, ottenuto grazie alla presenza del dio Pluto, il coro risponde con un grido di esultanza e gioia, espresso nei tetrametri giambici ai versi 288-289. Nella battuta è contenuto un accenno alla danza che a breve seguirà: i coreuti dichiarano infatti di “voler danzare per il piacere” (καὶ βούλομαι χορεῦσαι ὑφ’ ἡδονῆς) e al loro desiderio risponde prontamente Carione, che si propone come capo della danza e accenna verbalmente ai movimenti del ballo. Questi versi ricoprono quindi un fondamentale ruolo nella drammaturgia in quanto rappresentano la didascalia scenica e il corrispettivo verbale di quanto doveva avvenire a livello di mimica ed interpretazione; essi fungono da introduzione alla danza e indicano per noi l'inizio della parte cantata, una sorta di segnale di avvio di una nuova fase della parodo, ovvero della sezione lirica.

Carione apre il canto collegandosi alla battuta dei coreuti tramite la congiunzione καὶ, cui segue μὴν: la funzione del connettivo è asservita dall'associazione con il μὴν seguente e la sua valenza è quindi copulativa¹⁷³; tuttavia rimane presente nella natura stessa dell'espressione un forte legame con la funzione idiomatica di καὶ. L'associazione dei due termini concorre a esprimere il consenso di fronte all'interlocutore ed è cospicuamente attestata in tutta la produzione teatrale classica¹⁷⁴. L'apertura della battuta concorre, grazie all'uso di queste particelle, a comunicare adesione e comunione fra il servo e i coreuti ed evidenzia quindi il repentino cambio di atteggiamento dei protagonisti della scena, dato che fin dalla prima apparizione del coro e fino ai versi di poco precedenti, gli interlocutori non hanno fatto altro che bisticciare. Al riguardo J. M. Llabiano Ilundain sottolinea che “Carión corrobora y comparte la alegría del Corifeo, mostrando entera conformidad con sus palabras (hecho expresado por la combinación de partículas καὶ μὴν), y dando

¹⁷³ Cfr. Denniston (1954, p. 351).

¹⁷⁴ Cfr. Denniston (1954, pp. 353-355).

paso a una escena de cómicas imitaciones”¹⁷⁵.

Una volta acquisita sicurezza circa la veridicità delle parole di Carione e di fronte alla promessa di un roseo futuro, ogni avversione da parte dei coreuti è dunque abbandonata e per la sua parte anche il servo sembra cessare le ciniche e spietate derisioni dei vecchi e optare per un atteggiamento cordiale, messo in evidenza subito dal poeta grazie alla scelta lessicale della sequenza καὶ μὴν. La volontà dello schiavo è garantita dal pronome ἐγὼ la cui presenza *in textu* (peraltro non strettamente necessaria), dà ampia risonanza ai mutati rapporti fra i protagonisti della scena e al contempo sottolinea la possibile buona volontà dei propositi di Carione. Segue il futuro βουλήσομαι posto in apertura del secondo *metron* giambico: l'impiego di questo verbo concorre, sia a livello semantico che sintattico, a dare ampia risonanza all'insolita complicità nata fra il coro e lo schiavo, anche per la natura stessa del tempo verbale che nasce come espressione delle intenzioni del parlante.

A questo punto si inserisce il parentetico θρεττανελο, di norma interpretato come un chiaro richiamo alla lira e associato alla produzione di Filosseno di Citera di cui rappresenterebbe una ripresa lessicale intenzionalmente parodica, secondo quanto emerge da alcune testimonianze scoliastiche¹⁷⁶, nelle quali,

¹⁷⁵ Labiano Ilundain (2000, p. 189).

¹⁷⁶ Si tratta in particolare dello *scholion vetus* 290c che conserva nella sezione α. Φιλόξενον τὸν διθυραμβοποιόν- ἢ τραγωδιοδιδάσκαλον- διασύρει, ὃς ἔγραψε τὸν ἔρωτα τοῦ Κύκλωπος τὸν ἐπὶ τῇ Γαλατείᾳ. εἶτα κιθάρας ἦχον μιμούμενος ἐν τῷ συγγράματι, τοῦτο φησι τὸ ῥῆμα “θρεττανελό”. ἐκεῖ γὰρ εἰσάγει τὸν Κύκλωπα κιθαρίζοντα καὶ ἐρεθίζοντα τὴν Γαλάτειαν. Invece nella sezione γ lo stesso riporta Φιλόξενος διθυραμβοποιὸς πεποίηκε “Γαλάτειαν” δρᾶμα, ἐν ᾧ πεποίηκε τὸν Κύκλωπα ἐρῶντα αὐτῆς καὶ κιθάραν κρούοντα καὶ ἐν τῷ κρούειν ἀπομιμούμενον “θρεττανελό θρεττανελό”. Lo scolio recenziore 290d testimonia τοῦτο ἐκ “Κύκλωπος” Φιλοξένου ἐστὶ. πεποίηκε γὰρ οὗτος τὸν Κύκλωπα κιθαρίζοντα e sempre fra i recenziori il 290e riporta Φιλόξενος πεποίηκε τὸ “θρεττανελό” μέλος. [...] Ἀρχίλοχος δὲ τὸ “τῆνελλα” ἀδόμενον. Καὶ παρὰ Πινδάρῳ “τῆνελλα καλλίνικε, τῆνελλα”. Per quanto riguarda l'accentazione del termine mi trovo in pieno accordo con la scelta testuale di Wilson (2007a, t. II) che scrive θρεττανελο, lezione non attestata dai codici, ma adottata a partire dall'edizione di Coulon e accolta anche da Sommerstein. La tradizione manoscritta oscilla tra la lezione θρεττανελό, compattamente trādita da **R, V, U, Vat, Ps, Vat. Gr. Chis.** R IV 20 (*p. c.* al verso 290 e *s. l.* al verso 296) e **Reg** e uniformemente accolta in tutte le edizioni precedenti a quella di Coulon; l'ametrica θρεττανελώ- tramandata da Ven. Marc. Gr. 472, Vat. Gr. Chis. R IV 20 (al verso 296 e *a. c.* al verso 290), Par. Gr. 2712, Tub. Mb 32, Oxon.

sebbene vi siano differenze di tradizione circa accentazione e lunghezza della vocale finale della parola, vi è piena concordanza nell'attribuzione del termine alla produzione del ditirambista di Citera ed in particolare all'opera sull'amore del Ciclope per Galatea, di cui i versi in questione, almeno fino al 303, rappresenterebbero una chiara parodia, concettualmente costituita dall'immedesimazione dello schiavo nella figura di Polifemo (καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι...τὸν Κύκλωπα μιμούμενος, ai versi 290-291)¹⁷⁷.

Di parodia di Filosseno parlano anche lo scolio antico 290c.β (διασύρει τὸν Φιλόξενον τὸν τραγικόν, ὅς εἰσήγαγε κιθαρίζοντα τὸν Πολύφημον) e il commentario di Giovanni Tzetzes (290α 83-84 e 290β 83-84), che correda la notizia di informazioni storiche e biografiche sull'autore e sulla trama dell'opera perduta.

L'intero *corpus* delle testimonianze considerate concorda dunque nel riconoscere il valore onomatopeico del termine, interpretato come locuzione impiegata per riecheggiare il suono della lira; tuttavia, nelle maggior parte dei *testimonia*, esso è inteso come un'allusione parodica al ditirambo di Filosseno: in ogni caso non si tratterebbe comunque, almeno stando alle notizie degli *scholia*, di una innovazione lessicale aristofanea, ma bensì di una citazione letterale, una sorta di tributo parodico che il commediografo pagherebbe al ditirambografo. Infatti le testimonianze scoliastiche riportano la notizia che il termine fosse presente già nel precedente di Filosseno, dove era impiegato a

Bodl. Canon. 40, Oxon. Bodl. Canon. 46, Oxon. Bodl. Misc. 246, Vat. Gr. 59, Vat. Gr. 918 e da due dei Mutinenses di Bekker ad oggi non identificati, e la variante *θηρεττανελῶ* conservata nel manoscritto Elbig. e in Oxon. Bodl. D'Orv. 72. Il confronto con gli *scholia*, assieme ai dati qui riportati, per i quali mi avvalgo delle dettagliate collazioni contenute in Koster (1957, pp. 144-154 e in particolare p. 147), dell'apparato di Blaydes (1886) e infine di verifiche autoptiche per quanto concerne le lezioni di Vat. Gr. 59 e Vat. Gr. 918, testimonia dunque una generale incertezza nel trattamento dell'accento e della lunghezza della vocale finale del termine, probabile conseguenza di una corruzione già diffusa in una fase iniziale della tradizione del testo, probabilmente indotta da una profonda difficoltà interpretativa.

¹⁷⁷ Sulla complessa esegesi dei frammenti e sulle testimonianze relative all'opera rimando al basilare contributo di Holland (1884) e ai successivi lavori di Sutton (1983), Zimmermann (1992) e Hordern (1999 e 2004).

fini onomatopeici e dove probabilmente Polifemo era rappresentato nell'atto di cantare il suo amore per la ninfa Galatea e di accompagnarsi con la cetra¹⁷⁸. Già il Bergler al riguardo annotava: “Nihil significat haec vox, sed fuit excogitata a Philoxeno, qui amationem Cyclopis et Galatae scripserat, ad exprimendum illius indocti miserum carmen, quod stridenti cithara disperderet in gratiam amicae, cui ille placere studebat arte musica, quamvis esset ineptus”¹⁷⁹. Recentemente Labiano Ilundain, nel basilare lavoro sulle interiezioni aristofanee, riprendendo gli studi di A. López Eire sulla lingua colloquiale della commedia di Aristofane¹⁸⁰, ha opportunamente segnalato lo stretto legame fra *θηρεττανελο* e *θηρέττε* di *Equ.* 17, entrambi tentativi di riprodurre il suono della lira e osservato che “como onomatopeya de un instrumento musical, tenemos que entender *θηρέττε* como si la lira diese un señal para hacer un esfuerzo...De igual manera, en *Pl.* 290 y *Pl.* 296, la interjección *θηρεττανελό* se intercala en medio de una canción, tratando de reproducir el sonido que producen las cuerdas de la lira”¹⁸¹. A mio avviso, la migliore interpretazione del passo rimane comunque quella proposta da K. Holzinger

¹⁷⁸ Si tratta degli *scholia vetera* 290 c/α.γ sopra riportati, degli scolî antichi 290e.α (ή κιθάρα κρουομένη τοιοῦτον μέλος ποιεῖ “θηρεττανελό θηρεττανελό”) e 290eβ (τὸ “θηρεττανελό” ποιὸν μέλος ἐστὶ καὶ κρουμάτιον), del commentario di Giovanni Tzezes a 83a 20-84a 2 (εἰσάγει γὰρ ὁ Φιλόξενος ἐν τῷ συγγράματι αὐτὸν κρούοντα τὴν κιθάραν καὶ ἀναφωνοῦντα τὸ “θηρεττανελῶ”. ἡ γὰρ κιθάρα κρουμένη τοιοῦτον μέλος ἀπετέλει τινὲς δὲ ἀγροικικὴν φωνὴν εἶναι λέγουσιν;) e 84b 10-11(παράγων αὐτὸν ὥσπερ ἐκείνον τὸν Κύκλωπα τὸν Πολύφημον ἐρῶντα ((τῆς)) Γαλατείας τῆς Νηρηΐδος καὶ κιθαρίζοντα καὶ μίμημα κρούματος τῆς κιθάρας, τὸ θηρεττανελό, λέγοντα ὁ θηρεττανελό ((ὁ)) Ἀριστοφάνης νῦν φαίνεται κωμωδῶν) e degli *scholia recentiora* 290b (τὸν ἄδοντα τὸ θηρεττανελό | τὸν λέγοντα διὰ τῆς λύρας), 290c (ἔστι τὸ “θηρεττανελό” τῆς λύρας ἀπήχημα, καὶ οὐ συνάπτεται πρὸς τὴν σύνταξιν, ἀλλὰ διότι καὶ αὐτὸς ἦδε, τούτου χάριν ἐνέθηκεν. οἱ δὲ λέγοντες “τὸν θηρεττανελῶ Κύκλωπα”, ἤγουν “τὸν ἄδοντα τὸ θηρεττανελό”, dei già citati 290 d e 290e ed infine del 290f (ἄσμα χαρωπὸν). L'interpretazione dell'opera ditirambica di Filosseno come *δραῦμα* rende ancor più diretto il richiamo al gesto mimetico in questo verso: cfr. Sutton (1983). Inoltre, il richiamo parodico all'aspetto musicale dell'opera di Filosseno si inserisce nel contesto della polemica sul ditirambo che ricorre già in *Nub.* 333-339 e 969-971, *Pax* 828-831 e *Av.* 1372-1373: per questo vd. Zimmermann (2006b, p. 152). Sul parodosso aristofaneo di critica alle innovazioni musicali di tragedia e nuovo ditirambo e di consapevole ripresa vd. Zimmermann (2006a, pp. 38-41). Per dati a carattere più generale sul ditirambo rimando ai contributi di Privitera (1958), Pickard Cambridge (1962) e Zimmermann (1989b).

¹⁷⁹ Cfr. Bergler (1760, p. 23).

¹⁸⁰ López Eire (1996).

¹⁸¹ Cfr. Labiano Ilundain (2000, pp. 187- 192 e in particolare p. 188).

nel suo commentario al *Pluto*: lo studioso sottolinea infatti come il termine, secondo le testimonianze scoliastiche contenuto già nel ditirambo di Filosseno, trovi un parallelo formale in $\phi\lambda\alpha\tau\tau\theta\rho\alpha\tau\tau\phi\lambda\alpha\tau\tau\theta\rho\alpha\tau$ ¹⁸² di *Ran.* 1286 in cui si riecheggia “den Klang der gezupften Darmsaite”. In analogia con quest'ultimo ancora secondo Holzinger, $\theta\rho\epsilon\tau\tau\alpha\nu\epsilon\lambda\omicron$ sarebbe impiegato per indicare lo strimpellamento delle dita sulle corde (“das Geklimper”), con un probabile riferimento alla rozzezza del Ciclope nell'esecuzione musicale. La trivialità, oltrechè dal richiamo all'aspetto stesso del mostro sarebbe quindi esemplificata dalla difficoltà nell'impugnatura dello strumento per le mani enormi di Polifemo e dalla gestualità grossolana legata alla scarsa esperienza nell'esecuzione: agli occhi del pubblico questa scena, soprattutto grazie al fondamentale contributo della mimica, doveva risultare particolarmente divertente in quanto diretto richiamo alla personale esperienza giovanile dell'apprendimento del $\kappa\iota\theta\alpha\rho\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota\nu$ di ciascun spettatore¹⁸³.

In questa sezione della parodo dunque, Carione unisce al richiamo lessicale e musicale del $\theta\rho\epsilon\tau\tau\alpha\nu\epsilon\lambda\omicron$ il gesto mimetico dello strimpellamento sulle corde, accompagnandolo ai movimenti della danza ($\kappa\alpha\acute{\iota}\ \tau\omicron\iota\bar{\nu}\ \pi\omicron\delta\omicron\iota\bar{\nu}\ \acute{\omega}\delta\acute{\iota}\ \pi\alpha\rho\epsilon\nu\sigma\alpha\lambda\acute{\epsilon}\upsilon\omega\nu$ al verso 291) che celano forse un preciso riferimento ai passi di un $\delta\omicron\rho\chi\eta\mu\alpha$ eseguito dal Ciclope, ma in quale antecedente letterario? Si è indotti immediatamente a pensare che anche in questo caso il testo di primo grado oggetto dell'eventuale parodia sia rappresentato dall'opera di Filosseno. In realtà nessuna testimonianza parla di una danza del Ciclope presente nel precedente del poeta di Citera, mentre ai fini dell'interpretazione del nostro passo risulta invece preziosa la testimonianza teocritea.

Nella parte finale dell' *Idillio* VII, ai versi 152-153, si dice infatti che

¹⁸² Cito qui secondo il testo di Wilson(2007a), ma in Holzinger (1940, p. 111) è in realtà contenuto “ $\phi\lambda\alpha\tau\tau\theta\rho\acute{\alpha}\tau\tau\omicron\ \phi\lambda\alpha\tau\tau\acute{\omicron}\theta\rho\alpha\tau$ ” nell'accezione accentata, allo stesso modo di $\theta\rho\epsilon\tau\tau\alpha\nu\epsilon\lambda\omicron$, secondo la tendenza all'accentazione di questi termini in voga fra i curatori e gli studiosi del testo aristofaneo fino all'edizione di Coulon (1930).

¹⁸³ Cfr. Holzinger (1940, p. 111).

τὸν κρατερόν Πολύφαιμον, ὃς ὤρεσι νᾶας ἔβαλλε,

τοῖον νέκταρ ἔπεισε κατ' αὐλία ποσσὶ χορεῦσαι¹⁸⁴

“ Il forte Polifemo, che sui monti scagliava navi,

tale nettare spinse a danzare con i piedi nella spelonca”

La figura di Polifemo qui evocata nella sua epicità (τὸν κρατερόν Πολύφαιμον, ὃς ὤρεσι νᾶας ἔβαλλε,) è rappresentata nello stravolgimento e negli effetti sortiti dal potere del vino (τοῖον νέκταρ) capaci di ridurlo ad un goffo danzatore. La danza dell'immane mostro ha luogo nella grotta e la specifica indicazione del dativo ποσσὶ sembra voler richiamare il frastuono dei passi pesanti appoggiati a terra rumorosamente e senza grazia: la disinibizione conseguente al consumo della bevanda offerta dall'astuto Odisseo a Polifemo, ottiene un efficace effetto comico, ovvero la ridicolizzazione del personaggio stesso.

In questi versi Teocrito sembra richiamare alcuni tratti peculiari e distintivi del mostro, immediatamente percepibili e comprensibili dall'uditorio: la forza epica *in primis*, quindi lo stravolgimento del vigore fisico causato dall'ebbrezza che riduce il terribile essere ad un comico, anzi grottesco danzatore. Se nel primo caso il poeta richiama un tratto distintivo largamente percepibile dal pubblico come quello della forza bestiale, nel secondo caso non risulta largamente attestata la figura di un ciclope ballerino. A questo punto interviene però in aiuto il contributo dello scolio *ad Theocr.* 7. 153b, fondamentale per l'interpretazione del passo. Esso ci informa che la tradizione della danza di Polifemo deriva da Euripide (ἐξ Εὐριπίδου μετήνεγκε τὸ χορεῦσαι τὸν Κύκλωπα) ed in particolare la testimonianza dello scoliasta deve probabilmente riguardare i versi 503-510 dell'omonimo dramma satiresco

¹⁸⁴ Cito dall'edizione di Gow (1952).

composto da Euripide, dove il mostro ubriaco compare sulla scena e intrattiene con il coro un duetto lirico.

Ai versi 488-494 il coro di satiri ha anticipato l'entrata in scena del ciclope ebbro con queste parole¹⁸⁵

σίγα σίγα. καὶ δὴ μεθύων
ἄχαριν κέλαδον μουσιζόμενος
σκαϊὸς ἀπῳδὸς καὶ κλαυσόμενος
χωρεῖ πετρῖνων ἔξω μελάθρων.
φέρει νιν κῶμοις παιδεύσωμεν
τὸν ἀπαίδευτον·
πάντως μέλλει τυφλὸς εἶναι.
μάκαρ ὅστις εὐιάζει
βοτρύων φίλαισι πηγαῖς
ἐπὶ κῶμον ἐκπετασθεῖς,
φίλον ἄνδρ' ὑπαγκαλίζων
ἐπὶ δεμνίοις τε τξανθὸν†
χλιδανᾶς ἔχων ἑταίρας
μυρόχριστον λιπαρὸς βο-
στρουχον, αὐδᾶ δέ· Θύραν τίς οἶξει μοι;
“Taci. Taci. Ma ecco ubriaco
cantando un motivetto sguaiato
rozzo stonato e sulla via di finir male
avanza fuori dalla tana pietrosa.

¹⁸⁵ Il testo del *Ciclope* qui e altrove riprodotto segue l'edizione di Diggle (1984).

Forza, educhiamo ai bagordi
quest'ignorante:
sta per diventare completamente cieco.
Beato chi grida euoè
fra amate fontane di grappoli
disteso al bagordo,
stringendo fra le braccia l'uomo amato
con sul letto una morbida etera,
dai riccioli profumati
e lucenti grida: "Chi mi aprirà la porta?"

e ai versi successivi (vv. 503-510) Polifemo stesso entrando in scena canta

παπαπαῖ· πλέως μὲν οἴνου,
γάνυμαι <δὲ> δαιτὸς ἥβα,
σκάφος ὀλκὰς ὡς γεμισθεῖς
ποτὶ σέλμα γαστρὸς ἄκρας.
ὑπάγει μ' ὁ χόρτος εὐφρων
ἐπὶ κῶμον ἦρος ὥραις
ἐπὶ Κύκλωπας ἀδελφούς.
φέρε μοι, ξεῖνε, φέρ', ἄσκὸν ἔνδος μοι
"ohi ohi: pieno di vino
godo dell'ardore del banchetto,
come una nave da carico pieno

fino al ponte della sommità del ventre.

Il cibo mi spinge al piacere

del banchetto in primavera

tra i fratelli Ciclopi.

Su, ospite, su, dammi l'otre. “

Non entro qui nella questioni relative all'interpretazione del passo, efficacemente illustrate da L. E. Rossi in un contributo del 1971, che vede in questa sezione un fallimento del κῶμος cui i satiri tentano di educare il villano Polifemo¹⁸⁶; mentre quello che invece intendo sottolineare riguarda la descrizione dell'ingresso in scena del Ciclope: i satiri lo vedono infatti avanzare fuori dalla caverna ubriaco (μεθύων), mentre canta a gran voce, stonato e rozzo (σκαιὸς ἀπῳδὸς) com'è, una canzone sguaiata (ἄχαρον κέλαδον μουσιζόμενος). Siamo lontanissimi dalla figura bucolica del Polifemo cantore di arie d'amore per la ninfa Galatea rappresentato nell'undicesimo idillio teocriteo e nel ditirambo di Filosseno stesso¹⁸⁷, così come dal mostro temibile rappresentato in Omero: “il Ciclope euripideo, invece, non conosce il vino e abita una terra *áchoros*, «senza cori né danze», incontaminata dall'ebbrezza dionisiaca; quanto basta perchè il vino diventi il vero e proprio motore della vicenda drammatica, arma infallibile usata da Odisseo prima per garantirsi l'alleanza di Sileno e dei satiri, da tempo privati dell'amabile liquore di Dioniso, e poi per mettere in scacco il Ciclope...”¹⁸⁸. Proprio il fatto che la terra abitata da Polifemo sia ἄχαρον, secondo quanto dice Sileno stesso in risposta alla domanda di Odisseo (vv. 123-124: Οδ.

¹⁸⁶ Si veda per questo L. E. Rossi (1971).

¹⁸⁷ Per l'evoluzione della figura di Polifemo da Euripide alla commedia nuova rimando invece all'approfondita analisi di Mastromarco (1998a), mentre l'evoluzione del mito in ambito latino è stata puntualmente analizzata da Barchiesi (2006).

¹⁸⁸ Cito da Mastromarco-Totaro (2008, p. 154).

Βρομίου δὲ πῶμ' ἔχουσιν, ἀμπέλου ῥοάς; | ΣΙ. ἤκιστα· τοιγὰρ ἄχορον οἰκοῦσι χθόνα “Od. E non conoscon la bevanda di Bromio, il succo della vite? Si. Per niente. Abitano infatti una terra senza danze”) sembra rappresentare un ottimo indizio a favore dell'ipotesi di un ciclope danzante nel secondo stasimo euripideo sopra citato: è proprio per effetto del vino infatti che il mostro modifica radicalmente la propria rudezza e villanità avviandosi sulla strada dell' educazione alla civiltà simposiale tramite l'apprendimento (stonato e goffo) della danza e del canto, espressioni disinibite degli effetti del vino, come attesta anche Teocrito¹⁸⁹.

E' proprio sugli effetti del vino ed in particolare sugli effetti che il vino ha sulla figura euripidea di Polifemo che deve concentrarsi la nostra attenzione: sono già presenti infatti nel Ciclope ai versi 488-510 gli elementi che nella parodo del *Pluto* Aristofane recupera e ripropone attraverso una rielaborazione amplificata nei suoi aspetti grottesco-satirici¹⁹⁰. Il Ciclope-Carione danza

¹⁸⁹ Si noti che il desiderio di danzare, inteso come diretta conseguenza della disinibizione e dello stordimento euforico derivanti dall'ebbrezza compare già in Eur. *Cycl.* al verso 156: qui Sileno, dopo aver bevuto il vino offertogli da Ulisse, esclama βαβαί· χορευῶσαι παρακαλεῖ μ' ὁ Βάκχιος. | ἄ ἄ ἄ. “Ohhh! Bacco mi chiama a ballare. Ah Ah Ah!” e poco dopo, ai versi 168-172 egli prosegue con l'elogio del vino ὡς ὅς γε πίνων μὴ γέγηθε μαίνεται· | ἴν' ἔστι τουτί τ' ὀρθὸν ἐξανιστάναι | μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ †παρεσκευασμένου† | ψαῦσαι χεροῖν λειμῶνος ὀρχηστὺς θ' ἅμα | κακῶν τε λῆστις... “Che folle è chi non gioisce del bere | quando accade che questo si alza dritto | e c'è un palpare di tette e del prato | curato un toccare con le mani, e insieme il ballo | e l'oblio dei mali...”. Su quest'ultimo passo, per l'ambiguità del termine ὀρχηστὺς cui sarebbe sotteso un richiamo sessuale vd. Henderson (1991, p. 27).

¹⁹⁰ Van Leeuwen (1904, p. 49) non coglie il richiamo al *Ciclope* euripideo presente in questi versi della parodo del *Pluto*, che interpreta tradizionalmente come imitazione del ditirambo di Filosseno. Lo studioso mette però in relazione il Ciclope evocato nel *Pluto* con quello richiamato, a suo avviso, nel finale delle *Vespe* (cfr. van Leeuwen [1904, p. 49]: “Ut Philocleon in exitu *Vesparum Cyclopem Euripideum*, sic *Philoxeni Cytherii Cyclopem* carmen dithyrambicum Cario nunc iocose imitatur”). Una “lepida imitatio” (cfr. van Leeuwen [1909, p. 222]) del Polifemo del dramma satiresco ed in particolare della battuta del verso 222 dell'omonimo componimento (ἐὰ τίς ὄχλον τόνδ' ὀρώ πρὸς ἀλλίοις; “Ehi, ma che folla è quella che vedo davanti agli ovili?”) sarebbe infatti presente nella battuta di Filocleone del verso 1482 (τίς ἐπ' ἀλλεῖοισι θύραις θάσσει; “Chi è assiso sulle porte della dimora?”). Sulla stessa linea interpretativa della scena conclusiva delle *Vespe* si pongono anche Starkie (1968, p. 382: “The line was apparently suggested by Eur. *Cycl.* 222...”) e Marzullo (2003, p. 383: “Entra Filocleone, travestito da Ciclope”). La simmetria fra i due passi non mi sembra così perspicua e al contrario appaiono più ragionevoli le osservazioni di MacDowell (1971, p. 322 “...the whole line is probably a quotation from some unknown tragedy”) e Sommerstein (1983, pp. 244-245 “the diction is tragic, and the words probably quoted or adapted from an unknown tragedy, in

dunque ebbro, con movimenti goffi e rozzi e canta in maniera stonata, a squarciagola, alla stessa maniera dei giovani ateniesi dediti ai κῶμοι simposiali.

Se l'interpretazione è giusta, l'effetto che ne sortisce a livello scenico è esilarante. I vecchi contadini hanno infatti annunciato ai versi 288-289 di volersi esibire in un ballo per manifestare gioia e piacere per la notizia da poco appresa; Carione ribatte quindi, mostrando esplicita disponibilità ed accordo con i coreuti, di volersi accompagnare al ballo, anzi si offre e si pone come capo coro, proponendo l'esecuzione di una danza accompagnata da un canto di tipo mimetico e oggetto della *mimesis* parodica sono appunto μέλος e ὄρχημα. L'esecuzione musicale, ovvero il μέλος, testualmente richiamato dal lessema θρεπτανελο, presuppone un approccio inesperto e quindi imbranato allo strumento e richiama quindi l'antecedente letterario di Filosseno, mentre per quanto riguarda la danza dai movimenti goffi e ridicoli il testo di primo grado della parodia sarebbe rappresentato dal dramma satirico di Euripide¹⁹¹.

In questo senso la parodia aristofanea appare dunque perfettamente elaborata: Carione, fingendo un approccio solidale con il coro, si fa in realtà ancora una volta beffe di esso. Si offre infatti come capodanza, ma propone appunto un ballo e un canto goffi e grotteschi, alla portata fisica di vecchi decrepiti e rimbambiti, la cui scarsa agilità di movimenti doveva risultare ai fini dell'irrisione comica particolarmente efficiente.

L'approccio solidale dello schiavo sottende quindi in realtà un'invettiva ancora
which the speaker was calling from behind a closed door") che hanno il pregio di sottolineare la dizione tragica del verso.

¹⁹¹ La questione della datazione di quest'opera è abbastanza complicata; un inquadramento del problema è dato da Seaford (1982), che propone una datazione al 408 essenzialmente basata su criteri metrici, linguistici e dati storici, in piena opposizione con la proposta di Sutton (1974) che colloca l'opera in una fase più antica della produzione euripidea (al 424 a. C). Il problema della datazione, ad oggi di difficile risoluzione a causa della mancanza di altre testimonianze di questo genere letterario, riguarda però solo in piccola parte le tematiche della nostra dissertazione. Ciò che Mastromarco ha ampiamente dimostrato per quanto riguarda la ricezione e la memoria dei testi tragici da parte degli ateniesi (cfr. p. 66, n. 121) si può allargare anche al genere satiresco.

più potente e sottile nei confronti dei coreuti che vengono scaraventati sul piano del ridicolo con l'amplificazione dei loro limiti fisici e al tempo stesso con la risonanza della superiorità di Carione: è proprio attraverso il falso tentativo di abbassamento al livello del coro da parte dello schiavo che si ottengono dunque l'enfasi sui limiti fisici dei coreuti e sulla superiorità di Carione, ovvero i presupposti necessari alla strategia comica. Dal punto di vista dei rapporti fra personaggi dunque, in realtà, poco cambia: al differente atteggiamento dei coreuti, non più sulla difensiva, ma ormai del tutto concordi e fiduciosi nello schiavo, non corrisponde nei fatti una essenziale modifica dei comportamenti del servo, a cui il finto approccio solidale serve in effetti ad amplificare la mordente ironia e l'invettiva nei confronti dei vecchi contadini.

La derisione del gruppo di coreuti, come abbiamo detto, si manifesta attraverso la scelta dell' ὄρχημα ciclopico dai passi pesanti e goffi: l'esplicita indicazione è presente nel verbo παρενσαλεύων che compare in chiusura del verso 291, alla fine di una lunga serie di precisazioni sceniche, ovvero la dichiarazione di *mimesis* poetica (τὸν Κύκλωπα μιμούμενος) e l'esplicitazione a livello testuale dei movimenti di scena attraverso il dativo duale τοῖν ποδοῖν¹⁹² e il deittico ὠδὶ. Alla fine del verso 290, dopo il parentetico θερεττανελο, Aristofane pone l'accusativo τὸν Κύκλωπα, complemento oggetto del participio μιμούμενος, a sua volta posto all'inizio del verso successivo in posizione icastica. Il participio assume in contesto aristofaneo una valenza semantica pregnante dietro la quale si cela "un autentico quanto consapevole intento polemico"¹⁹³: una sorta di assunzione di responsabilità letteraria-poetica e di dichiarazione poetica.

¹⁹² Si noti la presenza del dativo plurale ποσσι anche in Teocrito *Id.* VII. 153.

¹⁹³ Cito da M. De Simone (2006, p. 67). La studiosa si riallaccia agli studi della Mureddu (1982-1983) e di Zimmermann (1992). Il carattere mimetico della parodo era però già stato messo in luce da L. E. Rossi (1978, p. 1160): "Specialmente nel caso del Pluto è evidente l'aspetto mimetico e imitativo-figurativo della danza solistica". Sul concetto di *mimesis* come imitazione letteraria già in Aristofane soprattutto in relazione ai versi 149ss e 155ss delle *Tesmoforiazuse* vd. Arrighetti (1987, pp. 148-152).

Il riferimento a precise esecuzioni di danza non è cosa del tutto nuova in Aristofane: è merito di L. E. Rossi aver mostrato in maniera molto chiara e puntuale come in *Vesp.* 1484-1494 siano contenute *parepigrafi* interne al testo volte a coordinare i movimenti di attori e coreuti¹⁹⁴. Qualcosa di simile accade in effetti anche in questo passo del *Pluto* dove il poeta mette in bocca a Carione la dichiarazione di poetica e le indicazioni circa l'esecuzione della danza: il participio *παρενσαλεύων*, *hapax* aristofaneo¹⁹⁵, sembra infatti occupare un ruolo centrale nella descrizione della parodia, il cui impiego è finalizzato a fornire il testo di una precisa indicazione di ciò che l'attore stesso esegue sulla scena a livello di mimica e gestualità.

Un tentativo di interpretazione della danza dal punto di vista della *performance* coreografica è offerto dal commentatore dello scolio recenziore 291d, che vede nel *τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων* del verso 290 un'indicazione sul tipo di movimento seguito da Carione, ovvero l'incalzare con calci i vecchi: vi si legge infatti *διὰ τοῦ εἰπεῖν "καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων" ἔδειξεν ὅτι πρὸς τὴν πυγὴν αὐτοὺς τῷ ποδὶ ἔτυψεν*. Annotazioni simili si trovano anche nel commentario di Tzetzes¹⁹⁶ dove è riportato *καὶ μὲν ἐγὼ ((βουλήσομαι)):* "ὕμεις μὲν" ὁ Καρίων "βούλεσθε" φησὶ "χορεύειν· ἐγὼ δὲ μιμούμενος τὸν παρὰ Φιλοξένῳ τῷ Κυθηρίῳ θρεττανελὸ καὶ κιθαριστὴν Κύκλωπα καὶ οὕτω τύπτων ὑμᾶς τοῖς ἐμοῖς ποσὶ παρὰ τὰς πυγὰς ἦτοι ῥοθοπυγίζων ἄγειν θελήσω πρὸς τὸν δεσπότην μου". L'attendibilità di queste due fonti rimane dubbia, ma nel caso in cui non si trattasse di autoschediasmi, ma di testimonianze che attingono da materiale antico, si avrebbe dunque una perfetta corrispondenza dello *σκῶμμα* verbale con l'aspetto coreografico: il

¹⁹⁴ Cfr. L. E. Rossi (1978, in particolare p. 1155): "La sottolineatura verbale dei singoli *schemata* ha, in più, anche una funzione di richiamo marcato al referente, che è la danza parodica vera e propria di cui qui gli *schemata* sono parte, sia essa danza parodica di *emmeleia*, di *kordax*, di *sikinnis* o di danze comastiche".

¹⁹⁵ Hope (1906) e Guss (1962) sottolineano la liricità del verbo, considerato come pedissequa ripresa del precedente di Filosseno. Tuttavia né Page (1962) né Sutton (1989) citano il verso 291 fra i frammenti del ditirambografo.

¹⁹⁶ Cfr. Tz., *Ad v.* 290, p. 83b 1-10.

ricorso alle percosse a carico dei coreuti rappresenterebbe quindi il corrispettivo fisico dell'ingiuria. Ciò sarebbe compatibile con l'impianto dell'intera sezione che impiega due distinti livelli di comicità: quella alta e intellettualmente impegnata, che chiama in causa gli antecedenti letterari di Filosseno e di Euripide e quella più gretta e triviale che fa ricorso a trovate banali e grossolane ¹⁹⁷.

L'intento della parodia letteraria qui elaborata è quello di mettere in ridicolo l'aspetto dell'esecuzione musicale dell'opera di Filosseno, attraverso il ricorso al *θηρεττανελο*, su cui si innesta anche il richiamo al *Ciclope* euripideo per la danza e la caratterizzazione del personaggio Polifemo.

Il canto di Carione prosegue al verso successivo dove si chiude anche la frase iniziata in apertura di battuta: la dichiarazione di poetica è affidata all'infinitiva *ὕμας ἄγειν* che apre il verso 292, con due versi di distanza dal verso reggente *βουλήσομαι*¹⁹⁸. Carione si propone come guida e capo del coro e prosegue la sua proposta mimetica nella nuova frase che si apre all'inizio del *metron* successivo, con *ἀλλ' εἶα: ἀλλά* introduce l'esortativa¹⁹⁹ ed è posto in associazione con l'interiezione *εἶα*, dal valore conativo, che si accompagna di norma a verbi all'imperativo (come in questo caso); la sequenza concorre a dare enfasi a tutta l'espressione. L'impiego di *εἶα* in commedia è per lo più relegato ai passaggi lirici, come in questo caso: un uso simile si trova in *Eccl.* 496 e nel *Pluto* poco più avanti, nei versi di chiusura della parodo (v. 316)²⁰⁰.

¹⁹⁷ Sulla commistione di questi due tipi di comicità richiamo le considerazioni di Cortassa (1986, p. 195) per il quale: "una duplice sollecitudine [del poeta] verso due componenti del pubblico, quella più colta, che esige un prodotto originale e raffinato, e quella meno colta, ancora legata alla tradizione, presso la quale la ripetitività e la prevedibilità degli espedienti comici, ben lungi dal provocare noia e fastidio, alimenta un'attesa che ne accresce l'efficacia e ne garantisce il successo".

¹⁹⁸ La funzione di dichiarazione poetica della frase di Carione, che si propone come guida nel canto è messa in evidenza dal commentatore dello scolio recenziore 292a che glossa il verbo *ἄγειν* dell'espressione *ὕμας ἄγειν* con *ὀδηγεῖν*.

¹⁹⁹ Cfr. Denniston (1954, pp. 13-14).

²⁰⁰ Per uno studio più dettagliato sull'uso dell'interiezione nella commedia aristofanea rimando a Labiano Ilundain (2000, pp. 143-148).

Segue l'apostrofe al coro a cui lo schiavo si rivolge con il vocativo τέκεα: dalla scelta lessicale dello schiavo emerge ancora una volta l'aspetto di derisione nei confronti dei vecchi, comicamente definiti figli²⁰¹.

E' poi opportuno considerare che il vocativo è qui funzionalizzato ai fini della *mimesis* poetica e scenica: Carione dà infatti precise indicazioni circa il ruolo dei coreuti in questa sezione. Ponendosi come capocoro egli si propone di guidare il gruppo di vecchi contadini assimilati a bestie belanti (βληχώμενοι προβατίων αἰγῶν ai versi 293-294) e perfeziona così le indicazioni relative all'imitazione di genere qui in atto. Il verso si chiude con θαμίν' ἐπαναβοῶντες in cui il participio ἐπαναβοῶντες congiunto al soggetto già evocato dal vocativo regge θαμινά. L'espressione è fortemente icastica: la presenza delle preposizioni ἐπί e ἀνά concorre a colorire il verbo di una patina di intensità mentre l'aggettivo θαμινά impiegato in forma avverbiale segnala la frequenza delle grida²⁰².

Un'annotazione scoliastica collega questa seconda parte del verso alla produzione di Filosseno e la interpreta come pedissequa ripresa letterale: si tratta dello scolio antico 290a. α, probabile fonte per la medesima annotazione del commentario di Tzetzes²⁰³, che contiene τὸ “ἀλλ' εἶα τέκεα θαμίν' ἐπαναβοῶντες” ἐκ τοῦ “Κύκλωπος” Φιλοξένου ἐστίν. Purtroppo, non avendo a disposizione ulteriori fonti utili per approfondire gli eventuali rapporti con il testo imitato, ci dobbiamo accontentare di registrare il dato e interpretare il passo con i pochi strumenti a nostra disposizione, ovvero sottolineando l'effetto di comicità dirompente che in questo contesto l'espressione ἀλλ' εἶα τέκεα θαμίν' ἐπαναβοῶντες comunque ottiene, per la

²⁰¹ Il vocativo τέκεα è qui impiegato e stravolto nella destinazione con finalità comiche: la parola τέκος è infatti “a term of endearment from elders to their youngsters” (cfr. Guss[1962, p. 50]). L'uso del vocativo τέκεα è commentato da Tzetzes con γελοίως τοὺς γέροντας τέκνα καλεῖ (cfr. Tz. *Ad v.* 292, p. 84b 15) e dallo scoliasta dello *sch.rec.* 292c con τέκνα ἡμέτερα ἢ γεννήματα ἰχάριν κωμωδίας τοὺς γέροντας “τέκνα” λέγει.

²⁰² Sulla liricità del termine vd. Guss (1962, p. 34).

²⁰³ Si tratta di Tz, *Ad v.* 290, p. 84a 5-8.

grottesca identificazione dei vecchi con i piccoli belanti di un gregge.

La battuta del servo prosegue nei due dimetri giambici ai versi 293 e 294: il verso 293 si apre con il participio βληχόμενοι congiunto al soggetto sottinteso (i coreuti) evocato dal vocativo contenuto nel verso precedente; ad esso segue l'enclitico τε correlato al τε del verso successivo. La corresponsione delle due particelle connettive, il cui uso vanta una larga attestazione nell'epica omerica²⁰⁴, ha la funzione di collegare i due genitivi plurali προβατίων e αἰγῶν che rappresentano la specificazione dell'accusativo plurale μέλη. La costruzione dell'espressione è distribuita all'interno dei due dimetri in maniera tale da dare risalto ai due genitivi προβατίων e αἰγῶν, significativamente posti rispettivamente alla fine del verso 293 e all'inizio del verso 294.

Pregnante è la scelta del termine μέλη che rientra perfettamente nel contesto, nello stile e nel tono dell'intera sezione lirica: la scelta lessicale ricopre qui un significato fondamentale in quanto chiara indicazione di scena e di *mimesis* poetica. Alle precise indicazioni sul tipo di danza contenute al verso precedente Carione fa seguire infatti in questa sezione quelle relative al canto. I vecchi, già definiti τέκεα, vengono qui invitati a gridare e cantare canti di pecore e capre, il che equivale dal punto di vista scenico a segnalare la necessaria immedesimazione dei vecchi nelle figure di capri e pecore.

In passato P. Mureddu, in un fondamentale contributo sulla critica letteraria in Aristofane, al riguardo ha opportunamente osservato che è qui "...significativo il ricorrere di verbi come θαμίν' ἐπαναβοῶντες (v. 292), βληχόμενοι (vv. 293-297), γουλιζόντες (v. 307) che suggeriscono una corrispondente attività imitativa da parte dei coreuti, che dovranno strillare, belare, grugnire seguendo Carione"²⁰⁵. L'ipotesi della studiosa è confermata anche

²⁰⁴ Per informazioni più dettagliate sulla particella si veda Denniston (1954, pp. 495-536 e in particolare per l'uso in correlazione pp. 503-505).

²⁰⁵ Cfr. Mureddu (1982-1983, p. 79).

dall'interpretazione degli *scholia vetera*, fra i quali il 293a glossa βληχόμενοι προβατίων con “ποιᾶ φωνῆ κεχρησθαι”, il 293b.α annota “βληχᾶσθαι” τὸ τὰ πρόβατα ποιᾶ φωνῆ κεχρησθαι e il 293b.β segnala “βληχῆ” ἔστι κυρίως ἡ τῶν προβάτων βοή. Più o meno sulla stessa linea si pone il commentario di Tzetzes che a fianco del verso 293 osserva ποιᾶ φωνῆ χρώμενοι βληχᾶσθαι γὰρ ἐπὶ τῶν προβάτων, mentre più vaga dal punto di vista della resa scenica risulta l'indicazione dello scolio recenziore 293a (βληχόμενοι] βοῶντες | ἄδοντες, λέγοντες | μη[ρ]κόμενοι | βελάζοντες | τὸ “βληχᾶσθαι” ἐπὶ προβάτων).

Il seguente aggettivo κινάβρωντων specifica il genitivo αἰγῶν: si tratta di un termine poco attestato, variamente glossato negli *scholia vetera* poi pedissequamente ripresi nel commento di Tzetzes²⁰⁶. Lo studioso bizantino segnala infatti κινάβρα ἢ δυσωδία τῶν μασχαλῶν ἢ τῶν αἰγῶν· κυρίως δὲ κινάβρα ἢ τῶν κυνῶν βρωσις, κυνόβορά τις οὔσα, mentre lo scolio recenziore 294a glossa con ὁσμὴν ἀποπεμπόντων | κακῶς ὀζόντων. Si intende dunque l'intento di stravolgimento a fini comici della figura dei vecchi: non solo essi devono belare come pecore e capre, ma per di più vengono connotati nella loro già denigratoria figura animalesca per il cattivo odore che emettono.

Nelle poche specifiche analisi di questo passo del *Pluto* non è stato poi considerato il sottile richiamo al nesso βλαχὰι τεκέων dei versi 48 e 59 della *parodo* del Ciclope euripideo dove i satiri cantano alcuni *topoi* bucolici²⁰⁷: rientra infatti perfettamente nello stile poetico aristofaneo la ricerca di qualsiasi eventuale collegamento con la tematica pastorale dato che in questo contesto è in atto una parodia del poeta di Citera, tradizionale iniziatore della poesia

²⁰⁶ Il commento di Tzetzes (Tz, *Ad v.* 294, p. 84a) mette insieme i dati derivanti dagli *scholia vetera* 294a (sezioni α e β), 294b (sezioni α e β), 294c (sezioni α e β) e 294d.

²⁰⁷ Per l'interpretazione della *parodo* euripidea rimando alle osservazioni di Serrao (1969), mentre per le questioni a carattere puramente filologico-testuale si veda Willink (2001). Sulla metonimia βλαχὰι τεκέων e sullo stile di questi versi del Ciclope euripideo vd. Silk (1998, pp. 6-7).

bucolica. In questo senso l'aggettivo κιναβρώντων si adatta perfettamente alla *detorsio in comicum* aristofanea, dove gli elementi pastorali sono rifunzionalizzati a fini parodici, tramite l'esaltazione di particolari poco edificanti.

Chiude la sezione lirica di Carione il tetrametro giambico del verso 295 aperto dall'imperativo ἔπεσθε che rappresenta l'equivalente dal punto di vista dei rapporti scenici del ὑμᾶς ἄγειν, del verso 292: se Carione si pone infatti come guida i coreuti dovranno necessariamente seguirlo.

Il participio ἀπεψωλημένοι che segue l'imperativo è anch'esso congiunto con il soggetto sottointeso: il termine non è nuovo in Aristofane, ma ricorre già in *Ach.* 161, *Pax* 903 e *Lys.* 1136 ed è glossato nel commentario di Tzetzes con δεικνύοντες τὴν αἰδῶ²⁰⁸ e nello *scholion recentior* 295b con τὰ αἰδοῖα δεικνύοντες | γεγυμνωμένοι τὰ αἰδοῖα | γυμνοὶ τὰ αἰδοῖα | ἔξω κρεμάμενα τὰ αἰδοῖα | ἀσχημονοῦντες | ἀνασκουμπωμένοι. L'intento dell'aggettivo è aggressivamente comico: Aristofane esalta qui la bestialità primordia dell'animale, delineandone gli aspetti più elementari (fetore e istinto sessuale). Il fine ultimo di questo procedimento è quello di dipingere in maniera dissacrante i vecchi coreuti, prima definiti τέκεια, con una mordente irrisione della loro età avanzata, quindi invitati non troppo cordialmente ad assumere le sembianze di bestie puzzolenti e dagli istinti sessuali irrefrenabili. Il termine ἀπεψωλημένοι ricopre in questa sezione la stessa funzione demandata all'aggettivo ψωλὸν al verso 267²⁰⁹: in entrambi i casi la figura è funzionalizzata alla completa irrisione del personaggio o dei personaggi a cui si riferisce ed in questo caso risulta ancor più caricata in quanto riferita ai vecchi contadini sino a qui descritti nel loro aspetto di mesti e poveri lavoratori. Associato ad essi il participio ottiene una eco comica ancora più forte in quanto solleva in maniera irriverente da un lato l'assurdità, dall'altro

²⁰⁸ Cfr. Tz. *Ad v.* 292, p. 84b 25.

²⁰⁹ Per l'analisi del termine vd. pp. 77ss.

l'indecorosità dell'abbandono all'istinto sessuale proprio da parte di quel gruppo di contadini stanchi e fiacchi, apparsi sulla scena nei versi di poco precedenti con incedere lento e affaticato²¹⁰. La frase successiva si apre con il nominativo τράγοι che segnala l'identificazione con i vecchi: si nota qui l'assenza della particella ὡς necessaria per l'introduzione del paragone con i capri, la cui mancanza, segnalata anche dallo scolio antico 294b (λείπει τὸ “ὡς”· ἀντὶ τοῦ “ὡς τράγοι”) è in realtà funzionale dal punto di vista stilistico, in quanto finalizzata a dare ampia risonanza all'espressione. In questo modo si ottiene dunque un pieno accordo fra il livello sintattico e quello della portata testuale: la disposizione della frase risponde infatti all'esigenza concettuale, ovvero alla completa immedesimazione dei coreuti nei τράγοι.

Un δέ connettivo²¹¹ collega la nuova frase di Carione a quella precedente; segue il futuro ἀκρατιεῖσθε glossato negli *scholia* secondo due diverse tradizioni: la prima fa riferimento al cibo mattutino, la seconda alle pratiche erotiche dei capri. In particolare si riallacciano al primo ramo interpretativo lo scolio antico 295c e il recenziere 295e²¹², assieme alla testimonianza di Aristom. *Fr.* 14. 1 (ἀκρατοῦμαι μικρόν, εἶθ' ἤξω πάλιν, | ἄρτου δις ἢ τρις ἀποδακῶν); si legano invece alla seconda proposta esegetica lo *scholion vetus* 295d e il 295e, assieme al recenziere 295f²¹³, mentre il commentario di Giovanni Tzetzes recupera da entrambi gli orientamenti interpretativi e trasmette τὸ δ' “ἀκρατιεῖσθε” ἀντὶ τοῦ “φάγοιτε”· ἀκρατισμὸς γὰρ λέγεται τὸ πρωῖνὸν

²¹⁰ Mi pongo qui sulla stessa linea di quanto affermato di Blaydes (1886, p. 197): “Ridicule senes, ex quibus constat chorus, cum hircis lascivientibus et recutitis comparantur”. Per l'analisi dell'ingresso sulla scena dei coreuti rimando invece alle pp.18ss della presente dissertazione.

²¹¹ Per questo vd. Denniston (1954, pp. 162-164).

²¹² Riportano rispettivamente τὸ “ἀκρατιεῖσθε” ἀντὶ τοῦ “φάγοιτε”. “ἀκρατισμὸς” γὰρ λέγεται τὸ πρωῖνὸν φαγεῖν e “ἀκρατίζομαι” τὸ “ἀκράτου” γεύομαι. | “ἀκρατισμὸς” ἐστὶν ὅταν τις ἐκ πρωῖας ἐσθίει. | ἐπὶ τῶν ἐκ πρωῖας ἐσθίωντων καὶ πινόντων.

²¹³ Nel primo caso lo scoliasta glossa “ἀκρατῆ πράξετε”, ἐπεὶ μετὰ τὴν συνουσίαν οἱ τράγοι λείχουσι τὰ αἰδοῖα αὐτῶν; nel secondo la sezione α contiene “λείξετε τὸ “ἄκρον” τοῦ αἰδοῖου” e la sezione β tramanda “ἐν τῷ ἄκρῳ μέρει”, mentre nel terzo si segnala “ἀκρατῶς” τοὺς ὄρχεις λείχετε | ἐνταῦθα, “ἀκρατεῖς” ὡς τράγοι γενήσεσθε | παρὰ Θεοκρίτῳ “ἀκράτιστον” τὸ “οὐδενὸς ἐγκρατὲς” σημαίνει, ὅπερ ἀρμόζει καὶ ἐπὶ τοῦ παρόντος.

φαγεῖν. ἢ “ἀκρατῆ πράσσετε”, ἐπειδὴ μετὰ συνουσίαν οἱ τράγοι λείχουσι τὰ αἰδοῖα ἑαυτῶν. Le due tradizioni si riferiscono in realtà a due differenti verbi e cioè rispettivamente ad ἀκρατίζομαι e ad ἀκρατεύομαι.

In realtà, come ha a suo tempo opportunamente osservato Dindorf “est ab ἀκρατίζεσθαι secunda longa quia derivatur ab ἄκρατος. Significat *jentaculum*, seu *matutinum cibum sumere*... Confunderunt hoc verbum veteres critici cum alius derivationis et significationis verbo ἀκρατεύομαι, quod est ab ἀκρατής... Sensus est: *arrectisque veretris, ut hirci, jentate*. Quia mirum hirci τὰ ἑαυτῶν αἰδοῖα λείχουσι”²¹⁴. Non vi è dunque alcun dubbio su quale possa essere il verbo qui scelto da Aristofane, dato che la metrica non permette altre soluzioni. La resa proposta da Dindorf rimane tuttavia abbastanza debole, mentre leggermente più felice, sebbene non del tutto soddisfacente, risulta la traduzione “you will drink unmixed wine” proposta da S. D. Olson²¹⁵ : ἀκρατίζεσθαι, attestato oltre che in Arist. Fr. 14.1 anche in Canth. Fr. 10. 1, non sembra qui indicare la semplice colazione, ma piuttosto richiamare la pratica del bere vino puro. Inoltre questo significato del verbo è profondamente legato alla figura protagonista di questi versi ovvero il Ciclope, ed in qualche modo il verbo richiama i versi 445-446 e 451- 453 dell'omonima opera euripidea in cui Odisseo esplicitando il proprio piano ai satiri afferma che a seguito dell'assaggio di vino il mostro “a far baldoria con i fratelli Ciclopi, tutto eccitato per la bevanda di Bacco vuole andare” (ἐπὶ κῶμον ἔρπειν πρὸς κασιγνήτους θέλει | Κύκλωπας ἡσθεῖς τῶδε Βακχίου ποτῶ) e che egli desidera “dissuaderlo da questa baldoria, dicendo che non deve condividere questa bevanda coi Ciclopi, ma spassarsela godendosi da solo la bella vita” (κώμου μὲν αὐτὸν τοῦδ’ ἀπαλλάξαι, λέγων | ὥς οὐ Κύκλωπι πῶμα χρῆ δοῦναι τόδε, | μόνον δ’ ἔχοντα βίοτον ἡδέως ἄγειν). Mi sembra cioè che si possa vedere in quest'ultima battuta di Carione-Polifemo un

²¹⁴ Così in Dindorf (1837, p. 57).

²¹⁵ Cfr. Olson (1989a, t. II, p. 19).

invito ai vecchi a godere degli effetti del vino, con espliciti richiami alla pratica dei κῶμοι simposiali e in completa sintonia con gli intenti parodici della sezione.

Che sotteso possa poi esserci anche un comico richiamo per assonanza al verbo ἀκρατεύομαι è una possibilità da prendere in seria considerazione, del tutto compatibile con la poesia allusiva di Aristofane: un possibile riferimento alle pratiche erotiche dei τράγοι è pienamente conciliabile con la tecnica compositiva aristofanea, capace di mescolare alto e basso poetico e avvezza a forme di realismo espressivo²¹⁶, qui poi in pieno accordo con il tono dell'intera parodo che riserva, soprattutto nei versi successivi, alti picchi escrologici. In questo senso non bisogna perciò sottovalutare neppure il possibile legame con il participio ἀπεψωλημένοι²¹⁷, la cui presenza potrebbe essere in parte finalizzata al possibile fraintendimento con il verbo ἀκρατεύομαι: Aristofane, maestro di poesia, si diverte qui a evocare un'immagine denigratoria e terribilmente grottesca dei vecchi contadini, associati in maniera comicamente ridicola e imbarazzante ad una sessualità primitiva e istintuale²¹⁸.

²¹⁶ Sulle tecniche compositive aristofanee vd. Willi (2003).

²¹⁷ Il participio è glossato nello scolio recenziore 295b con τὰ αἰδοῖα δεικνύντες | γεγυμνωμένοι τὰ αἰδοῖα | γυμνοὶ τὰ αἰδοῖα | ἔξω κρεμάμενα τὰ αἰδοῖα | ἀσημιονοῦντες | ἀνασκουμπωμένοι: anche in questo caso è probabile che alla base dell'annotazione ci sia il fraintendimento del verbo ἀκρατίζομαι con ἀκρατεύομαι. Interessante risulta anche quanto attestato nel *Lexicon Suda* che, riprendendo le diverse indicazioni di tradizione scoliastica, in α. 9.59 glossa ἀκρατιῖσθε con Ἀριστοφάνης Πλούτῳ τράγοι δ' ἀκρατιῖσθε· τουτέστιν ἀπεψωλημένοι ἀκρατιῖσθε· ἀντὶ τοῦ ὡς τράγοι ἀκρατῆ πράξετε, ἐπεὶ μετὰ τὴν συνουσίαν οἱ τράγοι λείχουσι τὸ αἰδοῖον, τὸ ἄκρον λείξετε ὡς τράγοι. Si confronti inoltre la resa latina del verso nel manoscritto Vind. philos. et philol. gr. 204 "sequimini membrum nudum, hirci lingite": cf. Chirico (1991, p. 105).

²¹⁸ La traduzione adottata per il passo da Sommerstein (2001, p. 67) è abbastanza debole "...and follow me, cocks skinned; you'll have a billygoat's breakfast!" , mentre il commento (p. 157) è assai ricco, in quanto al suo interno lo studioso opportunamente riporta ""after copulation" say the scholia, "male goats lick their genitals". In other words, the chorus (or the animals they represent) are going to perform *fellatio* on themselves... an act for whose simulation the large comic phallus would be uniquely convenient. Combining as it did the opprobrious connotations of masturbation and of submission to oral penetration, self-fellation seems to have been thought so utterly gross an act that in the heyday of Attic erotic vase-painting, even satyrs were not depicted doing it; Catullus... implies that it is the worst imaginable perversion... Hence these words are the climax (but see on 305) to the series of insults which Carion has been directing at the chorus (277-8, 287) and they at him (275-6, 279-280); it is not

Il canto a solo dello schiavo il cui carattere mimetico è stato approfonditamente indagato, non si riduce però ad una semplice *detorsio in comicum* dell'opera per noi perduta di Filosseno. La parodia, che peraltro riguarda aspetti del canto e della danza, rimanda di per sé ad una polemica più ampia e largamente diffusa nella produzione aristofanea nei confronti del nuovo ditirambo e della nuova musica²¹⁹; essa contiene inoltre un accenno comico al Ciclope euripideo per il richiamo alla figura di Polifemo danzante e infine recupera nella sezione finale l'aspetto primordiale della commedia, ovvero volgarità e invettiva. Si giustifica dunque *in toto* la scelta del ritmo giambico, impiegato qui in distici e tetrametri, in quanto direttamente legato al linguaggio disinibito e ingiurioso, evocato nella sua valenza etimologica²²⁰.

I pezzi lirici contenuti nella parodo del *Pluto* sono di norma interpretati come una sezione slegata dal contesto della commedia, e con nessuna affinità e anzi una netta distanza dall'utopia comica al centro dell'opera: questa linea interpretativa, peraltro largamente diffusa²²¹, non tiene però conto di una questione fondamentale: il riferimento al Ciclope, introdotto *ex abrupto*, ma giustificato dal punto di vista testuale dalla dichiarazione di *mimesis* poetica (τὸν Κύκλωπα μιμούμενος), richiama uno scenario comunque contiguo all'utopia comica. Infatti la descrizione che troviamo *Od.* IX, 105-111 sulla terra dei Ciclopi pone l'accento sul benessere, l'agiatezza e la facilità di vita che

surprising that in the following stanza they retaliate by rejecting the role of animals and instead becoming the companions of Odysseus so that they can put out Poliphemus-Carion's eye (s)". La medesima indicazione scoliastica relativa alla consuetudine del *linctus* praticato dai capri è alla base dell'interpretazione del verso proposta da Henderson (1991, p.186): "There may be a pun involving cunnilingus in τράγοι δ' ἀκρατιεῖσθε, in the scurrilous chorus of Pl 295, where the scholiast notes the habit goats have of licking their genitals: these "goats" are, of course, symbolic of contemporary debauchees (ἀπεψωλημένοι)".

²¹⁹ Al riguardo si vedano ad esempio *Nub.* 333-339; *Pax* 828 e *Av.* 1372-1373.

²²⁰ Dati sintetici ma fondamentali sull'etimologia del giambo si trovano in Gentili-Lomiento (2003, p. 132). La medesima alternanza di dimetri e tetrametri giambici si riscontra anche nei versi 836-859 degli *Acarnesi*: si tratta infatti di una sezione lirica in responsione (cfr. Parker [1997, p. 122]) in cui il coro elabora una serie di invettive *ad personam*.

²²¹ Riporto per esempio le considerazioni di Mazon (1904, p. 168): "...la parodos est suivie d'un intermède, une parodie de dithyrambe, qui est complètement en dehors de l'action et qui est même en désaccord avec le ton général de la pièce..."

caratterizzano l'isola dei giganti mitici:

ἐνθεν δὲ προτέρω πλέομεν ἀκαχήμενοι ἦτορ.
Κυκλώπων δ' ἐς γαῖαν ὑπερφιάλων ἀθεμίστων
ἰκόμεθ', οἷ ῥα θεοῖσι πεποιθότες ἀθανάτοισιν
οὔτε φυτεύουσιν χερσὶν φυτὸν οὔτ' ἀρόωσιν,
ἀλλὰ τὰ γ' ἄσπαρτα καὶ ἀνήροτα πάντα φύονται,
πυροὶ καὶ κριθαὶ ἦδ' ἄμπελοι, αἳ τε φέρουσιν
οἶνον ἐριστάφυλον, καὶ σφιν Διὸς ὄμβρος ἀέξει.²²²

“Da lì navigammo oltre, afflitti nel cuore.

Dei Ciclopi giungemmo alla terra, scellerati prepotenti

che fidando negli dei immortali

non piantano di loro mano pianta nè arano

ma tutto nasce non seminato né arato:

grano e orzo, viti che producono

vino dai grossi grappoli, e la pioggia di Zeus glielo fa crescere.”

Nel pubblico ateniese doveva essere facilmente recepibile il riferimento al vivere facile dei Ciclopi: il motivo è attestato anche in Euripide, all'interno della tracotante esaltazione di impianto sofisticato della ricchezza, intesa come abbondanza di mezzi a disposizione (πλοῦτος appunto), dall'autore messa in bocca a Polifemo²²³. Ai versi 332-333 si legge infatti

²²² Il testo dell' *Odissea* qui e altrove riprodotto è citato dall'edizione di Allen (1917).

²²³ Sull'arroganza e la violenza di questa lunga battuta di Polifemo si veda Paduano (2005, pp. 22-23). Validò anche il contributo di Paganelli (1979) che ha il merito di aver messo bene in relazione il verso 316 con l'ideologia oligarchica e la tradizione letteraria precedente ad Euripide. Un ottimo inquadramento della questione al centro di questi versi con la relativa storia delle interpretazioni si trova in Napolitano (2003, pp. 122-124). Concordo con la conclusione interpretativa dello studioso a p. 124 per cui “l'impressione di fondo è che qui

ἢ γῆ δ' ἀνάγκη, κἄν θέλη κἄν μὴ θέλη,

τίκτουσα ποίαν τὰ μὰ πιαίνει βοτὰ

“La terra per necessità, che lo voglia o no,

producendo erba rimpingua le mie greggi”.

Tutti gli spettatori, anche quelli meno eruditi e più scarsamente imbevuti di cultura letteraria contemporanea, attraverso la menzione del Ciclope e l'accento all'immedesimazione di Carione in esso, avranno possibilmente e probabilmente richiamato alla loro memoria immediatamente lo scenario di vita delle creature mitiche, fatto di facilità di mezzi a disposizione. Il legame sottile con il tema della commedia, ovvero l'ingiusta distribuzione di *Ploutos*, sarà stato quindi facilmente percepibile per il pubblico: se riflettiamo poi sulle felici condizioni di vita dei Ciclopi, esseri scellerati e prepotenti (ὑπερφιάλων ἀθεμίστων per dirla con il nesso omerico di *Od.* IX, 106), ma anche empī (τῶδε δυσσεβῆι | Κύκλωπι nelle parole del Sileno euripideo in *Cycl.* 30-31) che non meritano per condotta ciò che è loro dato dalla natura, comprendiamo in maniera più profonda il legame di questa prima sezione lirica con l'utopia comica al centro dell'opera. Il Ciclope si presenta infatti come emblema negativo, perfetta incarnazione ed esemplificazione dell'ingiustizia di cui sono vittima i poveri contadini e contro la quale si muove il progetto di risanamento del dio della ricchezza messo in atto da Cremlino²²⁴. Polifemo-Carione

Euripide riprenda burlescamente quegli stessi elementi di riflessione filosofica che trovano continuo sviluppo nelle sue tragedie... Il pubblico avrà riso, ancora una volta, dello stridente contrasto derivante dall'attribuzione al mostro di prerogative a lui assolutamente estranee...”.

²²⁴ La vita prospera dei ciclopi è qui richiamata come esempio dell'ingiusta distribuzione della ricchezza e non come “anti-social world” (in Bowie [1993, p. 287]). L'interpretazione di Bowie (1993, pp. 287-288) per cui il richiamo a Circe e ai compagni di Odisseo trasformati in porci nella seconda stanza lirica sarebbe un ulteriore esempio di vita prospera ma incivile, quale quella successivamente delineata nell'agone da Penia non mi sembra del tutto convincente. Piuttosto mi pare che la menzione del ciclope dia adito ad una serie di ulteriori richiami letterari rifunzionalizzati ai fini dell'ingiuria qui messa in scena e che con questo procedimento di gioco invettivo tramite *topoi* letterari si possa spiegare l'intera sezione lirica.

rappresenta dunque il rovescio della medaglia per i contadini e le felici condizioni di vita del Ciclope si pongono come concreto esempio di quanto promesso da Carione stesso ai versi 262-263 (ὁ δεσπότης γὰρ φησιν ὑμᾶς ἡδέως ἅπαντας | ψυχροῦ βίου καὶ δυσκόλου ζήσκειν ἀπαλλαγέντας “Il padrone dice infatti che voi tutti vivrete bene, liberati da una vita fredda e difficile”) e ancora ai versi 284-285 (ἀλλ’ οὐκέτ’ ἂν κρύψαιμι. τὸν Πλοῦτον γὰρ, ὦνδρες, ἤκει | ἄγων ὁ δεσπότης, ὅς ὑμᾶς πλουσίους ποιήσει “Ma non potrei più nascondervelo: con Pluto infatti, o signori, giunge il padrone, colui che vi farà ricchi”).

Vi è poi una forte somiglianza stilistica con quanto affermato ancora dal servo al verso 287 (νή τοὺς θεοὺς Μίδα μὲν οὔν, ἦν ὧτ’ ὄνου λάβητε “Sì, per gli dei, dei Mida, se vi crescono orecchie d'asino”): lo schiavo richiama infatti in entrambi i casi scenari mitici e di profusa abbondanza, giocando in maniera astuta sull'appetibilità delle promesse, delineate per esagerazione nella forma più magnifica ed efficace ai fini del coinvolgimento del coro. Carione fa cioè uso di allusioni che possano essere percepite dai coreuti nella loro valenza positiva e dal pubblico nella loro esagerazione e anche nello stravolgimento comico. La parodo è infatti, come abbiamo già anticipato nel capitolo precedente, interamente giocata su due diversi livelli: il primo è quello della ricezione dei coreuti che ingenuamente colgono solo quanto di positivo possa per loro esserci; il secondo è invece quello dello scarto comico e dello stravolgimento che le espressioni di Carione assumono ai fini della derisione dei vecchi. In questa sezione dell'opera la capacità reattiva dei contadini va però man mano migliorando; lo dimostra l'attacco della battuta di risposta dei coreuti che si apre con una forte avversativa: al καὶ μὴν ἐγὼ del verso 290 fa eco il ἡμεῖς δέ γ’ αὖ del verso 296. In primo piano viene messo il pronome di prima persona plurale: il coro desidera infatti fin da subito porre in evidenza il proprio contributo all'opera; mentre δέ e αὖ ricoprono funzione avversativa,

enfaticizzata dalla posizione del $\gamma\epsilon$ intensivo fra le due particelle²²⁵. Al futuro $\beta\upsilon\lambda\eta\sigma\omicron\mu\alpha\iota$ usato da Carione i vecchi contadini rispondono con un verbo nella medesima forma modale e temporale, leggermente differente dal punto di vista semantico: $\zeta\eta\tau\acute{\eta}\sigma\omicron\mu\epsilon\nu$ si pone sulla stessa linea del precedente dello schiavo, ma sottolinea l'impegno e il contributo dei vecchi all'azione stessa. La struttura metrica riprende pedissequamente quella del verso 290 di Carione e nella medesima posizione della battuta dello schiavo, ovvero all'interno del terzo *metron* giambico è collocato il $\theta\rho\epsilon\tau\tau\alpha\nu\epsilon\lambda\omicron$ segnalato fra incidentali in quanto interruzione del normale flusso del discorso e specifico riferimento all'esecuzione musicale. Il verso si chiude con il complemento oggetto $\tau\omicron\nu\ \text{Κύκλωπα}$ alla stessa maniera del verso 290 che è qui perfettamente ricalcato sia dal punto di vista sintattico che metrico. L'adesione al modello proposto dallo schiavo passa anche appunto dalla scelta metrica (in cui fra l'altro si adatta la medesima successione, con il tribraco nel terzo *metron*) e da quella sintattica e ancora all'inizio del verso successivo dal participio al nominativo $\beta\lambda\eta\chi\acute{\omega}\mu\epsilon\nu\omicron\iota$ recuperato dalla battuta di Carione, che i vecchi adattano a loro stessi.

E' qui opportuno segnalare che la ripetizione del termine $\theta\rho\epsilon\tau\tau\alpha\nu\epsilon\lambda\omicron$ funge da *refrain*: spezza cioè l'alta liricità del passo parodicamente ricercata, abbassa il tono della sezione e attraverso l'interruzione ottiene un efficace risvolto comico²²⁶.

I coreuti mostrano quindi di stare al gioco e anche attraverso il recupero del participio $\beta\lambda\eta\chi\acute{\omega}\mu\epsilon\nu\omicron\iota$ si adeguano alla *mimesis* poetica loro proposta dallo schiavo che li vede immedesimarsi in $\tau\rho\acute{\alpha}\gamma\omicron\iota$ e innalzare canti di greggi e capri.

La sezione lirica è però -non dimentichiamolo- in opposizione, come mostra la

²²⁵ Per il valore enfatico di $\gamma\epsilon$ si veda Denniston (1954, pp. 115-116).

²²⁶ Per la tecnica aristofanea di commistione fra alto e basso letterario nei pezzi lirici rimando al lavoro di Silk (1980).

sequenza di particelle all'inizio della battuta (δέ γ' αὖ): infatti, dietro ad un formale consenso al canto di Carione, nelle intenzioni dei coreuti si delinea invece un personale stravolgimento del tema affrontato ai fini dell'invettiva nei confronti di Carione-Polifemo. I coreuti-τράγοι impersonano cioè a questo punto la figura di Odisseo e compagni, e propongono la scena di accecamento del Ciclope, corredandola di particolari finalizzati all'irrisione del mostro. Concorre a questo scopo l'intera descrizione di Polifemo presentata dai vecchi: il participio καταλαμβάντες, congiunto con il soggetto ἡμεῖς posto alla fine del verso 297, regge il pronome di seconda persona singolare σὲ a cui è congiunto l'aggettivo deittico τουτονὶ. La sequenza di accusativi τὸν Κύκλωπα, σὲ e τουτονὶ concorre a dare enfasi e mettere in evidenza l'immedesimazione a fini mimetici di Carione in Polifemo. La presentazione dello scenario in cui i coreuti intendono sorprendere il Ciclope è presentata all'interno dei quattro versi centrali fra cui i due dimetri giambici finali spiccano per icasticità. La rappresentazione è affidata da Aristofane all'asindeto che, come nel caso della descrizione di Pluto ai contadini al verso 266, concorre a dare enfasi allo scenario delineato, anche grazie all'efficace strumento dell' accumulazione verbale. L'uso del deittico τουτονὶ riconduce allo stile del *sermo cotidianus*, ma svolge anche un'importante funzione a livello drammatico ed è probabile che alla parola si associasse anche il gesto mimico nei confronti di Carione²²⁷.

Segue il participio πεινῶντα, che assume una importante funzione ai fini della derisione della figura del mostro: la fame caratterizza senza dubbio il Ciclope fin dalla sua prima attestazione letteraria in Omero, ma qui essa è rifunzionalizzata e storpiata a fini comici nella descrizione che segue al verso 298, dove Polifemo è descritto con la bisaccia (πήραν ἔχοντα) e le erbe (λάχανα) fresche (δροσερά) e selvatiche (ἄγρια). Gli aggettivi connotanti λάχανα sono legati dal τε enclitico e in particolare la sequenza ἀγροῖοισι τοῖς

²²⁷ Sull'uso dei pronomi e dei deittici, funzionalizzati alla funzione interattiva, momentanea e di situazione della lingua colloquiale si veda López Eire (2003, p. 137).

λαχάνοις è attestata anche in *Thesm.* 456. Blaydes al riguardo osserva che “Homerus Cyclopem non olera sed carnes humanas avide dovorare facit”²²⁸, in accordo con la linea interpretativa dello *scholion recentior* 298e che vede nella successione πήραν ἔχοντα λάχανά τ’ ἄγρια δροσερά un esplicito riferimento all'alimentazione di Polifemo²²⁹; in realtà il verso 298 del *Pluto* non fa esplicita menzione di una dieta vegetariana del Ciclope, ma parla piuttosto di un individuo affamato che si aggira con la bisaccia riempita di erbe. A quale scopo queste λάχανα siano raccolte di prima mattina²³⁰ non è detto, ma possiamo immaginare che la loro reale destinazione d'uso sia non tanto quella del pasto quanto piuttosto quella della realizzazione di ghirlande, secondo l'interpretazione di Sommerstein²³¹ essenzialmente fondata sulla testimonianza di Sinesio. Nell'epistola 121 ad un certo Atanasio imprigionato “propter scelus aliquod”²³², mettendo a confronto l'esperienza carceraria del destinatario dell'epistola con quella di Ulisse nell'antro di Polifemo, il vescovo chiama infatti in causa l'opera del poeta di Citera e ne riporta in particolare il discorso di Odisseo al Ciclope, all'interno del quale si legge: ἔτι δὲ κάλλιον εἰ καὶ στεφάνους παρασκευάσαιο κιττοῦ τε καὶ μίλακος οἷς σαυτόν τε καὶ τὰ παιδικὰ ἀναδήσαιο “Ancora più bello sarebbe se tu preparassi corone di edera e smilacre con cui cingere te stesso e i tuoi cari”²³³.

Al riguardo, il contributo degli altri *scholia* rimane strettamente confinato alle

²²⁸ Cfr. Blaydes (1886, p. 198).

²²⁹ Lo scoliasta annota infatti ἐνταῦθα ὁ ποιητὴς παιγνιωδῶς ἐπιφέρει τὰ τοῦ Φιλοξένου, εἰπόντος “πήραν” βαστάζειν τὸν Κύκλωπα καὶ “λάχανα” ἐσθίειν e nella sezione α aggiunge οὕτω γὰρ πεποίηκε τὸν τοῦ Κύκλωπος ὑποκριτὴν εἰς τὴν σκηνὴν εἰσαγόμενον. [...] ταῦτα δὲ πάντα διασύρων τὸν Φιλόξενον εἰρηκεν, ὡς μὴ ἀληθεύοντα. ὁ γὰρ Κύκλωψ, ὡς φησὶν Ὅμηρος, “κρέα” ἤσθιε καὶ οὐ “λάχανα” [...], mentre nella sezione β si riporta καὶ γὰρ τὸν Κύκλωπα φησὶν Ὅμηρος “ἀνδρόμεα κρέα” ἐσθίειν.

²³⁰ Esse sono infatti connotate come δροσερά in quanto coperte di rugiada: Sommerstein (2001, p. 158) propone due strade interpretative delle quali francamente la prima risulta più convincente: riporta infatti “The greens are “damp” (lit. dawy) either (i) because they are freshly gathered and it is early morning, or (ii) from the sea-spray on the shore”.

²³¹ Rimando a Sommerstein (2001, pp. 157-158).

²³² L'espressione è di Holland (1884, p. 192).

²³³ Il testo di Sinesio qui proposto è citato secondo l'edizione di Garzya (2000).

questioni relative ai legami con il ditirambo di Filosseno: lo *scholion vetus* 298a avente come lemma πήραν ἔχοντα riporta nella sezione α: καὶ γὰρ παρὰ τῷ Φιλοξένῳ “πήραν ἔχων” εἰσήλθεν e nella sezione β: Φιλοξένου ἐστὶ παρηγημένον καὶ τοῦτο τὸ ῥητόν· τοιοῦτον γὰρ τὸν Κύκλωπα εἰσάγει “πήραν ἔχοντα” καὶ ἐν ταύτῃ “λάχανα ἄγρια”. Invece lo scolio antico 298b ci informa che ταῦτά φησι καὶ τὰ ἐξῆς, ὡς καὶ τῆς τυφλώσεως αὐτοῦ οὔσης ἐν τῷ ποιήματι, mentre il commentario di Giovanni Tzetzes glossa il medesimo lemma degli *scholia vetera* con ὅτι παρὰ τῷ Φιλοξένῳ τῷ διθυραμβοποιῷ πήραν ἔχων εἰσήλθεν ὁ ὑποκρινόμενος Κύκλωψ καὶ λάχανα ἐπιφερόμενος, ὡς δὲ καὶ τῆς τυφλώσεως αὐτοῦ οὔσης ἐν τῷ ποιήματι. “κραιπαλῶντα” δὲ ἀντὶ τοῦ “ἐκ μέθης ἀτακτοῦντα”. Una sintesi delle testimonianze ci permette quindi di dedurre che nell'opera di Filosseno il Ciclope fosse rappresentato sulla scena con la bisaccia piena di erbe raccolte di primo mattino per farne ghirlande, per sé stesso e per la propria amata. La descrizione di Polifemo tramandata dai pochi frammenti del poeta di Citera rappresenta senza dubbio un'ulteriore trasformazione ed un ingentilimento del mostro in una figura più umana; ed è infatti proprio questo processo di umanizzazione del Ciclope la base della parodia aristofanea. Nei quattro versi (vv. 297-300) della battuta dei coreuti la figura del mostro viene via via ridicolizzata: esso è prima rappresentato come affamato, in linea con lo *status* del personaggio omerico, del quale vengono ben messi in evidenza voracità e antropofagia, richiamati anche nel dramma satiresco euripideo; quindi, a fianco di questo elemento tradizionale viene posto un aspetto innovativo tratto dall'opera del poeta di Citera, che sortisce l'effetto di sminuire la portata del personaggio e deriderne la temerarietà. L'intero verso 298 sembra costituito ai fini della destrutturazione del ciclope omerico in una figura di mostro comico: alla fine del verso 298 Aristofane recupera dalla tradizione euripidea l'aspetto dell'ubriachezza, certo già presente nell'Odissea dove compare non tanto come elemento distintivo quanto piuttosto come aspetto collaterale, portante ai fini

del piano di Odisseo e quindi non di prim'ordine.

L'aggettivo *κραιπαλῶντα* in chiusura del verso 298 si distingue per la pregnanza di significato: gli *scholia vetera* 298c, d, ed e parafrasano infatti il termine sottolineando gli effetti del vino allo stesso modo dello *scholion recentior* 298i, mentre lo scolio recenziore 298h segnala il legame dell'aggettivo con la vicenda omerica e la figura di Odisseo, colpevole dell'ubriacatura di Polifemo²³⁴. E' possibile che alla semplice espressione verbale seguisse anche un gesto caricaturale: l'attore avrà qui mimato un incedere barcollante, affiancato forse da una mano sulla testa, a indicarne la pesantezza, in modo che la derisione del mostro avesse anche un impatto visivo.

La battuta prosegue al verso successivo con altri dati connotanti Polifemo e in particolare il dimetro giambico del verso 299 è interamente impiegato ai fini della tematica pastorale: l'accusativo *ἡγούμενον* seguito dal dativo *τοῖς προβατίοις* costituisce un'espressione funzionale alla raffigurazione del Ciclope nell'atto di pascolare le capre. La tematica recupera il *topos* classico del Ciclope pastore: in *Od.* IX, 187-188 Polifemo è descritto come *ἀνὴρ πελώριος* ("uomo mostruoso") che si occupa delle greggi (*ἔνθα δ' ἀνὴρ ἐνίαυε πελώριος, ὅς ῥά τε μῆλα | οἶος ποιμαίνεσκεν ἀπόπροθεν*: "Lì stava un uomo mostruoso, che greggi | solo pasceva in disparte"), mentre nel dramma satiresco di Euripide l'attività pastorale è stata delegata dal ciclope ai satiri (*τούτων ἑνὸς ληφθέντες ἐσμέν ἐν δόμοις | δοῦλοι· καλοῦσι δ' αὐτὸν ᾧ λατρεύομεν | Πολύφημον· ἀντὶ δ' εὐίων βακχευμάτων | ποιίνας Κύκλωπος ἀνοσίου ποιμαίνομεν*: "Catturati, di uno di questi siamo schiavi in casa: | chiamano costui di cui siamo servi | Polifemo: invece di dedicarci ai riti

²³⁴ Lo scolio antico 298c riporta "*κραιπαλῶντα*" ἀντὶ τοῦ "*ἐκ μέθης ἀτακτοῦντα*"; lo scolio antico 298d contiene "*μεθύοντα*", ἀπὸ τοῦ "*τῶν καιρίων σφάλλεσθαι*" e il 298e segnala "*κραιπάλη*" ἢ χθεσινή μέθη, "*καρα-πάλη*". Lo scolio recenziore 298h glossa *μεθύοντα* | ἐμέθυσε γὰρ ἐκεῖνον ὁ Ὀδυσσεύς | ἐμεθύσθη γὰρ ἐκεῖνος ὑπ' Ὀδυσσεύς | τρυφῶντα e il 298i annota ὡς βεβαρυμένον ἐκ τοῦ ὕπνου | ὡς βεβαρημένου τῆ μέθῃ τοῦ ὕπνου | ὡς βεβαμμένου τῆ μέθῃ τοῦ ὕπνου.

bacchici dell'euoè | le greggi dell'empio ciclope pascoliamo"²³⁵); ad ogni modo lo scenario bucolico rimane un elemento fondamentale connotante Polifemo in ogni attestazione letteraria del mito. Si noti poi che il dativo plurale τοῖς προβατίοις riprende il genitivo προβατίων del verso 293 della battuta di Carione e rappresenta un ulteriore esempio di recupero e rifunzionalizzazione da parte dei coreuti del lessico precedentemente usato dallo schiavo²³⁶. Il dimetro successivo si apre con l'avverbio εἰκῆ la cui presenza a inizio verso dà enfasi all'intera espressione e all'incuranza del Ciclope per il giaciglio atto al riposo; inoltre, εἰκῆ è correlato dal punto di vista concettuale all'enclitico που finale: il senso di casualità e approssimazione nella scelta del luogo dove dormire pervade l'intero verso e proprio su questa provvisorietà Aristofane insiste a livello sintattico, in modo da mettere in luce gli effetti dell'ubriachezza che stordisce il mostro e lo rende comica figura errante e patetica in quanto completamente stravolta dagli effetti del vino. Il connettivo δὲ in seconda posizione dà il senso della successione nella descrizione delle varie situazioni in cui il Ciclope è ritratto e al tempo stesso sottolinea quest'ultima rappresentazione grazie anche al participio καταδαρθόντα, sempre dipendente dall'accusativo σὲ, posto al centro del verso.

La battuta dei coreuti si chiude con il verso 301 nel quale è esplicito il nucleo dell'azione proposta: in primo piano è posto l'aggettivo μέγαν correlato all'accusativo σφηκίσκον, a sua volta retto dal participio λαβόντες, concordato con il pronome ἡμεῖς di inizio battuta. Il termine σφηκίσκον, cui è congiunto il participio ἡμμένον, sebbene non presente nel passo omerico, rappresenta una scelta lessicale particolarmente adatta ai fini dell'azione di accecamento. Il contributo degli *scholia* è fondamentale ai fini dell'interpretazione dell'intera espressione ἡμμένον σφηκίσκον²³⁷ e funge da

²³⁵ Sono i versi 23-26.

²³⁶ Il legame con la battuta precedente di Carione è opportunamente evidenziato dallo *scholion recentius* 299b che segnala τοῖς προβατίοις] → τούτοις οἷς ἡμᾶς ἀπεικάσεις.

²³⁷ Al riguardo lo *scholion vetus* 301a nella sezione α contiene “ξύλον ὠξυμμένον”, ἐπεὶ καὶ ὁ

base per l'esegesi dell'intero verso, che riassume in due concetti l'intera scena omerica dell'accecamento di Polifemo poi ripresa nel dramma satiresco euripideo: i coreuti diventano dunque i compagni di Odisseo, in quanto direttamente coinvolti nell'azione di accecamento (μέγαν λαβόντες ἡμμένον σφηκίσκον); il palo menzionato è un legno aguzzo e arroventato (ἡμμένον σφηκίσκον) e grande (μέγαν) perchè possa essere funzionale alle dimensioni gigantesche del mostro. La battuta si chiude con l'infinito ἐκτυφλῶσαι, posto alla fine della battuta, in posizione distante dal reggente ζητήσομεν che compare al verso 296.

L'intera struttura della battuta, ad un primo impatto abbastanza complicata per le dislocazioni di termini associati e contigui come appunto ζητήσομεν e ἐκτυφλῶσαι, è tuttavia abbastanza semplificata dall'uso dei participi, utilizzati per la definizione delle varie caratteristiche del Ciclope (πεινῶντα, ἔχοντα, κραιπαλῶντα, ἡγούμενον e καταδαρθόντα). Le differenti situazioni in cui viene descritto il mostro sono in tutto cinque, distribuite all'interno dei quattro versi centrali (297-300): ora affamato, poi intento alla raccolta delle erbe per le ghirlande, dunque delineato nel suo aspetto più tenero e romantico, quindi ebbro, poi pastore bucolico e infine addormentato dove capita a seguito degli effetti del vino. Aristofane sembra richiamare in questa descrizione tutti gli elementi caratteristici della figura mitologica, fondendoli insieme in maniera funzionale ai fini comici: la fame, così come l'ubriachezza, il sonno e l'attività di pastorizia sono tutte connotazioni già presenti a partire da Omero, poi riprese anche nel dramma euripideo; mentre l'unica innovazione,

“σφηξ” ὀξὺς ἐκ τῶν ὀπισθεν e nella sezione β segnala ξύλον τὸ μὲν ἄνω ἔχον παχύ, τὸ δὲ κάτω λεπτόν, mentre lo scolio antico 301b, ripreso anche nel commentario di Tzetzes, riporta ἐπιτετήδευται ἢ λέξις παρὰ τὸν “σφηκα”. τὰ γὰρ μακρὰ τῶν ξύλων καὶ εἰς ὀξὺ συνηγμένα “σφηκίσκουσ” καλοῦσιν, ἐπεὶ καὶ οἱ σφηκες τὴν κοιλίαν ἐπισυνεσταλμένην ἔχουσιν, ἰσχυροὶ ὄντες ὀπισθεν. καὶ τοὺς λαγαροὺς δὲ τοῖς σώμασιν ἀνθρώπους καὶ μὴ προκοιλίους “σφηκῶδεις” (561) φασίν; infine il recenziatore 301b glossa ἡμμένον con κεκαυμένον | πεπερωμένον | ἀπτόμενον | ξηρόν ὡς ἀπὸ πυρός, mentre, sempre fra i recenziatori, il 301c impiega differenti termini per interpretare il nome, riportando πάλον | πάλιον | παλούκιον | δαλόν | δαυλόν | πάσσαλον | καρφίον | ράβδον | ἐκ μεταφορᾶς τῶν σφηκῶν, ἐκάλουν “σφηκίσκουσ” πάντα τὰ ξύλα τὰ εἰς ὀξὺ λήγοντα.

probabilmente da riferirsi all'opera di Filosseno di Citera, sembra essere quella che vede Polifemo alle prese con le erbe e che probabilmente doveva aver avuto comunque una larga eco se Aristofane decise di inserirla in un contesto di *topoi* letterari come questo.

La battuta si chiude dunque con il richiamo letterario alla scena dell'accecamento del Ciclope, evocato ai fini della beffa e della risposta altrettanto ingiuriosa agli σκώμματα di Carione²³⁸.

Lo schiavo risponde mettendo in prima posizione, allo stesso modo dei coreuti, la propria persona, tramite la presenza del pronome ἐγώ; il valore continuativo e avversativo della frase rispetto alla precedente battuta è messo in luce dalla presenza del δὲ che, ricalcato nella medesima posizione della battuta precedente, intende contrapporre la figura dello schiavo a quella dei coreuti, nello stesso modo in cui precedentemente i coreuti si sono contrapposti al servo. A questo punto viene subito inserito l'accusativo Κίρκην, oggetto delle nuova *mimesis* poetica che, seguito dalla particella intensiva γε e isolato all'inizio del secondo *metron* giambico, ottiene un effettivo rilievo all'interno della frase. Seguono le descrizioni connotanti la maga Circe che si inseriscono nel nucleo centrale della battuta di Carione, allo stesso modo delle connotazioni del Ciclope inserite al centro della battuta precedente, con la medesima funzionalità di interruzione del normale fluire del discorso per mezzo della separazione del complemento oggetto dal verbo reggente. E' poi inserito l'articolo τὴν impiegato in questa sequenza (Κίρκην γε τὴν) per dare ulteriore rilievo alla figura della maga e per introdurre il participio ἀνακυκῶσαν, ma fra l'articolo e il participio compare il complemento oggetto τὰ φάρμακα: l'intera espressione rappresenta infatti un recupero e una personale rielaborazione del modello omerico della Κίρκης πολυφαρμάκου (*Od. X*, 276).

²³⁸ L'intera sezione è opportunamente analizzata nel commentario di Giovanni Tzetzes anche in rapporto alla precedente battuta dello schiavo: cfr. Tz. *Ad v.* 296, p. 85b 6-26.

Il verso successivo si apre con una relativa introdotta dal pronome ἧ che risulta essere soggetto della subordinata: il verbo relativo ἔπεισεν è posto più avanti, all'inizio del verso successivo. La sintassi ricalca quella del verso precedente e anche quella della battuta dei vecchi in cui soggetto, verbo e complemento oggetto sono variamente distanziati all'interno della frase. Si consegue a livello strutturale un enfatico effetto di accumulazione di connotazioni ed aspetti utili ai fini della *mimesis* poetica: Aristofane inserisce, ponendoli uno di seguito all'altro, tutti gli elementi interessati dalla parodia in modo da ottenere, attraverso questo convulso elenco di caratteristiche differenti e complementari dei personaggi mitologici chiamati in causa, l'effetto di espansione e stordimento.

Il pronome relativo è seguito dall'accusativo plurale τοὺς ἑταίρους, complemento oggetto del verbo della subordinata, espresso all'inizio del verso 304 (ἔπεισεν), specificato dal genitivo τοῦ Φιλωνίδου. Gli *scholia* ci informano che il nome proprio Filonide identifica un ricco personaggio, famoso per la sua rozzezza e per la sua dissolutezza, legato da una relazione erotica alla prostituta Naide: i due amanti compaiono in questa opera già al verso 179 dove nell'annoverare gli esempi dell'immane potenza del dio della ricchezza, al fine di convincerlo ad abbandonare ogni timore per l'invidia di Zeus e lasciarsi guarire, Cremilo riporta: ἐρᾶ δὲ Ναΐς οὐ διὰ σὲ Φιλωνίδου; ("non è forse in nome tuo che Naide ama Filonide?")²³⁹. Ancora secondo le testimonianze scoliastiche il ricco e dissoluto Filonide sarebbe il medesimo personaggio menzionato nel frammento 4 della *Galatea* di Nicocare (τί δῆτ'; ἀπαιδευτότερος εἶ Φιλωνίδου | τοῦ Μελιτέως; "Cosa? Sei più rozzo di Filonide di Melita?") come massimo esempio di ἀπαιδευσία. Dietro alla figura della maga Circe si celerebbe invece la prostituta Naide: l'intera battuta si

²³⁹ Concordo con Sommerstein (2001) e Wilson (2007a) nella correzione del nome Ναΐς uniformemente conservato dalla tradizione manoscritta, in Ναΐς, sulla base della testimonianza di Athen. *Deipn.* 592 c-d.

connota quindi come un'invettiva *ad personam* rivolta sia nei confronti di Naide sia, più direttamente, nei confronti di Filonide. Aristofane riprende dunque in questo verso la pratica dell' ὄνομαστὶ κωμωδεῖν, molto cara all'*archaia*, ma scarsamente impiegata nel *Pluto*, dove il riferimento a singoli personaggi contemporanei viene meno per lasciare spazio a tematiche, come quella dell'iniqua distribuzione della ricchezza, più prettamente collettive e sociali²⁴⁰.

Tuttavia i casi di ingiuria *ad personam* non sono del tutto assenti in quest'opera e un altro caso si riscontra poco più avanti, al verso 314, dove viene menzionato un tale Aristillo, già citato in *Eccl.* 647 e ancora da Aristofane, nel fr. 551: gli esempi di ὄνομαστὶ κωμωδεῖν sembrano perfettamente inseriti in questa parte della commedia che si distingue per violenza verbale, aspetto scommatico ed escrologico, e si trovano in piena sintonia con lo stile della sezione lirica che si delinea proprio come un canto di beffa²⁴¹.

Il verso 303 si chiude poi con la localizzazione spaziale e temporale dell'immagine richiamata da Aristofane: l'avverbio ποτε segnala il riferimento ad uno spazio mitico dell'accaduto, che rimane relegato nell'indefinitezza del vagamente lontano sebbene si tratti di un richiamo ampiamente noto: la storia qui riecheggiata, seppur nella sostituzione del personaggio di Ulisse con il contemporaneo Filonide, recupera infatti una tradizione mitologica popolarmente conosciuta. All'indefinito temporale segue invece la precisa specificazione spaziale che sposta il mito di Circe dall'isola Eea, omerica dimora della maga, alla città di Corinto (ἐν Κορίνθῳ appunto). La dislocazione spaziale è funzionale all'espedito dell'ὄνομαστὶ κωμωδεῖν inserito all'interno del richiamo mitologico: Corinto è infatti il luogo dove Naide e Filonide vivono e rappresenta -per dirla con le parole di Albini- "la

²⁴⁰ Per il nuovo interesse sociale nelle ultime commedie di Aristofane rimando a Sommerstein (1984).

²⁴¹ Per la classificazione della sezione lirica come canto di beffa si veda Lomiento (2003, pp. 319 e 322).

mecca del sesso a pagamento nel mondo antico”²⁴². La menzione di questo luogo ha qui senso in quanto ulteriore passaggio dal mito alla contemporaneità, serve cioè a richiamare e dare enfasi all'ingiuria e all'attacco personale nei confronti del ricco incolto, ma anche della prostituta Naide, celata dietro alla figura di Circe.

Ancora riguardo al verso 303, bisogna poi notare, sulla linea dell'acuta osservazione di Sommerstein, che la sequenza τούς ἑταίρους τοῦ Φιλωνίδου potrebbe in realtà essere intesa come un riferimento non solo ai parassiti al seguito di Filonide, come attestano gli *scholia*, quanto piuttosto a “all those who had successively had the expensive and (according to this song) extremely degrading experience of being, like him, lovers of Nais”²⁴³.

Il verso successivo (304) si apre con il verbo reggente della frase (ἔπεισεν) cui segue la congiunzione ὡς, funzionale all'introduzione dell'altro aspetto della storia di Circe, ovvero la trasformazione in verri (ὄντας κάπρους), qui evocata ai fini dell'espedito dell' ὀνομαστί κωμωδεῖν: il recupero letterario della metamorfosi in maiali rappresenta infatti un chiaro riferimento alla dissoluta condotta sessuale di Filonide e compagni, come si evince dalle testimonianze degli *scholia vetera* 303c.α (κωμωδεῖ αὐτοῦ καὶ ὡς ὑώδης, σὺν τοῖς ἑταίροις αὐτοῦ, οὓς “κάπρους” εἶπεν), 303c.β (ἦν καὶ ὑώδης ὁ Φιλωνίδης· τούς δὲ ἑταίρους αὐτοῦ “κάπρους” εἶπεν), 304c (“κάπρους” φησὶ τούς ἑταίρους τοῦ Φιλωνίδου τῶ ἀλ<ηθεῖ> ἦθει, ἢ τῶ διαβεβλησθαι) e dello scolio recenziore 304b (κάπρους] ἀγριοχοίρους | “κάπρος”, ἀπὸ τοῦ “κεῖσθαι ὅπου ροῦς”, ἡγουν ῥεῦμα)²⁴⁴.

Il verso successivo si apre con l'esplicito richiamo alla coprofagia alla quale

²⁴² Cfr. Albini-Barberis (2003, p. 92).

²⁴³ Così Sommerstein (2001, p. 158).

²⁴⁴ Un riferimento alla trasformazione in porci dei compagni di Odisseo da parte di Circe sarebbe presente anche nel frammento 155 degli *Odissei* di Cratino, secondo Ornaghi (2004, p. 206) per il quale “...la comicità intrinseca all'immagine di uomini divenuti porci era innegabile e il passo odissiacco poteva fornire numerosi spunti...”.

vengono costretti da Circe-Naide i compagni di Filonide; l'espressione ricorre in altri contesti aristofanei e come apprendiamo dai fondamentali studi di Henderson sul linguaggio e sulle immagini scurrili in ambito comico greco, essa asserve di norma a due funzioni: quella dell'insulto e quella del richiamo al rapporto anale. In questo caso l'immagine ha entrambe le valenze, ma più forte è secondo Henderson l'aspetto della pratica del sesso anale nel rapporto eterosessuale: "at Pl. 304 the debauched Philonides and Lais are said to indulge in this kind of lovemaking: she persuades him μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν, ἡ αὐτὴ δ' ἔμαπτεν αὐτοῖς, to eat shit-cakes she'd made for them; that is, for Philonides and his companions..."²⁴⁵.

Il poliptoto del participio μεμαγμένον e dell'aoristo ἔμαπτεν, posizionati rispettivamente nel primo e fra la fine del terzo e l'inizio del quarto *metron* giambico, concorre a dare risonanza all'azione e al potere magico ovvero sessuale di Circe-Naide, mentre l'infinito ἐσθίειν direttamente dipendente dal verbo ἔπεισεν, chiude la sequenza μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν che va man mano caricandosi di volgarità sempre più forte.

L'incidentale αὐτὴ δ' ἔμαπτεν αὐτοῖς perfettamente compresa nella seconda metà del verso subito dopo la cesura segnata alla fine dell'infinito ἐσθίειν, pone ancora una volta il *focus* sulla figura della maga-prostituta e richiama l'attenzione sulle facoltà magiche di Circe, ovvero sul forte potere sessuale esercitato da Naide sui compagni di Filonide e su Filonide stesso.

Il verbo della frase principale il cui soggetto risale all'inizio della battuta, al verso 302, compare quindi al verso 306: con la scelta del futuro μιμήσομαι Carione attua una *variatio* rispetto alla propria battuta dei versi 290- 295, dove la dichiarazione d'intento poetico e parodico era affidata all'espressione βουλήσομαι... μιμούμενος. Si ha qui l'impressione che lo schiavo, tramite l'espedito stilistico della *variatio* e l'uso del complemento modale πάντας

²⁴⁵ Cito da Henderson (1991, p. 194).

τρόπους, intensifichi l'intenzionalità della parodia e al tempo stesso amplifichi la portata scommatica dell'ingiuria.

Al verso successivo (307) lo schiavo contrappone la propria figura a quella dei coreuti: all'iniziale ἐγὼ δὲ del verso 302 si contrappone ὑμεῖς δὲ sei versi più avanti e anche in questo caso la parodia funziona se tutti gli elementi in scena entrano in gioco: Carione propone per sé l'identificazione in Circe-Naide, la potente maga-prostituta e per i coreuti ancora una volta la denigrante identificazione con i compagni di Ulisse-Filonide trasformati in maiali selvatici e persuasi a praticare la coprofagia.

Il verso si chiude con l'espressione γρῦλίζοντες ὑπὸ φιληδίας in cui ancora una volta il participio che si contraddistingue per espressività e precisa valenza semantica²⁴⁶ è utilizzato, secondo un uso che ricorre già ai versi 292, 293 e 294 e ancora nelle parole stesse dei coreuti al verso 297, per designare la parte che i contadini devono impersonare ai fini della parodia comica.

La battuta dello schiavo si apre quindi nel verso finale con l'imperativo ἔπεσθε, già impiegato da Carione nella medesima posizione iniziale al verso 295 per invitare i coreuti a seguirlo nella danza mimetica; questa volta però ai contadini viene proposta una differente immedesimazione: ai τράγοι del verso 295 si sostituiscono infatti i verri, richiamati già nei versi 303-304 dalla sequenza ἑταίρους τοῦ Φιλωνίδου... ὄντας κάπρους. L'intero dimetro finale ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι sarebbe secondo le testimonianze scoliastiche, espressione proverbiale, distinguibile in due direzioni interpretative che vedono da un lato una sorta di *refrain* utilizzato dai bambini a mo' di filastrocca, dall'altro una massima a carattere universale avente come oggetto

²⁴⁶ Danno piena conferma della particolarità tecnica del verbo che indica specificamente il grugnire dei maiali, alcune annotazioni scoliastiche: in particolare lo *scholion vetus* 307a riporta nella sezione α. φωνὴν χοίρων ἀφιέντες. γρῦλισμὸς γὰρ ἢ τῶν χοίρων φωνή e nella sezione β. ὥσπερ μικροὶ χοῖροι φωνοῦντες, mentre lo scolio recenziore 307a glossa γρῦλίζοντες con ὁμοίως χοίροις βοῶντες | ὡς τὰ γουρούνια.

la ἀπαιδευσία²⁴⁷, e al tempo stesso può essere sotteso nell'espressione un preciso riferimento agli ordini impartiti da Circe ai compagni di Odisseo nel momento della metamorfosi²⁴⁸.

Ad ogni modo, il proverbio è qui rifunzionalizzato e ricontestualizzato ai fini della comicità: da un lato tramite esso Carione invita il coro, con le stesse modalità della battuta precedente, a seguirlo nella parodia e nel dialogo lirico, dall'altro deride ancora una volta i vecchi sottintendendo nelle sue parole un malizioso richiamo alla pratica sessuale menzionata nei versi precedenti. Lo schiavo propone infatti una nuova danza mimetica avente come protagonisti Circe-Naide, interpretata da se stesso, e i dissoluti, rozzi e perversi compagni di Filonide, al cui ruolo sono relegati i contadini: invitare i porcelli a seguire la madre significa ai fini della *parodo* invitare i coreuti a seguire Carione stesso nella danza proposta, ma anche, all'interno della parodia comica dello scenario mitico di Circe e del corrispettivo contemporaneo di Filonide-Naide, mettere in campo ancora una volta un pesante riferimento agli irrefrenabili istinti sessuali. La banale richiesta di adesione alla *mimesis* proposta contiene implicitamente un osceno invito: la metafora proverbiale è cioè impiegata per deridere ancora una volta l'appetenza sessuale dei vecchi contadini che, spinti in quanto porcelli a seguire la propria madre, sono in realtà invitati ad abbandonarsi al torbido istinto sessuale, ovvero a seguire l'attrattiva e le pulsioni erotiche. Non bisogna infatti dimenticare che Aristofane utilizza

²⁴⁷ Lo scolio antico 308αα segnala τοῦτο παροιμιῶδες εἶναι φασιν· τοί γὰρ παῖδες† τοῦτο εἰώθασι λέγειν· “ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι”, il 308αβ annota παροιμιακόν ἐστι καὶ ἐπὶ ἀπαιδευτῶν φασὶ λέγεσθαι e il commento di Tzetzes (*Ad v.* 308, p. 87b 10-14) riporta τὸ δὲ “ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι” παροιμία, ἐπὶ τῶν ἀπαιδευτῶν λεγομένη, ἥτοι ὅμοιοι ὁμοίοις παῖδες γονεῦσι καὶ μαθηταὶ διδασκάλοις, *mentre lo scholion recentius* 315a contiene παροιμία ἣν οὕτω λεγομένη παρὰ τοῖς ποιηταῖς, ὅταν ἀπαιδευτοὶ τινες ἔπονται τινὶ ἀπαιδευτῷ. Al riguardo valida mi sembra l'indicazione di Sommerstein (2001, p. 159) che commenta : “According to the scholia “Follow you're mummy, little piggies” was a popular catch-phrase, but they give two alternative accounts of it: (i) it is something that “children are accustomed to say” (presumably in a game); (ii) it is said “in reference to the uneducated” (presumably meaning, in effect, “you're so stupid and so were your parentes”)”.

²⁴⁸ Cfr. Holzinger (1940, p. 121): “ ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι ist als Befehl der Kirke nach ihrer Verwandlung aufzufassen, und die Satzform ist die eines brachylogischen Vergleiches”.

spesso il termine *χοῖρος* come metafora dell'organo sessuale femminile, secondo un uso linguistico gergale e popolare che è difficile non veder impiegato in questo passo dal sapore fortemente scommatico ed escrologico ²⁴⁹.

Il fine ultimo dell'intera battuta dello schiavo è di nuovo quello della completa ridicolizzazione del gruppo di contadini, ancora una volta denigrati con affermazioni pesantemente offensive dal punto di vista sessuale: Carione rielabora il precedente del verso 295 proponendo ai contadini l'immedesimazione in *χοῖροι* anziché in *τράγοι* ²⁵⁰ e innova anche dal punto di vista della pratica sessuale introducendo la sodomia.

La serie di battibecchi insultanti continua nella risposta dei coreuti: questa volta il *focus* della frase diventa l'oggetto dell'azione, ovvero il pronome di seconda persona *σέ* che compare subito dopo la particella iniziale *οὐκοῦν*.

I vari aspetti della *mimesis* precedentemente proposta dallo schiavo vengono richiamati dai coreuti nel resto del verso 309, che riprende pedissequamente il verso 302 nell'apposizione *τὴν Κίρκην γε* e nella seguente specificazione dell'apposizione *τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακुकῶσαν*: dalla fine del primo *metron* giambico e per l'intero verso i contadini giocano proprio sulla ripresa testuale della battuta precedente, divertendosi a deridere Carione attraverso la eco delle specificità stilistiche, espressive e semantiche.

Il verso 310 prosegue nella ripresa delle prerogative della maga-prostituta delineate da Carione, ma con alcune varianti rispetto al testo di riferimento: il participio perfetto passivo dell'espressione *μεμαγμένον σκῶρ* è qui richiamato dal participio presente attivo *μαγγανεύουσιν*, congiunto al

²⁴⁹ Cfr. Henderson (1991 p. 131): “*χοῖρος*, piggie, is the land animal to which the cunt is most frequently compared in double entendres; this word seems to have been a most popular slang expression...*χοῖρος* indicates the pink, hairless cunt of young girls as opposed to that of mature women...This fact explains the use of *χοῖρος* as slang for “young girl” in obscene conceits involving piggies following their mother, as at T 289 and Pl 308”.

²⁵⁰ La proposta rivolta ai vecchi contadini di immedesimazione in *τράγοι* e poi in *χοῖροι* rappresenta un recupero della fase più antica della commedia in cui il coro comico assumeva appunto le sembianze di animali: per questo vd. Sifakis (1971a, p. 76).

complemento oggetto come l'altro participio μολύνουσιν che a sua volta regge l'accusativo τοὺς ἑταίρους: l'intero verso, costruito secondo la tecnica dell'accumulazione verbale, alle cui finalità risponde la sequenza καὶ ... τε, rappresenta in sostanza una personale rielaborazione dei coreuti dei concetti espressi dallo schiavo nei versi 302-305; in particolare il primo participio rimanda all'espressione τὰ φάρμακ' ἀνακυκῶσαν del verso 302, comprendendo però in parte anche il riferimento all'espressione μεμαγμένον σκῶρ del verso 305, mentre il secondo participio riassume in breve il concetto dei versi 304-305 (ἔπεισεν ὡς ὄντας κάπρους | μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν, αὐτὴ δ' ἔμαπτεν αὐτοῖς).

La ripresa del precedente di Carione prosegue nel dimetro giambico λαβόντες ὑπὸ φιληδίας dove il participio λαβόντες sostituisce il γρυλίζοντες del verso 307. L'espressione, alquanto oscura, è in realtà chiarita da quanto segue nel verso successivo: la nuova *mimesis* proposta dai coreuti prevede la rivisitazione dell'episodio di *Od.* XXII, vv. 474-477, con la punizione del capraio Melanzio.

La sequenza impiegata per segnalare l'immedesimazione dei coreuti con Odisseo recupera il verbo tecnico μιμῆσθαι utilizzato nella forma al participio, ricalcando l'espressione τὸν Κύκλωπα μιμούμενος con cui Carione al verso 290 ha aperto la sessione mimetica. L'oggetto dell'imitazione poetica ovvero l'accusativo retto dal participio è quindi anteposto al verbo e la formula scelta da Aristofane per introdurre l'eroe odissiaco, nella cui figura propongono di immedesimarsi i coreuti, è quella del patronimico τὸν Λαοτίου, secondo la lezione tragica sofoclea ed euripidea²⁵¹. La cesura mediana isola l'ingiuria dal tono pesantemente scurrile nella seconda metà del tetrametro e la separa nettamente dal livello medio-alto del primo emistichio: il verbo reggente compare alla fine del verso, in posizione forte, anticipato dal genitivo τῶν ὄρχεων che dal verbo stesso dipende. L'espressione τῶν ὄρχεων

²⁵¹ Cfr. *Soph. Aj.* 1 e 380, *Ph.* 401 e 1286 ed *Eur. Hec.* 133 e 402, *Tr.* 421, *Rh.* 669 e 907.

κρεμῶμεν non rappresenta altro che la sintesi dei vari atti di violenza cui è sottoposto Melanzio nel corso del XXII libro dell'*Odissea*. Ai versi 173-177 il protagonista omerico ordina infatti ad Eumeo e Filezio di imprigionare il capraio traditore elencando con doviziosa particolarità i dettagli della punizione che prevedono l'incatenamento e la sospensione ad una colonna:

σφῶϊ δ' ἀποστρέψαντε πόδας καὶ χεῖρας ὑπερθεν
ἐς θάλαμον βαλέειν, σανίδας δ' ἐκδῆσαι ὄπισθε,
σειρήν δὲ πλεκτήν ἐξ αὐτοῦ πειρήναντε
κίον' ἀν' ὑψηλὴν ἐρύσαι πελάσαι τε δοκοῖσιν,
ὥς κεν δηθὰ ζωὸς ἐὼν χαλέπ' ἄλγεα πάσχη.

“Voi due torcendogli piedi e mani in alto
gettatelo nel talamo, legategli degli assi dietro,
passandogli da parte a parte una fune ritorta,
trascinatelo su una colonna e issatelo fino ai travicelli,
che a lungo restando vivo soffra tremendi dolori”.

Invece ai versi 186-192 viene descritta in maniera dettagliata l'esecuzione degli ordini del figlio di Laerte da parte dei due compagni, con un recupero anche lessicale di quanto anticipato nel discorso di Odisseo

τῷ δ' ἄρ' ἐπαίξανθ' ἐλέτην, ἔρυσάν τέ μιν εἴσω
κουρίζ, ἐν δαπέδῳ δὲ χαμαὶ βάλον ἀχνύμενον κῆρ,
σὺν δὲ πόδας χεῖράς τε δέον θυμαλγείῃ δεσμῶ
εὖ μάλ' ἀποστρέψαντε διαμπερές, ὥς ἐκέλευσεν

υἷος Λαέρταο, πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς·
σειρήν δὲ πλεκτὴν ἐξ αὐτοῦ πειρήναντε
κίον' ἄν' ὑψηλὴν ἔρυσαν πέλασάν τε δοκοῖσι

“ I due scagliandogli contro lo presero, dentro lo trascinarono
per i capelli, sul pavimento a terra lo gettarono afflitto nel cuore,
con una fune straziante piedi e mani legarono,
saldamente intorno torcendola, come aveva ordinato
il figlio di Laerte, il nobile e paziente Odisseo
passandogli da parte a parte una fune ritorta,
lo trascinarono su una colonna e lo issarono fino ai travicelli”.

Infine, ai versi 474-477 avviene l'esecuzione che è così descritta:

Ἐκ δὲ Μελάνθιον ἦγον ἀνὰ πρόθυρόν τε καὶ αὐλήν·
τοῦ δ' ἀπὸ μὲν ῥῖνάς τε καὶ οὖατα νηλεῖ χαλκῷ
τάμνον, μήδεά τ' ἐξέρυσαν, κυσὶν ὤμα δάσασθαι,
χεῖράς τ' ἠδὲ πόδας κόπτον κεκοτηότι θυμῷ.

“Fuori condussero Melanzio, per l'atrio e il cortile,
naso e orecchie col bronzo spietato gli tagliarono,
i genitali gli strapparono, per i cani crudi da divorare,
mani e piedi gli mozzarono con animo furente”.

Mi sembra che l'intera espressione τῶν ὄρχεων κρεμῶμεν sintetizzi e raccolga

in sé i vari aspetti della punizione di Melanzio: la sospensione alla colonna è infatti riecheggiata dal futuro κρεμῶμεν mentre il taglio dei genitali è richiamata dal genitivo τῶν ὄρχεων. Si tratta insomma di una banalizzazione della brutale esecuzione odissiaca a fini comici, in piena sintonia con l'arte poetica aristofanea. L'intento parodico del passo è quindi interamente incentrato sulla punizione di Melanzio e non sui due differenti episodi dell'espedito del fico cui Odisseo rimane a lungo appeso per resistere alla violenza di Cariddi in *Od.* XII, 426-444 e delle minacce dell'eroe a Circe in *Od.* X, 320-321, come indicano le testimonianze scoliastiche.

Il passo è infatti di norma interpretato dai commentatori antichi in una triplice direzione che vede da una parte un richiamo all'episodio in cui Odisseo minaccia con la spada la maga Circe, dall'altro un riferimento alla scena in cui l'astuto eroe si difende dalla voracità del mostro Cariddi, da un altro ancora una ripresa della scena dello scempio del corpo del capraio traditore²⁵².

Gli studiosi antichi non sembrano però tener presente l'intero impianto di questa sezione scommatica che si presenta come un continuo superamento e avanzamento delle istanze letterarie e poetiche via via presentate, in cui i vari contesti letterari sono utilizzati ai fini dell'invettiva. Non vi è dunque una rigida adesione e contestualizzazione degli episodi proposti, quanto piuttosto massima libertà nella scelta e nella rielaborazione dei temi. E' poi opportuno non sottovalutare un altro aspetto nell'interpretazione di questo passo, ovvero il fatto che la punizione cui tipicamente sono sottoposti gli schiavi rei di qualche misfatto prevede proprio l'impiccagione: in questa direzione va

²⁵² La possibile somiglianza con la scena odissiaca in cui l'eroe affronta Circe è segnalata nello *scholion vetus* 312a (sezioni α e β), in Tz. *Ad v.* 312, p. 87a 19-21 e nello scolio recenziore 312e, mentre il riferimento alla scena di sospensione al fico è segnalata nello *scholion vetus* 312b, in Tz. *ad v.* 312, pp. 87a-88a e *ad v.* 309, p. 87b 20-23 e nello *scholion recentius* 312e; infine l'annotazione relativa alla punizione di Melanzio si trova nello scolio antico 312c e in Tz. *ad v.* 312, p. 88a 1-3. Per quest'ultima direzione interpretativa propendeva Dindorf (1837, p. 33) che nelle brevi considerazioni sulla parodo del *Pluto* osservava: "respicit chorus Odysseae locum χ. 175-177. 192-194 substituitque caprario Melanthio turpissimum Aristyllum".

l'interpretazione di Sommerstein, che vede in questo verso un ritorno ai ruoli canonici dei personaggi e quindi un esplicito riferimento al castigo destinato agli schiavi, senza alcuna eco letteraria²⁵³. In questa sezione così fortemente intrisa di giochi e reminiscenze letterarie la rinuncia, prima della chiusura della sezione lirica, ad ogni ulteriore richiamo poetico in qualche modo relazionato allo scenario odissiaco, non sembra però del tutto compatibile con la tecnica fortemente allusiva dello stile aristofaneo: è più probabile invece che il riferimento all'epico castigo di Melanzio si mescolasse con il più banale richiamo all'esperienza contemporanea della punizione degli schiavi in un gioco comico intriso di alta metapoesia e di grossolane banalità incisive dal punto di vista metateatrale.

Mi sembra poi che il riferimento alle torture cui è sottoposto Melanzio non si esaurisca al verso 312, ma prosegua anche al verso successivo, dove i vecchi coreuti si lasciano coinvolgere dalla forte insolente violenza verbale ricalcando il tono pesante delle precedenti battute di Carione. Il verso 313 è infatti carico di violenza espressiva: il futuro $\mu\iota\nu\theta\acute{\omega}\sigma\omicron\mu\epsilon\nu$, in posizione iniziale di verso, è isolato nel primo *metron* giambico: già utilizzato da Aristofane in *Ran.* 1075, sempre in un contesto connotato per la forte volgarità²⁵⁴, si distingue per l'enfasi espressiva. Seguono il verbo la congiunzione enclitica $\tau\epsilon$ qui in forma elisa ed aspirata (θ') e la sequenza $\acute{\omega}\sigma\pi\epsilon\rho$ $\tau\rho\acute{\alpha}\gamma\omicron\upsilon$ in cui la particella comparativa $\acute{\omega}\sigma\pi\epsilon\rho$ introduce la similitudine, quindi il complemento oggetto

²⁵³ Sommerstein (2001, p 159) commenta così il passo: "But the chorus abruptly stop thinking of Carion as Circe or even as Nais, and see him merely as a saucy (male) slave who deserves severe punishment (cfr. 275-6) for his insolence. For the "hunging up" of slaves (normally by wrists or feet) by way of punishment or torture, cf. *Clouds* 870, *Frogs* 619, *Soph. Ant.* 309, Herodas 4.78; for sadic threats involving the testicles, cf. 955-6, *Knights* 772. Diogenes the Cynic is alleged (D. L. 6.51) to have said of a man named Dydimon, who had been taken in adultery, that he "deserved to be hung up by his name" (*didymoi* "twins" could mean "testicles")".

²⁵⁴ Siamo all'interno del dibattito sull'utilità del poeta e le osservazioni di Eschilo sulla degenerazione dei giovani sono seguite dalla battuta di Dioniso che occupa i versi 1074-1076: $\nu\eta$ $\tau\omicron\nu$ Απόλλω , $\kappa\alpha\iota$ $\rho\rho\omicron\sigma\pi\alpha\rho\delta\epsilon\iota\nu$ γ' $\epsilon\iota\varsigma$ $\tau\omicron$ $\sigma\tau\omicron\mu\alpha$ $\tau\tilde{\omega}$ $\theta\alpha\lambda\acute{\alpha}\mu\alpha\kappa\iota$, | $\kappa\alpha\iota$ $\mu\iota\nu\theta\acute{\omega}\sigma\alpha\iota$ $\tau\omicron\nu$ $\xi\acute{\upsilon}\sigma\sigma\iota\tau\omicron\nu$ $\kappa\acute{\alpha}\kappa\beta\acute{\alpha}\varsigma$ $\tau\iota\nu\alpha$ $\lambda\omega\pi\omicron\delta\upsilon\tau\eta\sigma\alpha\iota$: | $\nu\tilde{\nu}\nu$ δ' $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota$ $\kappa\omicron\upsilon\kappa\acute{\epsilon}\tau'$ $\acute{\epsilon}\lambda\alpha\upsilon\nu\epsilon\iota$ $\pi\lambda\epsilon\iota$ $\delta\epsilon\upsilon\rho\iota$ $\kappa\alpha\theta\iota\varsigma$ $\acute{\epsilon}\kappa\epsilon\iota\sigma\epsilon$ "Sì, per Apollo, e scoreggiare in bocca al rematore, e smerdare il commensale e scesi a terra spogliare qualcuno: ora si discute e non si rema e si naviga ora qua e poi là".

della frase (τῆν ῥίνα), posto con enjambement all'inizio del verso successivo, dove si chiude la prima parte del confronto, di non immediata comprensione. Le testimonianze scoliastiche si rivelano preziose per l'esegesi del passo e soprattutto ai fini della comprensione del paragone con i capri qui esplicitato: lo *scholion vetus* 313c (sezioni α e β), il commentario di Giovanni Tzetzes²⁵⁵ e lo scolio recenziore 313b (sezioni α e β) spiegano infatti che lo sfregamento delle narici dei capri con escrementi era un rimedio in uso contro le malattie e in particolare contro il raffreddore di questi animali. Condizione necessaria affinché l'espressione abbia efficacia è che il termine di paragone associato all'azione sia di comune e facile ricezione: bisogna quindi presupporre che il pubblico di Aristofane conoscesse per diretta esperienza la pratica veterinaria di cui ci informano gli *scholia*, in modo che la riuscita della battuta sia fatta salva. La *vis* comica del pezzo aumenta se messa in relazione con il contesto metaletterario in cui è inserita: al verso precedente infatti i coreuti hanno proposto una nuova *mimesis* che prevede la loro interpretazione del ruolo di Odisseo e l'immedesimazione dello schiavo nella parte di Melanzio.

Aristofane non dà indicazioni circa eventuali cambi di ruolo e in effetti l'analogia con le altre parodie letterarie qui di volta in volta proposte ci induce a pensare che, come negli altri casi, le differenti parti della *mimesis* rimangano fisse all'interno della singola battuta: in questo modo l'effetto della similitudine risulta ancora più efficace, in quanto la punizione cui è sottoposto Carione-Melanzio di per sé già fortemente grottesca, prevede anche uno stravolgimento comico, ovvero una sorta di legge del contrappasso per cui al capraio Melanzio-Carione viene praticato il medesimo supplizio cui di norma egli sottopone i suoi animali. Ricordiamo inoltre che le torture cui nel libro XXII dell'*Odissea* è piegato il traditore complice dei proci prevedono anche la recisione del naso (τοῦ δ' ἀπὸ μὲν ῥίνας ...τάμνον), qui comicamente stravolta nella meno violenta, ma più volgare spalmatura di escrementi sulle narici.

²⁵⁵ Cfr. Tz. *Ad v.* 313, p. 88a 7-14 e *Ad v.* 313, p. 88b 5-13.

Il verso successivo introduce un ulteriore paragone utilizzato ai fini dell'invettiva: dopo il complemento oggetto τὴν οἶνα della frase precedente si apre un nuovo enunciato il cui soggetto, il pronome σὺ, è posto all'inizio della nuova frase e sottolineato dalla particella apodotica δὲ cui segue il nome proprio Ἀρίστυλλος, termine di paragone non introdotto da alcuna congiunzione, inserito ai fini dell' ὀνομαστικῶς κωμωδεῖν. Le poche e contrastanti notizie sul personaggio ci derivano dagli *scholia* che non hanno uniformità di indicazioni: lo *scholion vetus* 314c.α e il 314d, il commentario di Giovanni Tzetzes²⁵⁶ e la parte finale dello scolio recenziore 314d lo identificano con un poeta dalla condotta volgare e spiegano il participio congiunto ὑποχάσκων in analogia con le oscenità che l'artista andava commettendo, mentre lo *scholion vetus* 314c.β spiega la presenza di ὑποχάσκων come esplicitazione di una caratteristica espressione del poeta nel momento dell'esecuzione musicale, dovuta alla debolezza della voce (...ἐν ταῖς μουσουργίαις κεχηνώς, ἢ ὡς τινες, ἐπὶ μαλακίᾳ διεβάλλετο); infine lo scolio recenziore 314b parla di un effeminato caratterizzato dalla bocca sempre aperta, lo scolio recenziore 314c spiega il participio con lo stupore con cui il dissoluto personaggio mostrava interesse per le donne e lo scolio recenziore 314d parla di un ateniese in vista qui deriso nella sua semplicità e leggerezza (ἀφέλεια e κουφότης). Mettendo insieme i vari dati sembra di poter dedurre che si tratti di un poeta che all'epoca si distinse per la condotta sessuale, sperimentale da molti punti di vista. Ἀρίστυλλος è poi menzionato da Aristofane già nelle *Ecclesiazuse*, al verso 647, come indicano lo scolio antico 314 e il commentario di Tzetzes²⁵⁷ all'interno dell'agone fra Prassagora e Blepiro in cui la proposta del sesso democratico e della paternità partecipativa diventa motivo di alcune esilaranti invettive *ad personam*, fra cui quella contro Aristillo, il cui bacio appare come ripugnante. E' il Vicino ad intervenire e

²⁵⁶ Tz. *Ad v.* 314, p. 88a-89a e p. 88b-89b.

²⁵⁷ Cfr. Tz. *Ad v.* 314, p. 88a 24.

rivolto a Blepiro domanda al verso 647 εἴ σε φιλήσειεν Ἀρίστυλλος φάσκων αὐτοῦ πατέρ' εἶναι (se Aristillo ti baciasse sostenendo che sei suo padre...).

La risposta è secca: οἰμῶζοι γ' ἄν καὶ κωκύοι (gli andrebbe male e avrebbe di che lamentarsi) e dà adito alla battuta finale del Vicino σὺ δέ γ' ὄζοις ἄν καλαμίνθης (e tu profumeresti di cala...menta), che sembra poter essere interpretata nel modo proposto da Vetta, sulla base delle indicazioni di Rogers:

“Rogers immagina molto bene che l'attore pronunciasse καλαμίνθης facendo una breve pausa dopo le prime due sillabe, per dare rilievo all'allusione del termine successivo (Esichio, s.v. μίνθα· ἡδύοσμον καὶ ἀνθρωπεῖα κόπρος «pianta aromatica ma anche sterco umano»)”²⁵⁸, con un riferimento quindi alla coprofilia del personaggio, motivo di ingiuria presente anche in questo passo del *Pluto*. Il richiamo alla coprofagia all'interno dell'invettiva può essere interpretato come una esagerazione metaforica inserita a fini comici per la derisione dell'arte oscena del poeta Aristillo, ma anche un esplicito riferimento alla perversione sessuale del personaggio, in accordo con l'aspetto della αἰσχουργία menzionato dalla maggior parte delle testimonianze scoliastiche sopra citate e confermato anche dallo *scholion vetus* ad *Eccl.* 647²⁵⁹.

Il participio ὑποχάσκων del verso 314 si può poi intendere da due punti di vista differenti che tuttavia non si escludono a vicenda e che anzi si integrano perfettamente: da un lato l'azione di stare a bocca aperta rappresenta infatti la normale conseguenza dell'azione appena minacciata (μινθώσομέν θ' ὥσπερ τράγου τὴν ῥῖνα), dall'altro non risulta del tutto fuorviante l'ipotesi che vede nel participio ὑποχάσκων un preciso riferimento ad una caratteristica espressione del personaggio ateniese, quindi deriso anche per la sua tipica

²⁵⁸ Cfr. Vetta (1994, p. 207).

²⁵⁹ La breve indicazione dello scoliasta riporta Ἀρίστυλλος· αἰσχουροποιὸς οὗτος. Sulla figura di Aristillo si sofferma anche Henderson (1991, p. 85): “There are few references to men as fellators. The speaker at Strattis 40 certainly is, as is the πόρνος of Alexis 242, whose kiss would be offensive to his lover. In Aristophanes the well-known example is Aristyllus, who (predictably) also has a kiss people avoid (E. 647). At Pl. 314 he is ὑποχάσκων: as the scholiast remarks, διὰ τὴν αἰσχουργίαν αὐτοῦ ἀεὶ ἐκεχῆναι”.

mimica facciale nell' ostentazione dello stupore e quindi nella sua stupidità²⁶⁰.

La risposta dei coreuti alle offese insolenti e volgari dello schiavo si avvale dunque dei medesimi strumenti utilizzati da Carione stesso: l'imitazione agisce sul piano della sintassi, del lessico, delle immagini e della tipologia delle offese, come dimostra anche la chiusura della battuta che recupera nel verso finale il proverbiale ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι, anticipato nella sequenza dal futuro dichiarativo ἐρεῖς e qui destituito da ogni funzionalità espressiva. La Torchio interpreta l'ultimo verso come un riferimento all'afasia di Eurilico in *Od.* X 246²⁶¹, ma il contatto non sembra così forte; piuttosto è possibile che il verso 308 qui privo di qualsiasi funzione concettuale, sia ripreso con l'intenzione di scimmiottare il servo e dovrà quindi essere recitato con un'intonazione ed una pronuncia finalizzate a parodiare le difficoltà respiratorie causate dall'occlusione delle narici²⁶². Se consideriamo poi che la frase è messa in bocca a Carione-Aristillo, ovvero ad un poeta ἀισχροποιὸς (secondo gli *scholia*) e che, sempre secondo le testimonianze scoliastiche, il proverbio rappresenta una massima relativa all' ἀπαιδευσία, l'effetto di polemica nei confronti dell'arte dissacrante e certo non paideutica di questo personaggio è assicurata. Ancora una volta Aristofane lavora su due distinti livelli di ricezione della propria comicità: da un lato introduce un banale espediente di scimmiottamento e caricatura del personaggio Carione-Aristillo, dall'altro insinua in questo verso una più profonda satira sul valore dell'opera dell'artista cui è rivolta l'invettiva.

La seguente battuta dello schiavo sancisce la fine della sezione scommatica ed escrologica: si apre infatti con la particella avversativa ἀλλά che evidenzia la distanza rispetto ai versi precedenti; ad essa seguono l'esclamativo εἶα e la

²⁶⁰ Olson nel commento all'edizione del *Pluto* (1989a, p. 20) chiosa il participio ὑποχάσκων con "'gaping a little"; an expression of stupidity".

²⁶¹ Torchio (2001, p. 150).

²⁶² Concordano su questa linea interpretativa Holzinger (1940, p. 123) e Sommerstein (2001, p. 160).

particella enclitica *vuv*. Un'ulteriore particella avverbiale (*ἤδη*) compare alla fine del verso 316, finalizzata a sottolineare la repentinità dell'azione specificata dal participio che la precede (*ἀπαλλαγέντες*). Occupa la parte centrale del verso la sequenza *τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες* in cui il genitivo è retto dal participio, concordato con il soggetto che compare al verso 317 (*ὕμεις*). Di fondamentale importanza ai fini dell'interpretazione del pezzo lirico è la presenza del termine *τῶν σκωμμάτων*, isolato all'interno del secondo *metron* giambico: i versi 316-317 contengono infatti precise indicazioni circa la tipologia del canto appena messo in atto. Carione invita i coreuti ad abbandonare quanto precedentemente messo in scena, ovvero gli insulti (*τῶν σκωμμάτων* appunto): questo dato è importante per la classificazione dell'intera sezione lirica della parodo, che sia per il contenuto, sia per esplicita menzione finale, si connota dunque come abbiamo già anticipato, come genere intercalare e in particolare come un canto di beffa²⁶³. Lo schiavo invita o meglio ordina dunque ai contadini, una volta abbandonata la tipologia scommatica, di volgersi (*τρέπεσθε* alla fine del verso 317) ad un'altra forma (*ἐπ' ἄλλ' εἶδος*): possiamo qui presupporre con buona probabilità che il genitivo sottinteso e non specificato retto da *εἶδος* sia *ὀρχήσεως*; l'espressione è infatti largamente attestata e l'ipotesi che lo schiavo suggerisca al coro di lasciare l'invettiva e approcciarsi con un differente atteggiamento, probabilmente di giubilo e collaborazione nei confronti di Cremilo e Pluto, sembra ipotesi non del tutto fuorviante, peraltro già proposta da Holzinger, che fra le altre cose notava anche come i versi successivi della battuta dello schiavo non siano altro che una scusa per congedarsi e terminare la scena, lasciando spazio alla nuova danza corale²⁶⁴.

²⁶³ Mi collego qui alla classificazione della Lomiento (2003, p. 332). La studiosa al riguardo parla anche di "una danza animata e mimetica, in stile iporchematico".

²⁶⁴ Cfr. Holzinger (1940, p. 125): "Zu ἄλλ' εἶδος gehört somit ὀρχήσεως als selbstverständliche Ergänzung. Und daß der Sklave des Hauses nirgends anderswohin verschwinden wird als in das Haus hinein, ergibt sich ebenfalls von selbst. Daß er sich ein Stück Brot mit Auflage holen und dann dem Tanze zusehen will, ist nur ein Vorwand und ein Mittel, seine Szene mit dem Chor zu beenden. Er wird wohl nach einer minute auch wirklich mit vollen Backen kauend an

L'indicazione scenica per l'uscita di Carione è contenuta nei tre dimetri 318, 319 e 320: lo schiavo, dopo aver dato istruzioni ai contadini anticipa infatti ciò che ha intenzione di fare. Il pronome ἐγὼ compare in posizione forte, seguito dal δέ avversativo, dall'avverbio ἤδη, impiegato per sottolineare la repentinità dell'azione e dal participio ἰὼν retto dal futuro βουλήσομαι che compare all'inizio del verso successivo. L'avverbio di modo λάθρα si trova alla fine del verso 318, nettamente separato dal genitivo che lo specifica (τοῦ δεσπότης), a sua volta simmetricamente posto alla fine del verso successivo. Quest'ultima espressione, come sottolinea lo scolio recenziore 318a²⁶⁵, introduce una tematica cara a tutto il teatro classico, che avrà ancora più fortuna nella *Nea* e di conseguenza nella produzione plautina, ovvero il motivo del servo scaltro, astuto e imbrogliatore, sempre pronto a sfuggire al padrone e in cerca di cibo. Quest'ultimo aspetto è messo in luce al verso successivo dove il participio λαβῶν congiunto al soggetto regge i complementi oggetti ἄρτον e κρέας, che rappresentano due differenti approcci culinari: da un lato viene menzionato l'alimento base della dieta di largo consumo, ovvero il pane (ἄρτον), qui specificato dall'aggettivo indefinito τινα, impiegato per sottolineare l'indeterminatezza sia della quantità da prelevare, sia della tipologia di prodotto (disponibile infatti in varie forme e impastato con diverse farine); dall'altro si trova un alimento prelibato, la carne (κρέας,) appunto, il cui consumo era riservato, come in questo caso, ad occasioni particolari, specialmente religiose.

La battuta si chiude poi con un riferimento molto generico alle attività in cui sarà impegnato di nuovo lo schiavo più avanti nel corso della commedia: l'ultimo verso è infatti finalizzato ad anticipare un rientro in scena del personaggio, che quindi non sparisce dopo questo episodio, ma anzi rientra e

der Haustüre erscheinen und vielleicht in komisch verzerrter Weise einzelne Bewegungen des Chors nachäffen".

²⁶⁵ L'annotazione scoliastica riporta infatti δείκνυσιν ἐντεῦθεν ὡς τοιαῦτα οἱ δοῦλοι ποιεῖν εἰώθασιν.

partecipa ancora attivamente alla realizzazione dell'utopia comica. Il participio *μασώμενος* sottolinea ancora una volta la ghiottoneria del servo, di norma sempre affamato, mentre *τὸ λοιπὸν* è utilizzata come locuzione temporale; assieme ad *οὕτω* che segue mostra il carattere colloquiale e quotidiano della sintassi linguistica di Carione, che si contraddistingue qui per la ricchezza di avverbi e di dimostrativi: il *τῷ* congiunto a *κόπῳ* nella resa italiana non è infatti tradotto come un semplice articolo, ma piuttosto come un aggettivo dimostrativo proprio per enfatizzare la contingenza dell'impegno che rimane per i coreuti piuttosto vago²⁶⁶, ma che doveva risultare sufficientemente chiaro agli spettatori. La battuta si chiude poi con l'infinito *ξυνεῖναι*: significativo ai fini dell'interpretazione del ruolo del servo all'interno del progetto comico, il verbo rappresenta un'esplicita affermazione della partecipazione attiva dello schiavo alla realizzazione dell'utopia al centro dell'opera.

Con il verso 321 si chiude dunque la ricca parodo mimetica all'interno della quale Aristofane ha messo in piedi un complesso gioco metapoetico. In un contesto scommatico violentemente, brutalmente e oscenamente invettivo, sulla base del ritmo giambico perfettamente adatto al canto di beffa e qui impiegato nella sua forma più primitiva, di versificazione semplice e scarsamente soluta, il poeta è riuscito a realizzare un elaborato sipario di ingiurie evocate tramite motivi letterari, in cui le invettive passano dal ditirambo attraverso l'ambientazione bucolica fino allo scenario odissiaco.

Il ricco gioco di riprese letterarie, che comprende anche una polemica nei confronti delle nuove tendenze musicali e quindi del nuovo ditirambo, si sviluppa in un crescendo di ingiurie e nella forma di un *pastiche* in cui generi differenti vengono stravolti ai fini dell'invettiva²⁶⁷: l'intera struttura della sezione, come ha osservato in passato Zimmermann, ricorda i più tardi

²⁶⁶ Neppure nei versi precedenti vi è infatti esplicita menzione del ruolo di Carione all'interno del progetto comico. Per la valenza del termine *κόπος* vd. Guss (1962, p. 38).

²⁶⁷ Sulla parodia di genere e l'ispirazione popolare della musica euripidea cfr. Rocconi (2007a e 2007b).

“Theokriteischen Bukoliasmos” dell'idillio V²⁶⁸, per la forma dell'agone bucolico che sembra qui riscontrata nel rigido schema di botta e risposta fra i due antagonisti, nello scontro verbale con lo stesso numero di versi e nella “stretta rispondenza tematica e formale”. Purtroppo i dati a nostra disposizione circa l'origine e le prime attestazioni di questa forma lirica sono davvero scarsi e inducono prudenza nelle conclusioni; tuttavia è merito di R. Merkelbach aver individuato lo stretto legame fra queste forme poetiche e le reali gare di canto dei pastori²⁶⁹ che si può presupporre fossero conosciute a livello popolare anche ai tempi di Aristofane. La *detorsio in comicum* attuata in questi versi di alcuni aspetti erotico-pastorali del *Ciclope* di Filosseno, evocati in aperta polemica con le forme musicali nuove e dal carattere bucolico²⁷⁰, potrebbe senza dubbio ottenere un maggiore effetto parodico se inserita all'interno della specifica struttura dell'agone pastorale. Aristofane sembra voler recuperare in questo canto alcuni elementi della lirica popolare, in aperta polemica anche con la produzione euripidea, rielaborandoli attraverso il ricorso agli espedienti del manierismo e dell'arcaismo metrico, assieme alla *Gattungsmischung*²⁷¹, ai fini della parodia e dell'invettiva comica. L'intera sezione lirica rappresenta quindi in questo senso un chiaro esempio della notevole libertà e della fervida fantasia nei confronti del proprio patrimonio poetico e culturale con cui il commediografo ama stupire il suo pubblico, e con le quali al tempo stesso esprime in pieno la sua capacità di saper muovere il riso, miscelando turpi oscenità ad alti giochi metaletterari.

²⁶⁸ Cfr. Zimmermann (1985 p. 63): “Das Wettsingen des Plutos läßt sich mit dem Theokriteischen Bukoliasmos vergleichen (Id. 5): Ein Thema wird von den beiden Sängern variiert mit dem Ziel, den Gegner zu überbieten und ihn ‘asuzusingen’”. Un'analisi più dettagliata della sezione si trova in Zimmermann (1984b, pp. 167-168).

²⁶⁹ Fondamentale per gli studi sul genere bucolico l'opera di Merkelbach (1956).

²⁷⁰ Cfr. Kugelmeier (1996, p. 259): “...will Aristophanes nehmen...merkwürdig empfundene musikalische Gestaltung des Stücks und seinen für dieses Sujet neuartigen bukolischen Charakter”. Sul nuovo ditirambo vd. Zimmermann (1992, pp. 118-128), ma anche Gentili (1995, pp. 34-41) per le considerazioni sul crescente predominio della musica sulla parola. Sulla nuova musica vd. anche West (1992, pp. 356-372) e Csapo (1999-200).

²⁷¹ Mi riferisco qui agli studi di Zimmermann (1989a).

Capitolo 4 Aristofane, Pluto: un coro in evoluzione

4.1 Gli altri interventi corali dopo la parodo

La serie di invettive letterarie che Carione ed il coro si rivolgono viene bloccata *ex abrupto* da parte del servo che si congeda dai contadini con la battuta dei versi 316-321 e al tempo stesso li invita a cambiare atteggiamento. Proprio i due versi 316 e 317 con l'esortativo ἀλλ' εἶά νυν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἤδη | ὑμεῖς ἐπ' ἄλλ' εἶδος τρέπεσθ' ("Ma su, ora abbandonati ormai gli insulti, voltatevi a un'altra forma") sono fondamentali per l'interpretazione della sigla ΧΟΡΟΥ inserita nelle principali edizioni dopo il verso 321. Carione incita infatti ad abbandonare gli σκώμματα e lasciare quindi il canto di beffa per eseguire qualcos'altro.

Aristofane fa spesso uso della parola dei personaggi per fornire indicazioni sceniche e di regia e anche i versi sopra citati sembrano rientrare in questa pratica: fungono cioè da anticipazione del canto che seguirà e segnalano il cambio di scena e la presenza di un nuovo canto. Infatti la sigla ΧΟΡΟΥ che segue la battuta dello schiavo sembra indicare proprio la presenza di un intrattenimento musicale di cui non ci è pervenuta nessuna indicazione relativa a testo e *performance*.

Ciò che segue, nei versi 322-334, è molto importante dal punto di vista dei rapporti scenici: Carione si è congedato alla fine del verso 321 lasciando il coro solo nell'orchestra, intento in una danza di cui ci è oscuro ogni dettaglio. Dopo il verso 321 entra di nuovo in scena Cremilo, che si era allontanato insieme a Pluto dopo la battuta del verso 252. La motivazione dell'uscita di scena è data

dal desiderio di presentare il dio ai propri familiari (vv. 249-251 “ἀλλ’ εἰσίωμεν, ὡς ἰδεῖν σε βούλομαι | καὶ τὴν γυναῖκα καὶ τὸν υἱὸν τὸν μόνον, | ὃν ἐγὼ φιλῶ μάλιστα μετὰ σέ” “Ma entriamo: voglio che tu incontri mia moglie e il mio unico figlio, che io amo più di ogni altra cosa... dopo di te”) e dopo la parodo Cremilo rientrerà in scena solo, senza Pluto con cui si era allontanato pochi versi prima: dobbiamo immaginare che il dio sia rimasto nella casa del contadino e da lì venga poi accompagnato al tempio di Asclepio, dal quale arriverà al suo prossimo ingresso in scena, ormai guarito, dopo il verso 771.

Il contadino entra in scena salutando i coreuti con

“χαίρειν” μὲν ὑμᾶς ἐστίν, ἄνδρες δημόται,
ἀρχαῖον ἤδη προσαγορεύειν καὶ σαπρόν·
ἀσπάζομαι δ’ ὅτι ἠ προθύμως ἦκετε
καὶ συντεταμένως κοῦ κατεβλακευμένως.
ὅπως δέ μοι καὶ τᾶλλα συμπαραστάται
ἔσεσθε καὶ σωτήρες ὄντως τοῦ θεοῦ.

“Salutarvi con «Salve», compaesani,

è cosa ormai antica e rancida:

piuttosto «Vi accolgo con affetto» poiché siete giunti con ardore

e solerzia e non lentamente.

Anche per il resto siatemi vicini

e siate davvero la salvezza del dio”.

Anche la battuta di Cremilo è funzionale alla definizione del ruolo del coro ai fini dell'utopia comica: all'interno di essa è infatti ribadita la collaborazione e

l'adesione al progetto da parte dei coreuti. Il contadino riprende alcune tematiche delineate dal coro stesso all'ingresso nella parodo, ovvero la sollecitudine e la solerzia d'intervento, che rappresentano i motivi centrali nella prima battuta del coro ai versi 257-260. Il paradigma della βοηδομοία tragica parodiato nella prima parte della parodo viene qui ripreso da Cremilo, che recupera la tematica ai fini della circuizione del coro e dell'esaltazione degli aspetti tragicamente positivi dei coreuti. In un certo senso il padrone prende le distanze dal suo schiavo elogiando la presunta solerzia dei vecchi compaesani ai fini del proprio interesse, ovvero la solidarietà al suo progetto. Tuttavia in questo modo Cremilo sortisce anche un altro effetto ovvero quello della eco comica e della ulteriore messa in ridicolo della figura dei vecchi contadini di fronte al pubblico perchè richiama il paradigma dello scarto fra la presunta e la reale solerzia dei coreuti al centro della scena precedente.

La clausola ὄνδρες δημόται con cui il contadino si rivolge ai vecchi recupera una delle connotazioni del coro presentate da Carione poco prima dell'ingresso in scena (vv. 253-256) ed in particolare richiama l'aspetto dell'appartenenza al medesimo δῆμος anticipata al verso 254, mentre tralascia del tutto il riferimento alla povertà e alla miseria (ἄνδρες φίλοι καὶ δημόται καὶ τοῦ πονεῖν ἐρασταί "amici, compaesani, amanti della fatica").

Le parole di Cremilo sono qui tutte impegnate a comunicare l'accoglienza calorosa riservata ai contadini, e ad evidenziare la solerzia e la sollecitudine di questi ultimi nel soccorso, ovvero le stesse caratteristiche che i vecchi hanno invano cercato di sottolineare al loro ingresso in scena ai versi 257-260.

Tre sono gli avverbi utilizzati dal contadino per descrivere la prontezza del soccorso dei vecchi: fra essi προθύμως (che nella sequenza προθύμως ἦκετε ricalca la successione ὀρρωμένους προθύμως usata dai coreuti stessi al verso 257) e συντεταμένως rappresentano connotazioni positive impiegate per indicarne ardore e sollecitudine, mentre la litote κού κατεβλακευμένως dà

rilievo alla loro presunta velocità d'intervento; quindi lo spazio dedicato alla descrizione dell'atteggiamento del coro occupa la fine del verso 324 e l'intero verso 325 e il procedimento dell'accumulazione verbale (προθύμως ἦκετε | καὶ συντεταμένως κού κατεβλακευμένως) concorre a dare enfasi all'impegno dei contadini.

“L'entusiasmo di Cremilo si esprime in un crescendo affettivo, per cui la formula usuale del saluto greco (χαίρειν, «siate lieti», che appare bellissima ogni volta che venga risemantizzata) non basta più. Non è certo il caso di valutare sfavorevolmente questa sua esuberanza, come fa Maurach, che vi vede una ricercatezza lambiccata e un abbandono dei valori tradizionali” osserva Paduano²⁷² ed in effetti il saluto cordiale e pieno di affetto è conseguente alla βοήδορμία corale e si pone in netta opposizione rispetto all'accoglienza riservata ai vecchi contadini da parte dello schiavo Carione. Le intenzioni rivelate dalle parole di Cremilo sono nobili: l'interesse è infatti quello di mostrare cordialità e riconoscenza nei confronti dell'aiuto portato dai coreuti, ma in realtà sortiscono l'effetto della derisione dei contadini che nei fatti, come ha ben mostrato Carione nella scena precedente, si sono contraddistinti invece fin dall'inizio, per lentezza di movimenti e di comprensione.

Gli ultimi due versi sono poi impiegati dal contadino per l'esplicita richiesta di aiuto ai coreuti e segnano dal punto di vista dei rapporti scenici un'ulteriore precisazione del ruolo di supporto del coro ai fini della realizzazione del piano comico e riprendono quindi quanto anticipato ai versi 218-219 (πολλοὶ δ' ἔσονται χᾶτεροι νῶν ξυμμάχοι, | ὅσοις δικαίοις οὔσιν οὐκ ἦν ἄλφιστα “E avremo molti altri alleati, quanti tra gli uomini onesti che non avevano da mangiare”). Il sostegno nell'utopia è indicato dall'espressione συμπαραστάται ἔσεσθε, mentre l'ultimo verso (σωτήρες ὄντως τοῦ θεοῦ)

²⁷² In Paduano (2002, p. 91).

rivela finalmente ai contadini il progetto per il quale viene richiesta la loro collaborazione, sebbene non chiaramente esplicitato negli aspetti pratici e concreti: mancano infatti effettivi riferimenti all'intento di guarigione dalla cecità e alle modalità con cui il protagonista intende procedere.

La sequenza σωτήρες ὄντως τοῦ θεοῦ suona come una comica e dissacrante distorsione dei rapporti fra la sfera umana e quella del divino²⁷³. Il tradizionale *topos* religioso dell'intercessione e dell'intervento delle divinità nelle vicissitudini umane è qui stravolto e ribaltato a fini comici: il dio Pluto, “un vecchio sporco, curvo, miserabile, rugoso, calvo, sdentato e per giunta anche circonciso” (πρεσβύτην τινα... ῥυπῶντα, κυφόν, ἄθλιον, ῥυσόν, μαδῶντα, νωδόν... νῆ τὸν οὐρανὸν καὶ ψωλόν) ha bisogno dell'intervento di un gruppo di vecchi contadini spossati da una vita di miseria e privazioni, guidati da Cremilo, per essere guarito dalla cecità. In realtà il fine ultimo dell'azione comica non è la mera guarigione di Pluto, quanto piuttosto gli effetti del suo risanamento sulle vicende umane, ovvero una nuova e più giusta distribuzione della ricchezza che necessariamente porterà anche un miglioramento delle condizioni di vita degli artefici stessi della guarigione²⁷⁴.

Il recupero della vista avverrà comunque per intercessione di un altro dio (Apollo) e l'azione del contadino si limiterà dunque nei fatti alla persuasione del dio al tentativo di guarigione (vv. 95-215) e all'accompagnamento al tempio di Asclepio. Il tono paratragico assunto dalla missione del contadino già ai versi 215-217 (μὴ φρόντιζε μηδέν, ὦγαθέ. Ἰ ἐγὼ γάρ, εὖ τοῦτ' ἴσθι, κἄν δῆ μ' ἀποθανεῖν,/ αὐτὸς διαπράξω ταῦτα “Non ti preoccupare affatto, caro. Io stesso infatti, questo sappilo bene, anche se fosse necessario morire, porterò a compimento l'impresa”) è qui ribadito: le parole di Cremilo sono gonfie di

²⁷³ Lo stravolgimento del rapporto fra uomo e divinità si trova già ai versi 124-221 ed il gioco comico basato sul ribaltamento di questi rapporti è al centro dell'intera scena di esaltazione e persuasione del potere di Pluto: per questo si veda Medda (2005).

²⁷⁴ Sono le parole di Carione ai versi 262-263: ὁ δεσπότης γάρ φησιν ὑμᾶς ἡδέως ἅπαντας ἰ ψυχροῦ βίου καὶ δυσκόλου ζῆσειν ἀπαλλαγέντας “Il padrone dice infatti che voi tutti vivrete bene, una volta liberati da una vita fredda e difficile.”

retorica e impegnate a dare motivazioni e carica al gruppo di coreuti, sottolineando l'importanza della loro partecipazione, seppure in effetti essa non abbia alcun rilievo dal punto di vista del reale conseguimento del progetto. Per questo motivo il contadino chiude la frase con l'enfatico *σωτήρες ὄντως τοῦ θεοῦ* nel quale la presenza dell'avverbio *ὄντως* risulta davvero efficace dal punto di vista comico: infatti dal mero punto di vista pratico la guarigione di Pluto sarà merito del sacerdote e del dio Apollo, non certo dei coreuti²⁷⁵.

La risposta dei contadini segna la piena adesione al progetto comico e la comunicazione di partecipazione è data con tono tragico e solenne, in linea con l'esposizione di Cremilo; infatti i contadini ai versi 328-331 dichiarano

θάραρει· βλέπειν γὰρ ἄντικρυς δόξει μ' Ἄρη.

δεινὸν γὰρ εἰ τριωβόλου μὲν εἶνεκα

ᾧστιζόμεσθ' ἑκάστοτ' ἐν τῆκκλησίᾳ,

αὐτὸν δὲ τὸν Πλοῦτον παρείην τῷ λαβεῖν.

“Coraggio: ti sembrerà di guardare in faccia Ares in persona.

Infatti sarebbe terribile accalcarsi ogni volta nell'assemblea per tre oboli, e poi abbandonare Pluto in persona in mani altrui.”

La prima frase rientra ancora nell'ambito tematico della *βοηδρομία* del coro e l'approccio dei vecchi contadini con Cremilo è il medesimo di quello con Carione: infatti in entrambi i casi essi intendono mettere in luce la solerzia e l'impeto della loro risposta alla richiesta d'aiuto. La battuta prende le mosse dagli ultimi due versi del discorso del contadino in cui viene esplicitato il progetto di guarigione del dio (*ὅπως δέ μοι καὶ τᾶλλα συμπαραστάται |*

²⁷⁵ Al riguardo già Dillon (1984, p. 113) ha in passato osservato “...The chorus' help is not needed at all. Asklepios will cure the god by himself”.

ἔσσεθε καὶ σωτῆρες ὄντως τοῦ θεοῦ “Anche per il resto siatemi vicini e siate davvero la salvezza del dio”). L'esortativo θάρρει assieme all'espressione βλέπειν γὰρ ἄντικρος δόξει μ' Ἄρη ha la pretesa di mettere in luce la prontezza e il carattere impavido e pronto all'azione del coro e funge da incitamento per i coreuti stessi. La frase βλέπειν γὰρ ἄντικρος δόξει μ' Ἄρη, dal sapore tragico²⁷⁶, ricorda in un certo qual modo la sequenza βλεπόντων κάρδαμα (οὐκέτ' εἰς μακράν, ἴν' εἰδῆθ' οἷός ἐστ' ἀνδρῶν τρόπος / ὄξυθύμων καὶ δικαίων καὶ βλεπόντων κάρδαμα “non passerà molto tempo e conoscerete l'indole di uomini duri e giusti, dal feroce aspetto”) utilizzata dai coreuti in *Vespe* 455, ma espressioni simili si riscontrano anche altri passi aristofanei²⁷⁷. L'intento anche in questo caso è quello di far risultare la propria forza, facendo uso di un'espressione paradigmatica come quella dell'identificazione con il dio della guerra, con la risultante di un effetto comico paradossale. I contadini sono infatti tronfi ed eccessivi nella loro esposizione, mentre difettano nella capacità d'azione, dal momento che dal punto di vista pratico si distinguono per affaticamento e lentezza. Inoltre, non vi è qui alcuna necessità di un intervento armato e la situazione non ha alcuna coloritura tragica, se non quella che viene data dai contadini stessi a cui si richiede in buona sostanza una semplice adesione al progetto. In quanto segue ai versi 329-331 “il poeta comico prende... di mira la disaffezione alla politica e l'individualismo dei suoi concittadini, che partecipano all'assemblea non per dare il proprio apporto alle decisioni di interesse collettivo, ma per ottenere il gettone di presenza”²⁷⁸, ma anche in questo caso è sottile il confine fra il reale intento polemico del poeta e la beffarda derisione della solennità dei coreuti e di chi come loro si fa portavoce della tradizione dell'impegno civile.

²⁷⁶ Già Dindorf (1837, p. 35) segnalava il verso 368 fra quelli di “tragicum spiritum et numeris et orationis colore”.

²⁷⁷ Per *Vespe* 455 vd. p. 25, n. 39; mentre per altre espressioni simili utilizzate da Aristofane si veda Sommerstein (2001, p. 162) e Taillardat (1962, pp. 216-8).

²⁷⁸ Sono le parole della Torchio (2001, p. 151). Il tema ricorre già in vari passi delle *Ecclesiazuse*, come segnala Sommerstein (2001, p. 162).

La battuta rimane isolata: non dà adito ad alcun dibattito e ciò ne amplifica l'eco di grandiosità e di eccessivo trasporto nel tono.

Cremilo non mostra più alcun interesse nei confronti di quanto affermato dai vecchi e la sua risposta (καὶ μὴν ὄρῳ καὶ Βλεψίδημον τουτονὶ | προσιόντα· δῆλος δ' ἐστὶν ὅτι τοῦ πράγματος | ἀκήκοέν τι τῆ βαδίσει καὶ τῷ τάχει “Ma ecco che vedo Blepsidemo che si avvicina qui: è chiaro dal passo veloce che ha sentito qualcosa”) è rivolta ad un'altra contingenza, ovvero all' annuncio dell'ingresso in scena di Blepsidemo²⁷⁹.

Tuttavia la mancanza di qualsiasi attenzione nei confronti delle parole del coro, dopo un'accoglienza calorosa e solenne, ed il repentino cambio di interesse, ora rivolto al nuovo arrivo, concorrono a isolare la battuta del coro e quindi a porre di nuovo sul piano del ridicolo e dell'eccessivo la figura dei contadini, ancora una volta divenuti con il loro atteggiamento di trionfia e tragica partecipazione ricca di *pathos*, macchiette comiche riuscitissime.

Dopo questo intervento il coro prende ancora la parola solo molti versi dopo, con una battuta arbitraria che apre come di tradizione, l'agone fra Penia e Cremilo. Si tratta dei due tetrametri anapestici dei versi 487- 488

ἀλλ' ἤδη χρῆν τι λέγειν ὑμᾶς σοφόν ᾧ νικήσετε τῆνδὶ

ἐν τοῖσι λόγοις ἀντιλέγοντες, μαλακόν τ' ἐνδώσετε μηδέν

“Ma ormai bisogna che diciate qualcosa di saggio con cui vincerete controbattendo a parole questa qui vincerete, e non sarete arrendevoli su niente”.

Penia, entrata in scena al verso 415, intende mostrare a Cremilo e Blepsidemo l'utilità della povertà e l'assurdità del progetto di guarigione di Pluto e quindi

²⁷⁹ Per l'arrivo in scena e l'attacco della battuta di Blepsidemo secondo il paradigma del monologo tragico rimando alle considerazioni di Medda (2006a, pp. 106-107).

dell'arricchimento degli uomini, ma il contadino s'innervosisce e sembra non voler ascoltare le motivazioni di Penia. Per questo si rende necessario l'intervento dei coreuti, che da sostenitori e alleati, invitano comunque Cremilo al confronto e danno consigli per la buona riuscita dell'agone. L'atteggiamento proposto dai vecchi contadini è quello della saggezza (λέγειν ὑμᾶς σοφόν) e dell'intransigenza (μαλακόν τ' ἐνδώσετε μηδέν) ed ancora una volta emerge dalle loro parole la fierezza e la pomposità dell'eloquio che stona con la mesta e dimessa figura emersa dalla descrizione e dalle osservazioni che di loro fa Carione nel contesto della parodo.

Dopo questo intervento, al coro è affidata la battuta dei versi 631-632 che segue l'ingresso in scena di Carione, di ritorno dal tempio di Asclepio, dove è avvenuta la guarigione del dio. Carione rientra con l'apostrofe ὦ πλεῖστα θησειοῖς μεμυστημένοι ἰγέροντες ἄνδρες ἐπ' ὀλιγίστοις ἀλφίτοις, ἢ ὡς εὐτυχεῖθ', ὡς μακαρίως πεπράγατε, ἢ ἄλλοι θ' ὅσοις μέτεστι τοῦ χρηστοῦ τρόπου ("Voi, vecchi che alle feste di Teseo vi siete sempre accontentati di poca farina, come vi va bene, come siete fortunati! Voi e quelli che si comportano in modo onesto"), un saluto di gioia e giubilo proprio diretto al coro, di cui lo schiavo richiama le connotazioni distintive: povertà e onestà, che essi condividono con il padrone Cremilo²⁸⁰. Ad esso i coreuti rispondono con due versi che sono impiegati per dare l'attacco al racconto dei fatti accaduti al tempio (vv. 631-632):

τί δ' ἐστίν, ὦ βέλτιστε τῶν σαυτοῦ φίλων;

φαίνει γὰρ ἦκειν ἄγγελος χρηστοῦ τινος.

“ Che ne è, carissimo, dei tuoi amici?

Infatti sembra che tu giunga messaggero di qualche buona nuova”.

²⁸⁰ Si veda per questo il paragrafo 1.1..

La battuta non funge solo da anticipazione del racconto della guarigione del Dio, scena comica peraltro riuscitissima, ma anche da segnale per la parodia tragica: l'esplicita menzione del termine ἄγγελος nel secondo *metron* giambico dell'ultimo verso introduce infatti il modulo delle ῥήσεις ἀγγελικαί, che sta alla base dell'intero racconto dei versi 653-770²⁸¹.

Il servo rompe gli indugi e risponde alla domanda dei coreuti con

ὁ δεσπότης πέπραγεν εὐτυχέστατα,
μᾶλλον δ' ὁ Πλοῦτος αὐτός· ἀντὶ γὰρ τυφλοῦ
ἔξωμμάτῳται καὶ λελάμπρυνται κόρας,
Ἀσκληπιοῦ παιῶνος εὐμενοῦς τυχῶν
“Il padrone ha ottenuto la miglior fortuna,
ma ancora di più Pluto stesso: infatti da cieco che era
gli è stata ridata la vista e gli brillano le pupille,
poiché ha incontrato Asclepio guaritore benevolo”

Gli ultimi due versi, come afferma lo *scholion vetus* 635d²⁸² sono una ripresa letterale del *Fineo* di Sofocle (Fr. 710 R.), rievocato per la contiguità tematica²⁸³:

²⁸¹ Al riguardo Paduano (2002, p. 124, n. 103) osserva: “L'inizio del racconto di Carione sembra ispirarsi ai moduli illustri del *Botenbericht*, il racconto del messaggero tragico a cui viene spesso delegato il compito di illustrare l'evento tragico determinate e/o conclusivo; ma non gli viene concesso il respiro ampio indisturbato che caratterizza appunto le ῥήσεις ἀγγελικαί: la moglie di Cremilo interviene frantumando il racconto con interventi da personaggio protatico, ma anche di humour- non sempre vivacissimo”. Cfr. anche Torchio (2001, pp. 186-188). Sul racconto dei fatti al tempio di Asclepio come parodia del rituale medico-religioso vd. Roos (1960), mentre riguardo alla guarigione di Pluto intesa come “rite de passage” cfr. Paradiso (1987).

²⁸² Lo scolio riporta precisamente ταῦτα ἐκ τοῦ “Φινέως” Σοφοκλέους ἔλαβεν. Sul verso 636 più genericamente Dindorf (1837, p. 73) annota: “His quoque verbis sermonem tragicum imitatur”.

²⁸³ Sulla questione vedi anche van der Sande Bakhuyzen (1887, pp. 185-189), che parla per questi versi non tanto di una ripresa letterale, quanto piuttosto esclusivamente tematica della tragedia sofoclea.

infatti nella tragedia il motivo della guarigione dalla cecità riguardava uno dei due figli del re tracio, accecati dal padre per vendetta contro la presunta violenza nei confronti della matrigna. In un contesto giocato sul *pathos* tragico come quello delle ῥήσεις ἀγγελικαί, modello della scena qui introdotta, è del tutto compatibile con la tecnica aristofanea che la notizia della guarigione del dio venga data dallo schiavo-ἄγγελος con un linguaggio solenne che richiama direttamente la tragedia.

Sullo stesso tono si pone la battuta dei coreuti, impiegata per l'esultazione gioiosa e la *sympatheia* nei confronti di quanto accaduto: la liricità del passo è affidata ai docmi λέγεις μοι χαράν λέγεις μοι βόαν (v. 637) e ἀναβοάσομαι τὸν εὐπαιδα καὶ ἰμέγα βροτοῖσι φέγγος Ἀσκληπιόν (vv. 639-640) che si distinguono per la portata tragica²⁸⁴ e preparano lo stravolgimento e le punte di forte comicità del racconto della notte al tempio.

Il coro interviene ancora ai versi 962-963, in risposta alla Vecchia abbandonata dal giovane amante. Questa, all'ingresso in scena, chiede informazioni ai coreuti con le parole:

ἄρ' ὦ φίλοι γέροντες, ἐπὶ τὴν οἰκίαν
ἀφίγμεθ' ὄντως τοῦ νέου τούτου θεοῦ,
ἢ τῆς ὁδοῦ τὸ παράπαν ἡμαρτήκαμεν;
"Forse, o cari vecchi, siamo davvero giunti
alla casa di questo nuovo dio,
oppure abbiamo sbagliato completamente strada?"

e si rivolge a loro con il vocativo ὦ φίλοι γέροντες. La sequenza recupera il

²⁸⁴ Per l'analisi puntuale di questi versi nel loro valore paratragico vd. paragrafo 1.3 (pp. 39ss).

tratto distintivo fondamentale del gruppo ovvero quello della vecchiaia e dà adito alla replica dei vecchi, colpiti nel fondo della loro debolezza, che a loro volta utilizzano l'antifrastico ᾧ μειρακίσκη per sottolineare e mettere in ridicolo l'avanzata età dell'interlocutrice.

Anche in questo caso l'attacco della scena, come segnala la Torchio, è paratragico: si ripropone infatti in chiave comica il modello degli ingressi in scena della tragedia in cui il messaggero o uno straniero chiedono informazioni al coro su qualche personaggio²⁸⁵. Inoltre, la risposta dei contadini funge da introduzione alla scena di derisione dell'amore della vecchia per il giovane approfittatore e anticipa la tematica su cui è giocata tutta la comicità del passo, ovvero l'irrisione dell'età avanzata della donna e la ridicolaggine dell'ostentazione del suo trasporto amoroso nei confronti del giovane. Nei due versi necessari per dare l'informazione topica il coro si serve ancora una volta di uno stile solenne, in cui inserisce gli spunti per la derisione dei versi successivi ovvero il carattere ὠρικῶς, ingenuo ed infantile dei modi della vecchia, dicendo

ἀλλ' ἴσθ' ἐπ' αὐτὰς τὰς θύρας ἀφιγμένη,

ᾧ μειρακίσκη· πυνθάνει γὰρ ὠρικῶς

“ Suvvia, sappi che sei giunta proprio davanti alla sua porta,

ragazzina: infatti fai domande in modo garbato”.

L'ultimo intervento corale compare alla fine dell'opera nel canto di esodo, con i tetrametri anapestici dei versi 1208-1209 che segnano l'uscita di scena:

οὐκ ἔτι τοίνυν εἰκὸς μέλλειν οὐδ' ἡμᾶς, ἀλλ' ἀναχωρεῖν

εἰς τοῦπισθεν· δεῖ γὰρ κατόπιν τούτοις ἄδοντας ἔπεσθαι

²⁸⁵ Cfr. Torchio (2001, p. 219).

“E quindi anche per noi non è più il caso di indugiare, ma di ritirarci all'indietro: infatti bisogna tener dietro a loro cantando”.

Una volta entrato in teatro nella parodo, il coro anche se effettivamente non parlante, sarà comunque rimasto nell'orchestra per tutta la durata della rappresentazione, ben visibile per gli spettatori, come sembrano mostrare gli sporadici interventi ben distribuiti nel corso della commedia, con una partecipazione in tutte le scene salienti e cioè prima del confronto fra Cremilo e il sospettoso Blepsidemo (scena fondamentale per l'esplicitazione e l'approfondimento dell'utopia comica), poi all'interno dell'agone con Penia, quindi poco prima del racconto della guarigione di Pluto e infine in apertura della scena fra la vecchia e il giovane, secondo esempio degli effetti devastanti della nuova distribuzione della ricchezza.

Il coro, secondo quanto delineato nel corso della nostra indagine, mostra fin dal primo ingresso in teatro le connotazioni distintive dell'alleato, il cui contributo all'utopia comica si risolve però nella sostanza in un'adesione essenzialmente teorica e verbale, senza alcuna corrispondenza dal punto di vista pratico. Lo scarso spazio ad esso affidato dopo la parodo e nel corso dell'intera commedia, risulta pertanto del tutto consona alla tipologia e alla funzione del personaggio, mentre allo stesso tempo si nota una forte coerenza anche nel tono tragico e solenne con cui ogni volta i coreuti rispondono alle varie sollecitazioni.

Ogni qual volta il gruppo è chiamato ad intervenire, il suo contributo assimila le caratteristiche di un coro tragico, che accorre in sostegno, consapevole e trionfante del proprio compito di aiuto, ma la cui presenza scenica si limita all'osservazione e ad una stanca e passiva assistenza di corredo²⁸⁶. Il modello

²⁸⁶ Alla passività di questo coro accenna Dillon (1984, p. 114: “The true role of the chorus is passive: they are there to share the wealth, just as Chremylos said”).

della βοήθεια tragica a cui i contadini si richiamano è dunque uno dei bersagli prediletti della comicità del poeta. Proprio seguendo le linee interpretative dello scarto fra il paradigma della βοήθεια tragica a cui il coro intende ispirarsi e l'effettivo impatto pratico del contributo di quest'ultimo all'azione comica, è possibile riscontrare la ferrea coerenza dell'autore nella gestione degli interventi corali nel corso di tutta la commedia ed è appunto quando l'azione si fa necessariamente concreta e il progetto entra nel vivo della propria realizzazione che i coreuti accorsi in soccorso si fanno da parte e diventano dei meri spettatori, al fine della completa e piena immedesimazione nel loro ruolo di un coro "tragi-comico"²⁸⁷.

4. 2 La sigla XOPOY: aspetti filologici e di tradizione del testo. *Testimonia e forme del coro menandro*

Come anticipato, oltre alle battute sopra elencate, un implicito riferimento al coro è testimoniato dalla sigla XOPOY che compare nelle principali edizioni dopo il verso 321, dopo il verso 626, dopo il verso 771, dopo il verso 801, dopo il verso 958 e dopo il verso 1096. La presenza della sigla in queste sei differenti sedi non è però distribuita in maniera uniforme all'interno della tradizione manoscritta e al riguardo anche la storia editoriale non è del tutto omogenea: una differenza sostanziale si trova infatti nell'approccio filologico relativo alla menzione XOPOY dopo il verso 321 e in tutti gli altri luoghi. Dopo il verso 321 la prima annotazione relativa ad un'esecuzione musicale del coro si trova nell'edizione dell'Invernizi²⁸⁸; mentre l'esegesi di

²⁸⁷ Lo scarto fra la motivazione del coinvolgimento del coro nel progetto comico e la sua effettiva partecipazione all'azione è sottolineato anche dal metro con cui i contadini si presentano per la prima volta in teatro: è infatti merito della Perusino (1968, p. 44) aver messo in luce come le parodo in tetrametri trocaici introducano di norma un coro che svolge un'azione positiva nella commedia, mentre quella in tetrametri giambici catalettici sia riservata a cori il cui atteggiamento nei confronti del progetto comico modifica nel corso della commedia.

²⁸⁸ Invernizi (1794, p. 29) inserisce in testo XOPOΣ.

Dindorf non prevede alcuna segnalazione al riguardo sebbene nelle *Adnotationes* al testo aristofaneo il filologo tedesco osservasse: “Post v. 321 Brunckius scripsit Χορός (λείπει κομμάτιον τοῦ χοροῦ) quo indicavit hoc etiam loco talia carmina fuisse. Brunckii sententia quamvis non libris comprobetur, tamen verissimam esse eam facile intelligitur”²⁸⁹. La sigla compare poi in questa sede in tutte le principali edizioni ad eccezione di quella curata da Porson-Dobree e di quella di Bergler, dove non è inserita in nessun luogo, ed è introdotta sulla base della segnalazione dell'Invernizi e del Brunck. I manoscritti che conservano la sigla in questa sede sono **V** e **K**, come segnala Wilson, ma essa è presente a questo punto del testo anche in **Ps**, e in **Lut** dove ricorre l'indicazione non troppo chiara μέρος χοροῦ ἢ Καρίων che torna anche dopo il verso 801, secondo quanto apprendiamo dagli studi di Koster²⁹⁰.

Nei restanti casi la sigla compare già a partire dall'Aldina, dove, fatta salva l'eccezione che riguarda l'annotazione dopo il verso 771, essa è inserita sulla base delle indicazioni scoliastiche²⁹¹, ed è presente poi maniera abbastanza

²⁸⁹ Dindorf (1837, p. 28).

²⁹⁰ Cfr. Koster (1957, p. 121 e 123): “Cependant, il apparaît que Tzetzés n'a pas compris la portée du génitif χοροῦ ; il a pensé que χοροῦ désignait la personne de l'interlocuteur, et il a supposé gratuitement qu'une partie du chœur pût être, aussi bien que Carion, désignée dans les mss. comme l'interlocuteur du vers qui fait suite à l'intermède”.

²⁹¹ Cfr. Coulon (1930, pp. 119, 126, 134 e 142). Si tratta in particolare per la sigla al verso 626 della testimonianza dello *scholion recentius* 619 che riporta σύστημα κατὰ περικοπήν, ἀναμοιομερές, στίχων ἰαμβικῶν τριμέτρων ἀκατάληκτων η' (619-626) ἐπὶ τῷ τέλει παράγραφος, καὶ ἐξῆς τὸ “χοροῦ”. κἀνταῦθα γὰρ χορὸν ὄφειλε θεῖναι, καὶ διατριψαὶ μικρὸν, ἄχρῃς ἂν τις ἐξ Ἀσκληπιοῦ ἀναστρέψειε τὴν τοῦ Πλούτου ἀπαγγέλλον ἀνάβλεψιν, mentre la fonte per la sigla dopo il verso 801 è rappresentata dallo scolio recenziere 771a che contiene κορωνὶς ἑτέρα, εἰσιόντων ὑποκριτῶν. οἱ δὲ στίχοι ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι λα', ὧν τελευταῖος “ἀνίσταθ' ὡς ἀρπασόμενος τὰς ἰσχάδας” (801). ἐφ' ἐκάστῳ συστήματι παράγραφος. ἐπὶ δὲ τῷ τέλει τῶν στίχων, κορωνὶς, καὶ ἐξῆς τὸ “χοροῦ” αὐθις. κἀνταῦθα γὰρ χορὸν ὄφειλε θεῖναι καὶ διατριψαὶ μικρὸν, ἄχρῃς ἂν ἐξέλθοι τις ἀπαγγέλλον ὅπως, εἰσιόντος τοῦ Πλούτου, πάντα τὰ τούτων πρὸς τὸ βέλτιον μεταβέβληται. Per la sigla dopo il verso 958 ci si avvale della testimonianza dello *scholion recentius* 850a dove è contenuto κορωνὶς ἑτέρα ὁμοία. οἱ δὲ στίχοι ἰαμβικοὶ τρίμετροι ρθ', ὧν τελευταῖος “νὼ δ' εἰσιώμεν, ἵνα προσεύξῃ τὸν θεόν” (958). ἐπὶ τῷ τέλει κορωνὶς, καὶ ἐξῆς τὸ “χοροῦ” αὐθις. ἐχρῆν γὰρ κἀνταῦθα θεῖναι χορὸν, εἰσιόντων τῶν ὑποκριτῶν ἐντὸς, ἄχρῃς ἂν τις ἐπέλθῃ ὑποκριτῆς ἕτερος, mentre per la sigla dopo il verso 1096 è preziosa fonte lo scolio recenziere 1042a che contiene κορωνὶς ἑτέρα ὁμοία. οἱ δὲ στίχοι ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι ν' ζ', ὧν τελευταῖος “ὥσπερ λεπὰς, τῷ μειρακίῳ προσίσχεται” (1096). μετὰ δὲ τὸν δέκατον στίχον (=post v. 1051), κῶλον ἰαμβικὸν

fissa in tutte le edizioni successive a quella del 1498, mentre per quanto riguarda i codici la sigla è contenuta in maniera stabile in tutte le sedi in **L**, **Ps** e **Vat**, in modo saltuario in **R**, **V** e **K**²⁹².

Particolare è la questione relativa al verso 771 dove nei manoscritti la sigla χοροῦ è sostituita da κομμάτιον χοροῦ e così il testo trådito si mantiene anche nelle edizioni di Porson-Dobree, Sommerstein e Wilson, mentre le scelte esegetiche degli altri editori tendono a non dare peso alla differenza di indicazione della tradizione manoscritta ed a uniformare l'annotazione con quella presente negli altri casi.

In ciascuna sede la sigla è quindi testimoniata almeno da un esemplare manoscritto e si nota soprattutto la scrupolosità mostrata dai due codici triclidiani **Ps** e **Vat** nel riportare l'annotazione, mentre al contempo si può osservare come l'attenzione per la sigla da parte dei *veteres* o meglio soprattutto da parte di V, sia concentrata nella prima parte dell'opera e non riguarda affatto i versi 958 e 1096.

È merito di W. J. W. Koster aver messo in luce la centralità del ruolo di Demetrio Triclinio nella conservazione e nell'interpretazione della sigla χοροῦ e soprattutto nella recensione dei tre manoscritti (**L**, **Ps** e **Vat**)²⁹³ portatori della sigla in tutte le sedi. Infatti egli rileva “Triclinius a eu soin d'ajouter les χοροῦ avec une exactitude scrupuleuse dans son texte de la comédie et de les expliquer à la longue dans ses scholies métriques, soit qu'il ait emprunté ces

μονόμετρον βραχυκατάληκτον. ἔστι δὲ, ὡς εἴρηται, “βραχυκατάληκτον” τὸ λειπόμενον ὅλου ποδὸς πρὸς ἀπαρτισμὸν τῆς συζυγίας τῶν ποδῶν, ἥτοι μονομέτρου τυχὸν ἢ τοῦ διμέτρου. ἐπὶ τῷ τέλει, κορωνίς, καὶ ἐξῆς τὸ “χοροῦ” αὐθις. ἐχρῆν γὰρ κἀνταῦθα θεῖναι χορόν, εἰσιόντων ἐντὸς τῶν ὑποκριτῶν, ἄχρισ ἂν τις ἕτερος ἐπέλθοι ὑποκριτῆς, ma anche quella dello scolio recenziore *post* 1096 che segnala semplicemente χοροῦ e quella dello *scholion recentior*^{1097a} che contiene κορωνίς ἑτέρα ὁμοία. οἱ δὲ στίχοι ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι ὁδ', ὧν τελευταῖος “ἴν' εὐθέως διακονικὸς εἶναι [μοι] δοκῆς” (1170). ἐπὶ τῷ τέλει, κορωνίς.

²⁹² Per dati più dettagliati rimando alla consultazione dell'apparato critico dell'edizione di Wilson (2007b) e della classificazione di Koster (1957, p. 123).

²⁹³ Sui rapporti di **L** con la recensione triclidianica e in particolare sulla classificazione di **L** come copia dell'edizione triclidianica di Aristofane rimando al basilare studio di Wilson (1962).

mentions en bloc à des manuscrits plus anciens, soit qu'il ait jugé lui-même, dans certains cas isolés, de la nécessité de les insérer aux endroits qui s'y prêtent²⁹⁴.

Inoltre è giusto segnalare che la presenza della sigla dopo il verso 958 sembra essere già testimoniata in un esemplare antico, ovvero da P. Oxy LXVI 4521. Si tratta di un papiro del II secolo, contenente in tre distinti frammenti i versi 687-705, 726-731 e 957-970. Nell'ultimo pezzo conservato, lo spazio fra il verso 958 e 959 sembra compatibile con la presenza della sigla, purtroppo non leggibile a causa delle condizioni di conservazione del frammento stesso²⁹⁵.

A differenza delle principali edizioni in cui si trova la mera sigla χοροῦ che possiamo intendere come abbreviazione per la più precisa indicazione κομμάτιον χοροῦ, μέρος χοροῦ o ancora μέλος χοροῦ, von Velsen nella sua esegesi del testo inserisce in ciascuna delle sei sezioni la menzione ὄρχημα χοροῦ che di per sé rappresenta già una precisa indicazione circa l'interpretazione della sigla con la predominanza dell'aspetto coreografico dell'esecuzione.

La sigla χοροῦ è tramandata dal Ravennate e dal Veneto fra il verso 888 e il verso 889 delle *Nuvole*²⁹⁶, e dal solo Ravennate fra 729 e il verso 730 e fra il verso 876 e il verso 877 delle *Ecclesiazuse*.

Nel caso delle *Nuvole* la presenza della sigla, segnalata anche dagli *scholia vetera* 889a (sezioni α e β) e 889d²⁹⁷ e dallo scolio recenziore 889d, può essere

²⁹⁴ Così in Koster (1957, p. 121).

²⁹⁵ L'apparato di Wilson (2007b, p. 315) al riguardo segnala: "lacunam idoneam P83". Sul papiro cfr. Gonis (1999, pp. 166-172 e in particolare p. 171) e Luppe (2001, p. 191 : "Zwischen 958 und 959 zumindest Ende der eile leer, vermutlich stand in der Mitte der Zeile χοροῦ als Akttrennung...").

²⁹⁶ Wilson (2007a, p. 175) non accoglie la sigla in testo ed annota in apparato "hic ΧΟΡΟΥ praebet V i.m., cf. sch. VE, XOP (OΣ) ut videtur R".

²⁹⁷ Lo scolio antico 389a nella sezione α contiene τοῦ χοροῦ τὸ πρόσωπον ἐκλέλοιπεν, ἐπιγραφὴ δὲ φέρεται "χοροῦ" e nella sezione β ha ἐπιγραφὴ ἐνταῦθα φέρεται "χοροῦ", ἐκλέλοιπε μέντοι. Pù o meno simile a quest'ultima annotazione è quanto indicato nello scolio recenziore 389d che riporta τοῦ δὲ χοροῦ τὸ πρόσωπον ἐκλέλοιπεν· ἐπιγραφὴ δὲ φέρεται χοροῦ. Ancora, fra i *vetera*, lo scolio 889d segnala διπλῆ καὶ κορωνίς ἀποχωρησάντων τῶν

spiegata proprio con la tipologia stessa del testo a noi trãdito: infatti la revisione incompleta dell'opera del 423 operata dall'autore stesso può aver comportato anche la lacuna del canto corale e la sua sostituzione in testo con l'annotazione χοροῦ²⁹⁸.

Differente è invece la questione per quanto concerne l'interpretazione della sigla nelle *Ecclesiazuse*, sulla quale il dibattito interpretativo è più vivace.

Nell'edizione delle *Donne all'assemblea* curata da R. G.Ussher la sigla non è accolta *in textu*, ma nell'introduzione del volume lo studioso raccoglie le proprie osservazioni al riguardo, chiarendo come a suo avviso la sigla non sia da considerarsi come originale, ma piuttosto una nota aggiunta dai copisti sulla base del confronto con la distinzioni di episodi nella commedia nuova²⁹⁹.

Al contrario Vetta ipotizza che la sigla segnali "l'esecuzione di un intermezzo

ὑποκριτῶν. μέλος δὲ τοῦ χοροῦ οὐ κεῖται, ἀλλὰ γέγραπται μὲν ἐν μέσῳ "χοροῦ".

²⁹⁸ Sulla questione del testo delle *Nuvole* a noi trãdito come revisione dell'omonima opera del 423 cfr. *argumentum* A7 Holwerda. Per quanto concerne il dibattito critico e l'opera di revisione rimando alle considerazioni di Casanova (2000). Sulla sigla vd. Sommerstein (1982, p. 204).

²⁹⁹ Ussher (1973, pp. XXVII-XXVIII) annota: "The mention of the chorus may justify, at this point, some further remarks upon its role... Does this mean either (a) that Aristophanes wrote no further choral part himself, but left the chorus to improvise a song at these points in the play or merely dance (cf. the ἐμβόλιμα attributed to Agathon, Aristotle, Po. 1456A29) or (b) that he did write a song, but it has vanished, as has that in the first version of *Clouds* at 888, where V denotes its absence in the extant play (because of incomplete revision) by inserting χοροῦ in the margin: perhaps here the choral song was deliberately 'cut' at some stage in editions meant for reading, or c) (as the ancient Life asserts about the *Plutus*) that after choruses had ceased to be supplied he wrote in χοροῦ in his manuscript to let the actors rest and change their masks? It is difficult (to take the last suggestion first) to see how χοροῦ might achieve this purpose: in any case, there is a chorus in *Plutus* as in *Ecclesiazusae*, and not change of mask (whatever of *Pl.* 1096) is needed here. With (a) one asks why the dramatist decided to write no further choral odes at this point, with (b) why an editor has chosen these lines in particular for 'cutting'. It seems best to suppose that later editors and readers, familiar with New Comedy conventions (cf. Menander *Dyscolos* 232) inserted this note when they observed the 'stage' was empty (as here after Chremes has gone indoors: cf. *Pl.* 626, 770) or thought of an act or scene as ending: though it could mark a choral performance (cf. *Pl.* 321), and something of this kind may have been added in later productions of the play. But no lapse of time whether actual (cf. scholiast *Pl.* 859, 1042) or dramatic (*Pl.* 253, with scholiast ad init.) is necessary in either place where manuscripts have χοροῦ, and Aristophanes' chorus, having called on Praxagora to introduce her project, fall silent till their boisterous dance in the finale: their role is essentially an actor's, and complete when the new Republic is in being. It is still, however, even in this late play, a vital role: the comic chorus's decline and disappearance was less swift than is sometimes represented".

corale il cui contenuto non era direttamente organico allo svolgimento della vicenda comica” e mette in relazione l'espedito impiegato da Aristofane nelle due ultime commedie con “quell'indifferenza drammaturgica dell'orchestra che sarà poi una costante della commedia nuova e che sarà sancita da una nuova concezione architettonica del teatro”³⁰⁰; inoltre, per quanto concerne la sigla a 876-877 lo studioso ne segnala la giustificazione drammaturgica ed ipotizza che dal punto di vista performativo essa preveda l'esecuzione del *komos* cui ha partecipato il giovane che prende la parola al verso 884³⁰¹.

Un'indagine accurata sulla sigla, prima di giungere a qualsiasi conclusione, deve necessariamente partire dall'analisi delle attestazioni, per poi procedere verso l'interpretazione. Infatti essa ricorre in diversi papiri che contengono sia frammenti tragici che frammenti comici, per un periodo che va dal III secolo a.C (quindi in un'epoca non troppo lontana dalla morte di Aristofane e quasi contemporanea a Menandro) al V-VI d.C.

Fra i frammenti di natura tragica ricordiamo P. Hibeh 4 che insieme a P. Grenf. 2.1 (=P. Lond. Lit. 80) costituisce la testimonianza di TrGF 2 625: si tratta di un papiro datato da Grenfell-Hunt al 300-280 a.C e attribuito dai primi editori all'*Oineo* o al *Meleagro* di Euripide. Al suo interno il frammento conserva al verso 35, in *eisthesis* dopo una *paragraphos* la sigla $\chi\omicron\rho\omicron\upsilon\ \mu\epsilon\lambda\omicron\varsigma$, secondo Grenfell-Hunt un chiaro segno di indicazione scenica³⁰². Più probabile mi sembra però l'integrazione $\chi\omicron\rho\omicron\upsilon\ \mu\epsilon\lambda\omicron\varsigma$, basata anche sulla testimonianza di P. Hibeh 174 del II secolo a. C.³⁰³ che riporta un brano dell'*Ettore* di

³⁰⁰ Entrambe le citazioni sono tratte da Vetta (1994, p. 214).

³⁰¹ Per questo si veda Vetta (1994, pp. 233-234), ma sull'episodio ancora più dettagliata è l'analisi in Vetta (1981).

³⁰² L'*editio princeps* del papiro è stata curata da Grenfell e Hunt che interpretano la sigla come “no doubt a stage direction”: cfr. Grenfell (1906, pp. 21-24 e in particolare p. 24).

³⁰³ Il papiro è edito in Turner (1955, pp. 9-14).

Astidamante (= TrGF I 60 F 1h) e contiene appunto l'annotazione ΧΟ[Ρ]ΟΥ Μ[Ε]ΛΟΣ fra il verso 8 e il verso 9. Una testimonianza del tutto simile, secondo Barrett, si ha in P. Sorb. 2252 risalente al 250 a.C e contenente parte dell'*Ippolito* di Euripide, dove fra i versi 57 e 73 si trova uno spazio bianco compatibile con la presenza della sigla χορου ο χορου μελος, una “evidently conscious omission of the lyrics 58-72” secondo lo studioso³⁰⁴. Infine, un ulteriore dato deriva da P. Köln. 241, un frammento tragico adespoto datato al II secolo a. C. avente come tema la storia di Achille, che nella prima colonna, al verso 28, contiene l'annotazione χοροῦ μέ[λος]³⁰⁵. La stessa sigla ricorre anche in un papiro contenuto nella raccolta sui documenti musicali antichi curata da Pöhlmann e West: si tratta P. Berol. 6870, un probabile frammento tragico relativo alla figura di Aiace, del II-III secolo d. C. già pubblicato da Schubart nel 1918³⁰⁶ e contenente nel margine sinistro l'annotazione ΑΛ^Λ: Χ probabile abbreviazione per l'indicazione ἄλλ(ο) χ(οροῦ)³⁰⁷.

Fra le testimonianze comiche segnalo invece P. Berol. 11771 (= CGFPR 239), un papiro del III secolo a. C, composto da quattro differenti frammenti, di cui il secondo fra il v. 54 e il v. 55 contiene “the sign χορ]οῦ indicating a choral song with words not recorded, as in late Aristophanes (Eccl., Plut.)and Menander”³⁰⁸. Fra gli altri *testimonia* del III secolo si trovano P. Hibeh 12³⁰⁹ (=CGFPR 273) in cui, all'interno del frammento b, al verso 15 compare l'annotazione]ος di norma integrata come χοροῦ μέλ]ος; P. Rain. III 22=P.

³⁰⁴ Cito da Barrett (1964, pp. 438-439).

³⁰⁵ Si veda l'edizione di Gronewald-Kramer (1987, pp.1- 25). L' ipotesi avanzata dagli editori circa una possibile presenza del testo corale in un'altra parte del manoscritto risulta però poco convincente : cfr. Gronewald-Kramer (1987, p. 20): “Da die Worte hier neben χοροῦ μέ[λος stehen, könnten sie sich auf ein Chorlied beziehen, welches irgendwo auf der Rückseite ... der Rolle nachgetragen war”.

³⁰⁶ Cfr. Schubart (1918).

³⁰⁷ Cfr. Pöhlmann (2001, 56-60). Per le abbreviazioni χορ, χο *et similia* nei papiri vd. McNamee (1981, p.108).

³⁰⁸ Cito Arnott (1994, p.61) che identifica il frammento con la *Perinthia* di Menandro.

³⁰⁹ Cfr. Grenfell (1906, pp. 44-45).

Vindob. 29811³¹⁰(=CGFPR 261) che ha fra il verso 21 e 22 $\chi\omicron\lambda\omicron\upsilon$ e P. Hibeh 5³¹¹ che conserva la sigla $\chi\omicron\lambda\omicron\upsilon$ nella prima colonna del frammento a fra i versi 341 e 342. Di poco più tardo (III-II sec. a. C) è P. Lond. Lit. 92 (=CGFPR 274) che riporta la sequenza $\lambda\omicron\varsigma$ interpretata da Del Corno come $\chi\omicron\lambda\omicron\upsilon$ $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ ³¹². Al secondo secolo d.C. risale P. Oxy XXV. 2427 che conserva diversi frammenti di Epicarmo, fra cui il 12(b) presenta in posizione centrale alla linea 3 la sigla $\chi\omicron\lambda\omicron\upsilon$ ³¹³; mentre P. Lond. Lit. 77, datato a cavallo fra il II e il III secolo e variamente attribuito all'ambito comico (= CGFPR 350), all'ambito tragico (=TrGF 5.2 667) o ancora al dramma satiresco conserva al quarto rigo del frammento 3 la sigla $\chi\omicron\lambda\omicron\upsilon$ ³¹⁴.

Numerose sono poi le attestazioni della sigla nei papiri menandrei: PSI II 126, costituito da più frammenti di un rotolo risalente al IV-V secolo d.C. contenente l'*Aspis* e il *Misoumenos*, riporta in corrispondenza della fine del terzo e l'inizio del quarto atto del *Misoumenos*, fra i versi 275-276, la scritta $\chi\omicron\lambda\omicron\upsilon$, che ricorre anche fra i versi 390-391 dell'*Aspis*³¹⁵. Ancora per quanto riguarda l'*Aspis*, P. Bodmer XXVI³¹⁶ datato fra il III e il IV secolo d. C. riporta la sigla $\chi\omicron\lambda\omicron\upsilon$ fra il verso 249 e 250, fra il verso 390 e il 391 e anche dopo il verso 515. La sigla completa compare anche nel frammento c di P. Sorb. 2272c³¹⁷ del III secolo d. C. fra il verso 149 e 150 del *Sicionio* e in un papiro del V secolo d. C. degli *Epitrepontes* fra il verso 418 e il 419, in P. Cairensis 43227³¹⁸. Ancora per gli *Epitrepontes* la Membrana Petropolitana³¹⁹ del IV secolo d. C.

³¹⁰ L'*editio princeps* del papiro è in Oellacher (1939, pp. 31-33).

³¹¹ Il frammento assieme a P. Ryl. 16 (a), P. Heid. 180 e P. Heid. 184 costituisce la testimonianza CGFP 244 inserita fra gli *adespota nova*.

³¹² Cfr. Austin (1973, p.306) che legge λ mentre Milne curatore dell'*editio princeps* (1927, pp. 64-65) stampava $\chi\omicron\lambda\omicron\upsilon\lambda\omicron\varsigma$.

³¹³ Cfr. Lobel (1959, pp. 2-31).

³¹⁴ Per l'edizione del papiro cfr. Milne (1927, pp.53-57), per la bibliografia sul papiro rimando ad Austin (1973, p.p. 347-348).

³¹⁵ Cfr. PSI II (1913, pp. 27-37).

³¹⁶ Sul papiro cfr. Kasser (1969b).

³¹⁷ Per i dati sul papiro rimando a Blanchard (1964).

³¹⁸ Per dati più approfonditi rimando alla dissertazione di Lefebvre (1911).

³¹⁹ Si tratta del palinsesto inventariato St Petersburg, Russian National Library Gr. 388 (P)

tramanda la sigla fra i versi 171 e 172. Lo stesso papiro riporta XOPOY fra i versi 266-267 della *Perikeiromene* e la medesima annotazione si trova in P. Berol. 21199³²⁰ del VI-VII, fra il verso 426 e il 427 del *Dyskolos*, così come la sigla $\chi\omicron\upsilon$ [o]v compare all'inizio della terza colonna di P. Oxy LXIV 4407³²¹ testimone del *Dis Exapaton* del III secolo d. C.

Anche P. Bodmer IV datato all'inizio del III d. C. e testimone del *Dyskolos* conserva la sigla XOPOY dopo i versi 232, 426, 619 e 783, mentre P. Bodmer XXV della seconda metà del III secolo d. C. contiene la sigla dopo il verso 420 e dopo il verso 615 della *Samia*³²², P. Sorb. Inv. 721³²³ del III secolo a. C. contiene l'annotazione $\chi\omicron\upsilon\upsilon$ [ov fra il verso 311 e il 312 del *Sicionio*, allo stesso modo di P. Cairensis 43227 che la segnala fra il verso 54 e il verso 55 dell'*Heros*.

Dai dati sopra riportati si nota la larga e per così dire uniforme attestazione della sigla XOPOY nella tradizione di Menandro: l'annotazione è impiegata come segnale del cambio di atto ed indica secondo Gomme e Sandbach che "the chorus sang, but...the words, having no connection with the plot of the play, were not preserved in the written text"³²⁴. Nelle commedie menandree a noi tradite la sigla compare in molti casi subito dopo alcuni versi più o meno simili in cui viene annunciato da qualche personaggio l'ingresso in teatro³²⁵ di un gruppo di giovani avvinazzati.

(schedae Petropolitanae). Sul papiro rimando a Cobet (1876).

³²⁰ Sul papiro si veda Maehler (1969, p. 113).

³²¹ Per i dati sul papiro rimando a Handley (1997, pp.14-42 e in particolare pp. 32-36).

³²² Sui due papiri bodmeriani si vedano rispettivamente Martin (1958) e Kasser (1969a), quest'ultimo utile anche per l'analisi specifica dell'evoluzione grafica della sigla nelle varie testimonianze papiracee (p.22).

³²³ E' un frammento del medesimo rotolo che comprende anche P. Sorb. 2272 e P. Sorb. 2273: su tutta la questione dei papiri di Ghoran cfr. Schroeder (1915, pp. 20-38).

³²⁴ Cito da Gomme-Sandbach (1973, p. 12). Sull'argomento Sommerstein (2006, p. 11) osserva "...in Menander's comedies the choruses represent mere crowds of drunken revellers, who dance and probably sing between acts, but of whom the characters take no notice except at their first entry; their lyrics, if any, were not included in the published scripts, which merely have the note *chorou* '[performance] of the chorus' at the appropriate points'".

³²⁵ Per le entrate e le uscite in Menandro si veda il recente lavoro di Fost (2007). Sulla segnalazione dell'ingresso del coro da parte di uno degli attori e sulla funzione stessa del coro nel teatro di Menandro vd. Pöhlmann (1988a).

Nella *Perikeiromene* ad esempio, Davo al verso 261 annuncia

παῖδες· μεθύοντα μειράκια προσέρχεται
πάμπολλ'. Ἐπαινῶ διαφόρως κεκτημένην·
εἴσω πρὸς ἡμᾶς εἰσάγει τὴν μείρακα.
τοῦτ' ἔστι μήτηρ. Ὁ τρόφισμος ζητητέος·
ἤκειν γὰρ αὐτὸν τὴν ταχίστην ἐνθάδε
εὐκαιρον εἶναι φαίνεθ', ὡς ἐμοὶ δοκεῖ.

“ Avanza un gruppo di giovanetti ubriachi.

Molte grazie alla padrona:

porta dentro da noi la fanciulla.

Ecco una madre. Bisogna cercare il padrone:

pare opportuno che egli giunga il prima possibile

qua, mi sembra”

e similmente la battuta di Carisio ai versi 169-171 degli *Epitrepontes* riporta

ἴωμεν· ὡς καὶ μειρακυλλίων ὄχλος
εἰς τὸν τόπον τις ἔρχεθ' ὑποβεβρεγμένων
οἷς] μὴ ἵνοχλεῖν εὐκαιρον εἶναί μοι δοκεῖ

“Andiamo: che arriva in questo luogo

anche un'orda di giovanetti ubriachi

cui non mi sembra il caso di dar noia”.

Sullo stesso piano sono anche i versi 230-232 del *Dyskolos* recitati da Davo

καὶ γὰρ προσιόντας τούσδε Πανιστάς τινας
εἰς τὸν τόπον δεῦρ' ὑποβεβριγμένους ὄρῳ,

οἷς μὴ ἴνοχλεῖν εὐκαιρον εἶναί μοι δοκεῖ

“Ma ecco che vedo arrivare qui in questo luogo

certi seguaci di Pan un po'ubriachi,

cui non mi sembra il caso di dar noia”

e i versi 245-249 dell'*Aspis* all'interno della battuta del servo Davo che riporta

Δα.

ἐκποδῶν

ἀπαλλάγηθ' ἀπὸ τῆς θύρας· καὶ γάρ τινα

ὄχλον ἄλλον ἀνθρώπων προσιόντα τουτονὶ

ὄρῳ μεθυσόντων. Νοῦν ἔχετε· τὸ τῆς τύχης

ἄδηλον· εὐφραίνεσθ' ὅν ἔξεστιν χρόνον

“Vattene, allontanatevi da questa porta. E in effetti vedo

che arriva qui un altro gruppo di uomini

ubriachi. Siete saggi: mistero è la sorte,

rallegratevi nel tempo concesso”.

In tutti questi casi uno dei personaggi annuncia l'ingresso in teatro di un gruppo di avvinazzati a cui sembra venga lasciato spazio, uno spazio rappresentato a livello testuale dalla segnalazione ΧΟΡΟΥ, che secondo F. Leo sarebbe “ein κῶμος ganz junger Leute, echte κωμῳδοί oder χορευταὶ κωμικοί, die den Zwischenakt mit Tanz und vielleicht auch Lied ausfüllen”³²⁶.

Nello stesso 1908 A. Körte studiava i frammenti menandrei provenienti da Ghorân e si soffermava proprio sull'analisi della sigla ΧΟΡΟΥ, mettendola in relazione alle sue altre attestazioni nella tradizione aristofanea: l'interesse dello studioso non era volto a indagare l'effettivo significato a livello performativo

³²⁶ Leo (1908a, p. 166).

dell'annotazione, quanto piuttosto a valutarne il valore in relazione alla *Überlieferungsgeschichte*, giungendo alla conclusione che essa non fosse una nota originale, quanto piuttosto rappresentasse un residuo dell'attività di studio e commento di scoliasti e copisti sui testi teatrali³²⁷.

Al contrario, secondo A. Blanchard, la presenza dell'annotazione ΧΟΡΟΥ nei frammenti papiracei della Sorbona del *Sicionio*, databili a meno di 50 anni di distanza dalla morte dell'autore stesso, testimonierebbe l'originalità della sigla che doveva esser presente già nel brogliaccio scenico menandro all'origine della tradizione³²⁸. N. Zagagi invece vede nella sigla un intervento sul testo dei copisti, disinteressati alla portata testuale dei pezzi corali menandrei, tagliati dalle edizioni perchè del tutto scollegati dal contesto drammatico³²⁹ e individua nelle battute di segnalazione dell'ingresso corale una formula stereotipa derivata dai versi 196-197 delle *Fenicie* euripidee (ὄχλος γὰρ, ὡς ταραγμὸς εἰσῆλθεν πόλιν, | χωρεῖ γυναικῶν πρὸς δόμους τυραννικούς "Una folla di donne si avvicina alla casa regale, poiché in città si è diffuso il panico")³³⁰.

In realtà la tecnica di segnalazione di ingresso del coro non compare solo nelle *Fenicie*, ma è un espediente registico di lunga tradizione anche in Aristofane, determinato anche dall'importanza della parola scenica nell'opera del

³²⁷ Körte (1908).

³²⁸ Su tutta la questione della divisione in cinque atti delle commedie menandree si veda Blanchard (1983, pp. 3-64).

³²⁹ Zagagi (1994, p. 75) osserva "the ancient copyists did not find it necessary to preserve the chorus' songs together with the rest of each play, show how far the chorus was detached from the action of the drama. It seem reasonable to assume that, even if the chorus were to stay in the orchestra during the acts (as did the chorus in the classical period) its presence would have had little more than a slender link with the plot. That this is so can be deduced from the absence from the texts of any further entrances after the initial one in Act I or any reference to an exit by the chorus at any stage of the play".

³³⁰ Cfr. Zagagi (1994, p. 72): "To indicate the moment where the chorus enters the stage, Menander uses a cue consisting of a basic, easily recognized formula, the roots of which are embedded in Euripidean drama (*Phoen.* 196 ff.), but which continued to develop into a standard technical device for introduction of the comic chorus during the period of Middle Comedy". Per il testo euripideo seguo Mastronarde (1994), mentre la traduzione è quella di Medda (2006b).

commediografo ateniese, ma anche più in generale in tutto il teatro classico³³¹.

In *Ach.* 203 l'araldo anticipa l'ingresso del coro dicendo ἐγὼ δὲ φευξοῦμαί γε τοὺς Ἀχαρνέας "Ed io me la do a gambe: arrivano gli Acarnesi"; e in *Equ.* 243-246 il servo chiama chiama in soccorso i cavalieri con queste parole

ἄνδρες ἱππῆς, παραγένεσθε· νῦν ὁ καιρός. ᾧ Σίμων,

ᾧ Παναίτι', οὐκ ἐλάττε πρὸς τὸ δεξιὸν κέρας;

ἄνδρες ἐγγύς. Ἄλλ' ἀμύνου κάπαναστρέφου πάλιν.

ὁ κονιορτὸς δῆλος αὐτῶν ὡς ὁμοῦ προσκειμένων.

ἄλλ' ἀμύνου καὶ δίωκε καὶ τροπήν αὐτοῦ ποιοῦ

"Cavalieri, venite. E' ora il momento giusto. Simone,

Panezio, non accorrete all'ala destra?

ecco che gli uomini si avvicinano. Su difenditi e fatti sotto ancora.

Il polverone che fanno è chiaro: avanzano tutti insieme.

Su difenditi e inseguilo e mettilo in fuga".

Anche nei *Cavalieri* l'ingresso del coro è anticipato dai versi 222ss, nello scambio di battute fra lo schiavo e il salsicciaio che qui riporto:

Αλ. καὶ τίς ξύμμαχος

γενήσεταιί μοι; καὶ γὰρ οἱ τε πλούσιοι

δεδίασιν αὐτὸν ὃ τε πένης βδύλλει λεώς

Δη. ἄλλ' εἰσὶν ἱππῆς ἄνδρες ἀγαθοὶ χίλιοι

μισοῦντες αὐτὸν, οἱ βοηθήσουσί σοι,

καὶ τῶν θεατῶν ὅστις ἐστὶ δεξιός,

³³¹ Mi riferisco qui agli studi di Marzullo (1988).

κάγω μετ' αὐτῶν, χῶ θεὸς ξυλλήψεται.

“Sals. E chi mi sarà alleato?

Infatti i ricchi lo temono,

la povera gente crepa di paura

Po. Ma ci sono i cavalieri, migliaia di uomini onesti

che lo odiano e che accorreranno in tuo soccorso,

e chiunque fra gli spettatori è assennato,

poi io insieme a loro, e anche il dio arriverà in soccorso”.

Pure la preghiera di Socrate ai versi 263-266 funge da richiamo per l'ingresso del coro delle Nuvole ed in particolare proprio il verso 269 rappresenta una chiara convocazione in scena (ἔλθετε δῆτ', ὦ πολυτίμητοι Νεφέλαι, τῶδ' εἰς ἐπίδειξιν “Venite dunque, o nuvole venerande, a mostrarvi a costui”), così come lo scambio di battute fra Bdelicleone e Santia prepara l'ingresso del coro di vespe ai versi 217- 229 dell'omonima commedia in cui si legge:

Bδ. Νῆ τὸν Δί', ὄψ' ἔ γ' ἄρ' ἀνεστήκασιν νῦν.

Ὡς ἀπὸ μέσων νυκτῶν γε παρακαλοῦσ' αἰεί,

λύχνους ἔχοντες καὶ μινυρίζοντες μέλη

ἀρχαιομέλισιδωνοφρυνιχήρατα

οἷς ἐκκαλοῦνται τοῦτον.Ξα. Οὐκοῦν, ἦν δέη,

ἤδη ποτ' αὐτοὺς τοῖς λίθοις βαλλήσομεν.

Bδ. Ἄλλ', ὦ πόνηρε, τὸ γένος ἦν τις ὀργίση

τὸ τῶν γερόντων, ἔσθ' ὅμοιον σφηκιᾶ

ἔχουσι γὰρ καὶ κέντρον ἐκ τῆς ὀσφρύος

ὀξύτατον, ᾧ κεντοῦσι, καὶ κεκραγότες
πηδῶσι καὶ βάλλουσι ὥσπερ φέψαλοι.

Ξα. Μὴ φροντίσης· ἐὰν ἐγὼ λίθους ἔχω,
πολλῶν δικαστῶν σφηκιὰν διασκεδῶ

“Bd. Sì per Zeus, ma allora oggi si sono alzati tardi.

Di solito passano a chiamare appena dopo mezzanotte,
con le lucerne e canticchiano vecchie arie sidonie di miele di
Frinico
con cui vengono a chiamarlo.

Sa. Allora, se è necessario, li prenderemo una buona volta a sassate.

Bd. Ma, o disgraziato, la razza dei vecchi,
se uno la provoca, è come un vespaio:
infatti hanno un pungiglione acutissimo in fondo al dorso
con cui pungono; e gridano,
saltano, colpiscono, come scintille.

Sa. Non ti preoccupare: se ho le pietre,
disperderò anche un vespaio di molti giudici”.

Anche il coro di contadini nella *Pace* è chiamato chiamato in scena da Trigeo ai versi 287-300 con queste parole:

νῦν, τοῦτ' ἐκεῖν', ἦκει τὸ Δάτιδος μέλος,
ὁ δεφόμενός ποτ' ἦδε τῆς μεσημβρίας,
“ὡς ἦδομαι καὶ χαίρομαι κεῦφραίνομαι.”

νῦν ἐστὶν ὑμῖν, ὦνδρες Ἕλληνες, καλὸν
ἀπαλλαγεῖσι πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
ἐξελκύσαι τὴν πᾶσιν Εἰρήνην φίλην,
πρὶν ἕτερον αὖ δοῖδυκα κωλύσαι τινα.
Ἄλλ', ὦ γεωργοὶ κάμποροι καὶ τέκτονες
καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι
καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἴτ', ὦ πάντες λεῶ,
ὡς τάχιστ' ἄμας λαβόντες καὶ μοχλοὺς καὶ σχοινία·
νῦν γὰρ ἡμῖν αὖ σπάσαι πάρεστιν ἀγαθοῦ δαίμονος.
“Ora, è questo il momento, ci sta bene la canzone di Dati,
che un tempo cantava a mezzogiorno toccandosi:
“come godo e sono felice e mi diletto”.
Ora è per voi, o Elleni, il momento
di mettere da parte affari e battaglie
ed estrarre la Pace cara a tutti,
prima che qualsiasi altro pestello lo impedisca di nuovo.
Su, o contadini e mercanti e fabbri
e artigiani e meteci e stranieri,
e isolani, venite qui, popoli tutti,
il prima possibile con pale e leve e corde:
infatti ora è il momento di bere al buon genio”.

Il coro degli *Uccelli* è invece descritto mentre si va formando dallo scambio di

battute fra i due protagonisti ai versi 294-326 in cui in particolare la battuta del verso 294 doveva segnalare l'attacco per l'avvio dei coreuti attraverso la parodo (ὦ Πόσειδον, οὐχ ὄρας ὅσον συνείλεται κακὸν ἰ ὀρνέων; "Per Poseidone, non vedi che affare di uccelli si sta radunando?").

Anche nelle *Tesmoforiazuse* l'ingresso del coro è segnalato ai versi 277 e seguenti, nello scambio di battute fra Euripide e il suo parente:

Ευ. ἔα' σπεῦδε ταχέως· ὡς τὸ τῆς ἐκκλησίας 277
σημεῖον ἐν τῷ Θεσμοφορίῳ φαίνεται.
ἐγὼ δ' ἄπειμι.

Κη. δεῦρό νυν, ὦ θραῦτ', ἔπου.
ὦ Θραῦττα, θέασαι, καομένων τῶν λαμπάδων
ὅσον τὸ χρῆμ' ἀνέρχεθ' ὑπὸ τῆς λιγνύος.
ἀλλ', ὦ περικαλλεῖ Θεσμοφόρῳ, δέξασθέ με
ἀγαθῆ τύχη καὶ δεῦρο <καὶ> πάλιν οἴκαδε
...

ποῦ ποῦ καθίζωμ' ἐν καλῷ, τῶν ῥητόρων 292

ἴν' ἐξακούω; σὺ δ' ἄπιθ', ὦ Θραῦτ', ἐκποδών.

δούλοις γὰρ οὐκ ἔξεστ' ἀκούειν τῶν λόγων

"Eur. Oh, sbrigati, presto: che sul Tesmoforio

è apparso il segnale dell'assemblea.

Io me ne vado.

Par. Qui ora, Tracia, seguimi,

o Tracia, guarda che affare di fiaccole accese

sale sotto il fumo.

Su, o Tesmofore bellissime, accoglietemi con buona sorte

qui e lasciatemi tornare a casa.

...

Dove, dove posso sedermi in un buon posto

per sentir bene gli oratori? Tu vattene, Tracia, fuori dai piedi.

Infatti agli schiavi non è permesso ascoltare i discorsi”

Allo stesso modo lo scambio di battute fra Lampitò e la protagonista ai versi 240 e seguenti della *Lisistrata* anticipa la scena dell'occupazione dell'acropoli in cui si fronteggiano i due semicori maschile e femminile. In particolare l'attacco è dato dai versi 240-241 che riportano:

Λα. τίς ὄλολυγά; Λυ. τοῦτ ἐκεῖν' οὐγὼ 'λεγον·
αἱ γὰρ γυναῖκες τὴν ἀκρόπολιν τῆς θεοῦ
ἤδη καθειλήφασιν

“La. Cosa'è questo grido?

Li. E' quel che ti dicevo:

le donne hanno ormai occupato l'acropoli della dea”.

Un caso singolare è quello delle *Rane*: Caronte e Dioniso remano e anticipano il canto corale delle rane,, richiamando il ritmo cadenzato del movimento dei remi ai versi 205 e seguenti

Χα. ῥαστ' ἄκούσει γὰρ μέλη
κάλλιστ', ἐπειδὴν ἐμβάλης ἄπαξ.

Δι.

τίνων;

Χα. βατράχων κύκνων θαυμαστά.

Δι. κατακέλευε δή.

Χα. ὦ ὄπ· ὄπ. ὦ ὄπ ὄπ.

“Sa. Semplice. Infatti ascolterai canti bellissimi una volta imbracciato il remo.

Δι. Di chi?

Ca. Di rane cigni: meravigliosi.

Δι. Allora dammi il ritmo

Ca. Ο ορ ορ, ο ορ ορ³³².

Particolare è anche il caso delle *Ecclesiazuse* in cui il coro è presente in scena fin dall'inizio, in quanto costituito dalle donne chiamate a raccolta da Prassagora. La parodo è comunque annunciata da Prassagora ai versi 276-280 con le parole

ἐπαναβάλησθε, κᾱτα ταῖς βακτηρίαις
ἐπερειδόμεναι βαδίζετ' ἄδουσαι μέλος
πρεσβυτικόν τι, τὸν τρόπον μιμούμεναι
τὸν τῶν ἀγροίκων

“Buttatevi addosso [i mantelli dei mariti], e poi, appoggiandovi ai bastoni avanzate intonando un canto antico, imitando il comportamento dei contadini”

cui seguono le incitazioni della corifea a mettersi in marcia.

Infine, come abbiamo visto, anche nel *Pluto* l'ingresso del coro è anticipato ed

³³² Per l'interpretazione del coro delle *Rane* rimando a Rocconi (2007a).

incalzato dalle parole dello schiavo Carione contenute ai versi 253-255

ὦ πολλὰ δὴ τῷ δεσπότη ταῦτὸν θύμον φαγόντες,
ἄνδρες φίλοι καὶ δημόται καὶ τοῦ πονεῖν ἐρασταί,
ἴτ', ἐγκονεῖτε, σπεύδεθ'· ὡς ὁ καιρὸς οὐχὶ μέλλειν,
ἀλλ' ἔστ' ἐπ' αὐτῆς τῆς ἀκμῆς, ἣ δεῖ παρόντ' ἀμύνειν.

“Voi che spesso avete mangiato lo stesso timo del mio padrone,
amici, compaesani, amanti della fatica,
venite, affrettatevi, sbrigatevi: non è il momento di indugiare:
siamo al punto cruciale, e bisogna esser pronti a dare una mano”.

Riassumendo, abbiamo quindi una vera e propria tradizione di annunci di parodo che si ripete in tutte le commedie aristofanee superstiti.

Dunque l'espedito menandro di anticipazione dell'ingresso corale non è innovativo, ma anzi recupera dalla tradizione precedente³³³: l'elemento di novità è invece rappresentato dalla standardizzazione del coro e del suo annuncio attraverso il ricorso ad espressioni stereotipe volte a sottolineare l'aspetto dell'ubriachezza e la necessità dei differenti personaggi ancora in scena di allontanarsi per il timore di essere molestati dal gruppo di ubriachi. Vi è poi un ulteriore elemento di novità, ovvero la standardizzazione della composizione del gruppo corale, non più delineato come personaggio specifico e differente in ogni commedia, ma anzi caratterizzato in maniera simile e ripetitiva in ogni opera, in linea con il processo di tipizzazione dei personaggi in maschere nella commedia nuova. Proprio questa evoluzione dell'elemento corale nella *Nea* che comporta in sostanza, almeno a livello testuale, una completa riduzione degli interventi dei coreuti, sta con buona

³³³ A questo accenna Pöhlmann (1988a, n. 27, p. 53): “In der alten Komödie ist die Chorenkündigung obligatorisch, in der Tragödie dies Ausnahme”.

probabilità alla base della presenza della sigla nella nostra tradizione. I frammenti menandrei conservati alla Sorbona rappresentano un valido indizio per ipotizzare con buona approssimazione che l'annotazione ΧΟΡΟΥ fosse già presente nel testo registico originario e che quindi la soppressione del testo corale fosse già stata operata dall'autore stesso, non interessato ad annotare quanto riservato all'esecuzione nell'intermezzo. Le indicazioni relative alla *performance* corale potevano forse essere affidate a semplici indicazioni verbali o più probabilmente essere segnalate in altri fogli a parte, destinati al solo uso degli addetti ai lavori, ovvero dei coreuti stessi per la loro possibile alta specificità e tecnicità.

Quali soluzioni performative Menandro riservasse agli intermezzi corali delle proprie commedie non è dato sapere: gli scarsi dati a nostra disposizione inducono a supposizioni azzardate, ma le diverse attestazioni sulla nuova musica inducono a pensare che proprio quest'ultima potesse rappresentare un buon argomento per l'intrattenimento popolare.

4.3 La sigla nel *Pluto*

La presenza della sigla ΧΟΡΟΥ nel *Pluto* come segnale di un'evoluzione del ruolo corale verso la tipologia dell'intermezzo *entr'actes* della commedia nuova è testimoniata già dalle fonti antiche: in particolare la Vita di Aristofane XXVIII Koster a 55-58³³⁴ motiva l'innovazione dell'inserimento della sigla con la soppressione della coregia e ne indica il commediografo dell'*archaia* come *inventor*, sottolineando il carattere imitativo delle opere della *Nea* riportando:

πάλιν δὲ ἐκλελοιπότες καὶ τοῦ χορηγεῖν τὸν Πλοῦτον γράψας, εἰς τὸ
διαναπαυέσθαι τὰ σκηνικὰ πρόσωπα καὶ μετεσκευάσθαι ἐπιγράφει
“χοροῦ” φθεγγόμενος ἐν ἐκείνοις, ἃ καὶ ὀρῶμεν τοὺς νέους οὕτως

³³⁴ Il testo riportato è quello edito in Koster (1975, pp. 133-136 e in particolare 135-136).

ἐπιγράφοντας ζήλω Ἀριστοφάνους.

“Al contrario venuta meno la coregia mentre componeva il Pluto, [Aristofane] registrava “χοροῦ” per dare un intervallo e cambiare le maschere di scena, intendendo in questi intervalli quelle esecuzioni che vediamo che anche i nuovi [commediografi] vanno registrando per imitazione di Aristofane”.

Il carattere innovativo delle soluzioni corali nell'ultima commedia aristofanea a noi pervenuta è sottolineato anche dal trattato V Koster sulla commedia che a 24-27³³⁵ contiene

καὶ γὰρ τὸ τούτου δράμα ὁ Πλοῦτος νεωτερίζει κατὰ τὸ πλάσμα· τήν τε γὰρ ὑπόθεσιν ὡς ἴαληθῆ [ἀληθῶς Tr¹] ἔχει καὶ ἴχορῶν ἐστέρηται [χοροῖς ἐστέρηκεν Tr¹], ὅπερ τῆς νεωτέρας [νέας Tr²] ὑπῆρχε κωμωδίας.

“infatti l'opera di questi [Aristofane], il Pluto, innova nella composizione: infatti ha un argomento verosimile ed è stato privato dei cori, cosa che fu il principio della commedia nuova”.

Invece il legame dell'inserimento della sigla con la mancata designazione dei coreghi ritorna anche in Platonio, nel saggio sui diversi tipi di commedia che ai paragrafi 23-28³³⁶ riporta

καὶ διὰ τοῦτο ὀκνηρότροι πρὸς τὰ σκώμματα ἐγένοντο καὶ ἐπέλιπον οἱ χορηγοί· οὐ γὰρ ἔτι προθυμίαν εἶχον οἱ Ἀθηναῖοι τοὺς χορηγοὺς τοὺς τὰς δαπάνας τοῖς χορευταῖς παρέχοντας χειροτονεῖν. τὸν γοῦν Αἰολοσίκωνα Ἀριστοφάνης ἐδίδαξεν, ὃς οὐκ ἔχει τὰ χορικὰ μέλη·

³³⁵ Anche in questo caso il testo riportato è citato da Koster (1975, pp. 14-15).

³³⁶ Il testo e la traduzione sono citato dall'edizione della Perusino (1989).

τῶν γὰρ χορηγῶν μὴ χειροτονουμένων καὶ χορευτῶν οὐκ ἐχόντων τὰς τροφάς , ὑπεξηρέθη τῆς κωμωδίας τὰ χορικὰ μέλη καὶ τῶν ὑποθέσεων ὁ τύπος μετεβλήθη. σκοποῦ γὰρ ὄντος τῆ ἀρχαία κωμωδία τοῦ σκώπτειν δημαγωγούς καὶ δικαστὰς καὶ στρατηγούς, παρεῖς ὁ Ἀριστοφάνης τοῦ συνήθως ἀποσκῶψαι διὰ τὸν πολὺν φόβον Αἴολον τὸ δράμα τὸ γραφέν τοῖς τραγωδοῖς ὡς κακῶς ἔχον διασύρει. Τοιοῦτος οὖν ἐστὶν ὁ τῆς μέσης κωμωδίας τύπος, οἷός ἐστιν ὁ Αἰολοσίκων Ἀριστοφάνους καὶ οἱ Ὀδυσσεῖς Κρατίνου καὶ πλεῖστα τῶν παλαιῶν δραμάτων οὔτε χορικὰ οὔτε παραβάσεις ἔχοντα.

“Per questo motivo «i poeti comici» diventarono più riluttanti a prendere in giro la gente e vennero a mancare anche i coreghi: gli Ateniesi infatti non avevano più voglia di eleggere i coreghi che sovvenzionassero le spese dei coreuti. Di conseguenza Aristofane mise in scena l'Eoloscione, nel quale mancano i canti del coro. Dal momento che i coreghi non venivano designati e i coreuti non avevano il loro compenso, gradualmente scomparvero i canti corali e cambiarono anche gli intrecci delle commedie. Infatti oggetto della commedia antica era mettere alla berlina demagoghi, giudici e strateghi; Aristofane per paura rinunciò a questa consuetudine e volse le sue critiche alla tragedia Eolo con l'argomento che era stata composta male. Tale è dunque la forma della commedia di mezzo, la stessa dell'Eoloscione di aristofane, degli Odissei di Cratino e di moltissime commedie antiche che non presentano traccia né di canti del coro né di parabasi”.

In questo caso però non viene menzionato il *Pluto*, ma anzi l'innovazione secondo Platonio si riscontra a partire dall'*Eoloscione* e l'assenza di canti corali, che compare come prerogativa della commedia di mezzo è giustificata con la mancata designazione dei coreghi anche a 48-54 dove si riporta

τὰ μὲν γὰρ ἔχοντα τὰς παραβάσεις κατ' ἐκείνον τὸν χρόνον ἐδιδάχθη καθ' ὃν ὁ δῆμος ἐκράτει, τὰ δὲ οὐκ ἔχοντα τῆς ἐξουσίας λοιπὸν ἀπὸ τοῦ δήμου μεθισταμένης καὶ τῆς ὀλιγαρχίας κρατούσης. οἱ δὲ τῆς μέσης κωμωδίας ποιηταὶ καὶ τὰς ὑποθέσεις ἤμειψαν καὶ τὰ χορικά μέλη παρέλιπον, οὐκ ἔχοντες τοὺς χορηγούς τοὺς τὰς δαπάνας τοῖς χορευταῖς παρέχοντας.

“Le commedie fornite di parabasi furono rappresentate nel periodo in cui il potere era nelle mani del popolo; quelle che ne sono prive risalgono all'epoca in cui il potere fu alienato al popolo e l'oligarchia prese il sopravvento.

I poeti della commedia di mezzo cambiarono gli argomenti e trascurarono i canti del coro, dal momento che non avevano a disposizione i coreghi che finanziassero i coreuti”.

Più o meno dello stesso tenore sono le considerazioni ai paragrafi 68-69, relative alla scomparsa della parabasi, in cui si riporta καὶ τὰς παραβάσεις παρητήσαντο, διὰ τὸ τοὺς χοροὺς ἐπιλειψαὶ χορηγῶν οὐκ ὄντων (“anche le parabasi scomparvero, dato che non c'erano più i cori perchè mancavano i coreghi”).

Queste affermazioni presentano diverse difficoltà e inducono a dubitare dell'attendibilità del passo: la presunta assenza di pezzi corali nell'*Eolosicone* cui si fa riferimento ai paragrafi 27-28 per esempio, è smentita dalla testimonianza dai frammenti 8, 9 e 719 K-A, di probabile attribuzione corale. La giustificazione addotta dalla Perusino per cui “1. mancanza di canti corali non equivale a mancanza del coro 2. nella definizione di “canti corali” non è necessariamente inclusa la parodo, nella quale il coro veniva presentato e definito come personaggio e alla quale il poeta poteva difficilmente

rinunciare³³⁷ non risulta del tutto convincente, soprattutto perchè dal trattato di Platonio emergono altre difficoltà che testimoniano la scarsa conoscenza delle caratteristiche e della peculiarità del teatro classico, ma anche della stessa commedia di mezzo di cui l'autore non sembra avere conoscenza diretta e su cui è probabile che scrivesse raccogliendo il materiale da altre fonti³³⁸: l'attribuzione dell'opera di Cratino al periodo oligarchico ateniese, così come l'affermazione *καὶ πλεῖστα τῶν παλαιῶν δραμάτων* al paragrafo 37, relativa alle opere della commedia di mezzo, mostrano una scarsa accuratezza nella raccolta dei dati e inducono a considerare con la massima cautela le osservazioni riportate. Le affermazioni relative alla mancata designazione dei coreghi come causa dell'affievolirsi della portata corale sono senza dubbio dovute ad una scarsa diligenza e accuratezza per i dettagli e ad una probabile approssimazione: è possibile che in situazioni economiche difficili, specialmente negli anni successivi alla catastrofica resa a Sparta, il numero di coreuti fosse ridotto proprio per ridurre le spese, tuttavia la coregia non scomparve del tutto, poiché ne attestano l'esistenza ancora nel quarto secolo (e dopo) diversi monumenti e varie iscrizioni³³⁹.

³³⁷ Cito da Perusino (1989, p. 51). Per quanto riguarda il punto secondo dell'analisi, la studiosa aveva già avanzato considerazioni più o meno simili tre anni prima (1986, p. 71), differenziando gli interventi corali dalla parodo: "siamo in un'epoca nella quale il coro, malgrado il ridimensionamento, rivestiva ancora una funzione scenica e spettacolare tutt'altro che trascurabile, nella quale la parodo si inseriva come un momento particolarmente importante e delicato. Per questo il poeta non poteva rinunciarvi: l'abolizione dei canti corali non poteva includere la soppressione del coro e di quella parte della commedia nella quale il coro si presentava e definiva come personaggio".

³³⁸ Su questo si veda Bertan (1984), ma già Kaibel (1898, pp. 47-49) aveva notato l'imprecisione di alcune affermazioni di Platonio, probabilmente derivate da fonti peripatetiche. Sulla probabile derivazione delle informazioni di Platonio sulla scomparsa del coro dallo *schol. Ach.* 1150a cf. Degani (1987, n. 31, p. 46). Di contro, è recente il tentativo di Sommerstein (2009, pp. 272-288) di rivalutare la testimonianza di Platonio, isolando l'errore di datazione dell'opera di Cratino e quindi le limitate competenze in ambito storico.

³³⁹ Del medesimo avviso Wilson (2000, p. 268): "The regular Khoregiai and other obligations continued, and the fact, for instance, that around the start of the last third of the fourth century mining properties ceased to be exempt from assessment for leitourgical purposes (as they apparently had been previously), implies a new need broaden the material base of the system". Sulla continuità della coregia nel IV secolo vd. anche Rothwell (1995). Su questa liturgia oltre allo specifico volume di Wilson (2000) sopra citato, per dati a carattere più generale vd. Sifakis (1968, pp. 31-38), utile anche per l'evoluzione del coro in età ellenistica (pp.

Emergono da queste testimonianze le incertezze e la mancanza di conoscenza dei fenomeni relativi all'evoluzione del coro in ambito comico, oltre alla manifesta mancanza di dati e di cognizione riguardo al periodo intermedio fra l'*Archaia* e la *Nea* con cui, a differenza delle altre due fasi per le quali notizie accurate derivavano dalla vasta letteratura a disposizione nel primo caso e dalla probabile esperienza diretta nel secondo, i commentatori sembrano non avere grande dimestichezza. Anche nel nostro caso i dati a disposizione per la valutazione dell'importanza dell'elemento corale nel periodo compreso fra l'ultima commedia aristofanea a noi giunta e le opere di Menandro³⁴⁰ sono davvero scarsi ed inducono a prudenza nelle conclusioni: tuttavia, alcuni frammenti del periodo sembrano presupporre la presenza del coro. Si tratta in particolare del fr. 2 K-A di Eubulo in cui è contenuto un invito a danzare rivolto ad un gruppo di donne, probabilmente il coro:

εἶέν, γυναῖκες· νῦν ὅπως τὴν νύχθ' ὄλην

ἐν τῇ δεκάτῃ τοῦ παιδίου χορεύσετε.

114-135). Per le iscrizioni attestanti l'esistenza della coregia ancora nel IV secolo e dopo si veda TGFr 1 (1986, pp. 39 e 42) e soprattutto Mette (1977, pp. 73-80). A favore dell'abolizione della coregia concorre anche la testimonianza dello *scholion vetus ad Ran.* 404 che riporta εἶκοι παρεμφαίνειν ὅτι λιτῶς ἤδη ἐχορηγεῖτο τοῖς ποιηταῖς. ἐπὶ γοῦν τοῦ Καλλίου τούτου φησὶν Ἀριστοτέλης ὅτι σύνδυο ἔδοξε χορηγεῖν τὰ Διονύσια τοῖς τραγωδοῖς καὶ κωμωδοῖς· ὥστε ἴσως καὶ περὶ τὸν Ληναϊκὸν ἀγῶνα ἦν τις συστολή. χρόνῳ δὲ ὕστερον οὐ πολλῶ τι καὶ καθάπαξ περιεῖλε Κινησίας. ἐξ οὗ καὶ Στράτις ἐν τῷ εἰς αὐτὸν δράματι ἔφη “Ἔσκηνη μὲν τὸ χοροκτόνον Κινησίον”. e data quindi la sospensione della pratica della nomina dei coreghi all'arcontato di Callia (412 o 406-405). Tuttavia diverse sono le difficoltà interpretative del passo, a partire dall'identificazione dell'arconte: anche qualora si propenda per l'ambientazione del decreto nel 405 il coro delle *Rane* sembra non aver risentito del provvedimento, mentre d'altra parte le già citate testimonianze monumentali dedicate a coreghi attestano la vitalità del fondo per l'allestimento dei cori ancora nel IV secolo e oltre: per questo cfr. Maidment (1935) e C. Ferrari (1948, pp. 182-183).

³⁴⁰ La scarsità di dati a nostra disposizione su questo periodo, ridotti a pochi frammenti, non permette a mio avviso di parlare della commedia di mezzo come di una fase della commedia distinta in maniera netta dall'*Archaia* e dalla *Nea*: su questo cfr. Sidwell (2000). A favore della classificazione della commedia in tre fasi, per motivazioni cronologiche ed interpretative, è invece la posizione di Nesselrath (1990, pp. 1-28), cui va il merito, oltre a quello di aver tentato di delineare le principali caratteristiche e tematiche della produzione comica del periodo di mezzo, di aver chiarito la derivazione del termine *Mese* dalla scoliastica alessandrina e in particolare da Aristofane di Bisanzio (1990, p. 186).

θήσω δὲ νικητήριον τρεῖς ταινίας
καὶ μῆλα πέντε καὶ φιλήματ' ἑννέα
“su, donne: ora per tutta la notte
nel decimo giorno del bimbo danzate.
Io porrò come premio di vittoria tre bende
e cinque mele e nove baci”.

Medesimo è l'inizio del frammento 188 K-A di Platone, che contiene un'apostrofe ad un gruppo di donne:

εἶέν, γυναῖκες-ὡς ὑμῖν πάλαι
οἶνον γενέσθαι τὴν ἄνοιαν εὐχομαι
“su, donne: che da tempo prego
che il vino per voi diventi follia”

e più o meno sullo stesso piano si pone il fr. 7 K-A del medesimo autore dove il parlante invita alla danza e al riso uno sconosciuto e collettivo interlocutore, di probabile identificazione corale³⁴¹:

καὶ πρὸς γε τούτοις ἄσκὸν εἰς μέσον < >
καταθέντες εἰσάλλεσθε καὶ καχάζετε
ἐπὶ τοῖς καταρρέουσιν ἀπὸ κελύσματος
“E oltre a ciò messo un otre in mezzo
saltateci su e ridete a crepelle
di quelli che cadono al segnale”

infine similmente rivolta al coro sembra essere l'apostrofe del fr. 239 di Alessi

- - - νῦν δ' ἵνα μὴ παντελῶς Βοιώτιοι

³⁴¹ Al contrario non mi sembrano perspicue le correlazioni con il coro proposte da Arnott (1972, pp. 68-69) per i frammenti 102 e 103 del medesimo autore.

φαίνησθ' εἶναι τοῖς διασύρειν ὑμᾶς εἰθισμένοις,
ὡς ἀκίνητοι † νῦν εἶναι † βοᾶν καὶ πίνειν μόνον
καὶ δειπνεῖν ἐπιστάμενοι διὰ τέλους τὴν νύχθ' ὅλην,
γυμνοῦθ' αὐτοὺς θᾶπτον ἅπαντες

“Ora perchè non sembriate in tutto e per tutto dei Beoti
a chi è abituato a deridervi,
perchè state ora (?) immobili sapendo solo gridare e bere
e banchettare per tutta la notte,
presto spogliatevi tutti quanti”.

La somiglianza di questi versi con l'apostrofe al coro in Aristoph. *Plut.* 316-317(ἀλλ' εἶά νυν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἤδη | ὑμεῖς ἐπ' ἄλλ' εἶδος τρέπεσθ' “Ma su, ora abbandonati ormai gli insulti, voltatevi a un'altra forma”) e soprattutto in *Plut.* 760-761 (ἀλλ' εἶ', ἀπαξάπαντες ἐξ ἑνὸς λόγου | ὀρχεῖσθε καὶ σκιρτᾶτε καὶ χορεύετε “ma su, tutti quanti insieme concordemente ballate e saltate e danzate in coro”) è forte, così come la vicinanza del frammento 112 K-A di Alessi di cui riporto di seguito il testo, con il motivo degli annunci dell'ingresso del coro di avvinazzati, tipici in Menandro

καὶ γὰρ ἐπικώμον - - ἀνθρώπων ὄρω
πληθος προσιὸν ὡς τῶν καλῶν τε κάγαθῶν
ἐνθάδε συνόντων. μὴ γένοιτό μοι μόνῳ
νύκτωρ ἀπαντῆσαι καλῶς πεπραγόσιν
ὑμῖν περὶ τὸν βαλλισμόν· οὐ γὰρ ἄν ποτε
θοιμάτιον ἀπενέγκαιμι μὴ φύσας πτερά

“E infatti vedo in corteo una folla di uomini
che vengono proprio qui perchè ci sono insieme uomini belli e buoni:
non mi accada di incontrarvi solo di notte felici
nella danza: non getterei allora il mantello
non avendo le ali”.

Infine utile al fine delle nostre considerazioni è il frammento 138 K-A di Platone, una dura polemica sulla riduzione dell'elemento corale³⁴² in cui il poeta afferma:

ὥστ' εἴ τις ὀρχοῖτ' εὖ, θέαμα ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν,

ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἐστῶτες ὠρῶνται

“che se uno ballava bene, era uno spettacolo; invece ora non fanno nulla, ma come paralizzati stando in piedi mugghiano”.

Con buona probabilità, trattandosi di polemica, l'autore procede per esagerazione e paradossi, cercando in questo modo di dare rilievo ed enfasi alle tecniche drammatiche precedentemente in voga, contrapponendole alle deplorevoli soluzioni del teatro contemporaneo. Tre sono le caratteristiche dell'evoluzione del coro evidenziate in questi versi di accusa: l'inattività (νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν) probabilmente relazionata all'interazione con il progetto comico di cui il coro sembra essere passivo spettatore, l'assenza della danza (ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἐστῶτες) nella pratica performativa e l'aspetto dello stravolgimento verbale e musicale che sembra ridurre le esternazioni del coro a mere grida insopportabili e prive di contenuto (ὠρῶνται), in piena sintonia con i gusti musicali del periodo oggetto di scherno già in Aristofane.

L'evoluzione del coro non risparmia certo l'ambito tragico per il quale l'innovazione prevede la sostituzione degli specifici passi lirici con ἐμβόλιμα

³⁴² Sul ruolo di Platonio nell'evoluzione della commedia greca rimando al contributo di Sanchis Llopis (1997).

ad opera di Agatone, secondo quanto tramanda Aristotele nella *Poetica*³⁴³:

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῶριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμηνα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγωδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

“Il coro si deve supporlo uno degli attori, essere parte del tutto e partecipare all'azione, non come in Euripide ma come in Sofocle. Nei più recenti poi le parti cantate non hanno a che fare con il racconto più che con quello di un'altra tragedia, Si cantano perciò intermezzi, a far così ha iniziato per primo agatone, Ma che differenza c'è tra cantare intermezzi e se si adattasse una lunga battuta o un intero episodio un componimento ad un altro?”.

La pratica dell'inserimento degli intermezzi, come ci narra il filosofo, presuppone dunque una riduzione del ruolo dell'elemento corale all'interno di ogni singola opera fino ad una completa intercambiabilità degli *entr'actes* fra tragedie differenti (τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;).

Proprio l'interazione con la nuova prassi compositiva delle parti liriche corali nella tragedia del IV secolo sta alla base delle considerazioni della Perusino per cui “la scarsità dell'elemento lirico corale nelle *Donne a parlamento* e nel *Pluto* fu anche compensata dall'inserimento di canti e danze di repertorio, là dove l'azione scenica lo richiedesse o almeno lo consentisse. Doveva trattarsi di canzoni senza connessione con l'argomento della commedia, che potevano

³⁴³ Si tratta di *Poet.* 18, 1456a 25 ss., il cui testo è qui citato secondo l'edizione di Kassel (1968). La traduzione è quella di Lanza (1987)

adattarsi a qualunque circostanza ed erano sicuramente di facile apprendimento, tali da non comportare una lunga e complessa istruzione del coro. Un corrispondente, in forma ancor più esasperata, di quegli ἐμβόλιμα che Aristotele nella poetica rinfaccia ad Agatone, lamentando la mancanza di partecipazione del coro all'azione tragica (συναγωνίζεσθαι) con parole che potrebbero adattarsi anche alla commedia³⁴⁴.

Al parallelo fra l'ambito comico e quello tragico per quanto concerne la pratica degli intermezzi corali era già stato dato rilievo nei primi anni del secolo scorso da C. Flickinger che, seguendo la linea della testimonianza aristotelica, individuava in Agatone il primo iniziatore della pratica della soppressione della redazione del testo corale nei copioni, poi passata anche all'ambito comico in quanto "natural outgrowth of the increasing irrelevancy of the choral odes"³⁴⁵.

Già nel 1904 il lavoro di P. Mazon sulla commedia aristofanea aveva messo in luce lo stretto legame fra il ricorso agli ἐμβόλιμα nella tragedia di Agatone e la presenza della sigla ΧΟΡΟΥ nella tradizione di alcune opere del poeta comico (intepretata dallo studioso stesso come indicazione circa l'esecuzione di una danza corale la cui funzione equivaleva grosso modo a quella di intermezzo) con il crescente interesse per l'aspetto musicale impostosi nel quarto secolo e testimoniato dalle iscrizioni coregiche che mostrano il progressivo rilievo riservato ai musicisti a discapito dei poeti³⁴⁶.

Successivo è l'intervento di K. J. Maidment sul coro comico tardo: in esso l'autore sottolinea come il cambiamento in atto già nelle *Ecclesiazuse* e nel *Pluto*, in cui "*Parodus, Agon, and Exodus are merely shadows, and the play consists wholly of episodes, with the chorus packed away into the*

³⁴⁴ Così in Perusino (1986, p. 66, poi in Perusino 1998, p. 207).

³⁴⁵ Sono le considerazioni di Flickinger (1912, p. 34) Sullo stesso tema, con le medesime conclusioni, lo studioso torna anche successivamente (1936, pp. 145-149).

³⁴⁶ Su questo si veda Mazon (1904, pp. 155-156).

interstices”³⁴⁷, raggiunga poi lo stadio finale in Menandro attraverso un'evoluzione naturale più che per cause economiche o pressioni statali. Quanto alla sigla ΧΟΡΟΥ egli si sofferma più che altro sul significato che essa assume in Menandro, ovvero sul legame con il κῶμος dionisiaco alle origini della commedia, seguendo gli studi di Leo, e sottolinea come, anche sulla base della testimonianza platonica, la naturale interpretazione di ΧΟΡΟΥ presupponga un'esecuzione di canto e danza del coro, non necessariamente di *stasima* di repertorio³⁴⁸.

Risale al 1988 il lavoro di E. Pöhlmann che tenta di risalire alle origini della trasmissione dei testi drammatici, ipotizzando già nel V secolo una divisione della tradizione in due filoni: quello fra gli esemplari per la scena, nelle mani degli addetti ai lavori e poi in gran parte perduti e oggi rappresentati da pochi frammenti contenenti annotazioni melodiche, e quelli per la lettura, privi di notazioni musicali, confluiti ad Alessandria ed oggi alla base della nostra paradosi. Un'ulteriore divisione della tradizione avviene, secondo lo studioso, nel IV secolo, quando dai testi per la lettura vengono eliminati anche i canti corali, in quanto non collegati direttamente all'azione, ma ridotti appunto ad ἐμβόλιμα, necessari “a «coprire» l'azione dietro e fuori le scene, tra un atto e l'altro” e a compensare “la quasi totale mancanza dell'elemento musicale nelle parti per attori”³⁴⁹ nel teatro menandro, e quindi decontestualizzati e snaturati nel contesto librario. A testimonianza di questo basti il ritrovamento di P. Sorb. 2252, un papiro del 250 a. C. in cui sono riportati i primi 106 versi dell'*Ippolito*, privi della sezione del coro dei cacciatori, mentre al contrario si assiste alla circolazione di pezzi corali separatamente, in copie destinate

³⁴⁷ Così in Maidment (1935, p. 15).

³⁴⁸ Cfr. Maidment (1935, p. 12): “There is no reason, then, to reject the natural interpretation of ΧΟΡΟΥ, 'song and dance by the Chorus': although it is unnecessary to suppose that these latter-day *Stasima* were written as κτήματα ἐξ αἰεί”. Per quanto riguarda la testimonianza platonica Maidment si riferisce a Pl. *Leg.* II. 654b (χορεία γε μὴν ὄρχησις τε καὶ ᾠδὴ τὸ σύνολόν ἐστιν).

³⁴⁹ Così in Pöhlmann (1988b, p. 139).

all'ambito teatrale.

Ci sono però casi in cui le due parallele e differenti tradizioni sembrano venire in contatto: PSI 1176 e P. Lit. Lond. 97, entrambi del I secolo d.C., mostrano “una connessione, almeno indiretta con la prassi scenica, ma non sono essi stessi dei copioni. Ne sono prova alcuni “errori guida”, causati dal fraintendimento dei segni convenzionali dei teatranti, nei quali può facilmente incorrere uno scriba, profano del palcoscenico. Papiri come questi sembrano attestare l'esistenza di copie da lettura, per la cui compilazione sarebbero stati usati come antigrafici, diretti o indiretti, proprio i canovacci di scena”³⁵⁰.

Direttamente legata al significato degli ἐμβόλιμα di Agatone è secondo Ussher la prassi dell'inserimento di interludi corali non scritti specificamente per la commedia in questione e segnalata a livello testuale dalla sigla XOPOY nella tradizione delle ultime due commedie aristofanee, in cui il coro sparisce dall'azione drammatica e ricopre la funzione di pausa³⁵¹. Sommerstein spiega l'inserimento della sigla come originato dagli editori e non dall'autore stesso e causato da un cambiamento di interesse nei lettori ai cui gusti, già in epoca alessandrina, i copisti adattano la redazione delle copie³⁵².

D'altro canto quello che accade per Menandro, per il quale le testimonianze quasi coeve all'autore e contenenti la nota XOPOY autorizzano a pensare che essa sia di mano del poeta stesso, può essere postulato anche per Aristofane³⁵³: infatti l'intervento di taglio operato al momento della copia del testo non giustifica il mantenimento di talune parti corali, sia nelle *Ecclesiazuse* che nel *Pluto*. Al contrario non ci sono elementi per escludere a priori che l'inserimento

³⁵⁰ Cito da Gammacurta (2006, p. 262).

³⁵¹ In Ussher (1973, p. XXVII).

³⁵² In Sommerstein (1984, p. 140).

³⁵³ L'ipotesi di Dillon (1984, p. 140) per cui “...Aristophanes was promoting his son..., and as given that dramatic choral composition was already in decline, it is tempting to conjecture that, having written the most significant part, the parodos (itself something of an embolimon), he allowed his son to fill in the junctures of lesser importance with brief intermezzi, which have not been preserved” mi sembra francamente poco convincente.

della sigla risalga già ai copioni stessi e quindi alla copia per la scena del commediografo. L'evoluzione musicale nel IV secolo con le innovazioni armoniche e la mescolanza di canti corali e monodici, assieme alle innovazioni stilistiche che prevedono una predominanza del *melos* sulla *lexis* interessano anche il teatro di Aristofane, le cui commedie accolgono le innovazioni e tentano di rispondere ai nuovi gusti in campo musicale. Perciò non escludo che il commediografo stesso, inserendo pezzi dalla liricità nuova e sperimentale ed operando scelte in direzione del completo asservimento della portata testuale a quella melodica, abbia in buona parte contribuito alla perdita delle sezioni corali, riservando la sezione specifica alla sola conoscenza dei *technitai*³⁵⁴ e quindi a canovacci riservati alla sola consultazione dei coreuti. Escluderei piuttosto la possibilità dell'inserimento di canti di repertorio, non opera dell'autore stesso, come invece sembrano sostenere T. B. L. Webster e P. Händel³⁵⁵. Proprio in *Thesm.* 99-129 Aristofane ci mostra infatti il poeta Agatone intento nella stesura di pezzi corali di alta intensità, ciascuno differente dall'altro e inoltre la fantasia e la vivacità poetica del commediografo ateniese difficilmente possono conciliarsi con un atteggiamento di passivo recupero di pezzi di repertorio.

Per quanto riguarda invece la pratica performativa nascosta dietro queste

³⁵⁴ Sull'evoluzione dello stile lirico aristofaneo rimando alle considerazioni di McEvelley (1970) e Prato (1987). Mentre per quanto riguarda la musica in tragedia rimando ai contributi di Comotti (1986 e 1989) e per lo specifico dramma euripideo segnalo il contributo di Csapo (1999-2000). L'ipotesi della volontaria soppressione dei pezzi corali negli esemplari di più larga circolazione e del loro inserimento nei soli brogliacci a disposizione dei coreuti recupera gli studi di Ritter (1828, pp. 13-14, 19).

³⁵⁵ Webster (1970a, p. 181) afferma infatti "The *Ecclesiazusae* is still named after the chorus, and they still have some interesting songs, but the practice of the chorus singing choral interludes which were not written for the particular play had already begun, and in the *Plutus* only the *parodos*, which is in the simplest iambics, and the excited *dochmiacs* which greet the news that *Ploutos* has regained his sight (an obvious echo of the chorus' reaction to the arrival of the messenger in tragedy) were written for the play"; mentre Händel (1963, p.136) afferma "...ein gewisser Rückschluß von der hier und da erkennbaren Verfahrensweise der neuen Komödie auf die der alten, wonach in der alten Komödie Kunstgesänge von dichterischer Hand in diesen Pausen nicht gestanden haben".

annotazioni molte sono le ipotesi avanzate³⁵⁶ e seppur manchino ancora oggi strumenti in grado di orientarci con buona approssimazione in una direzione certa, tuttavia sono incline a credere che potesse trattarsi di un'esecuzione in cui l'aspetto musicale e quello della danza fossero senza dubbio predominanti rispetto alla *lexis* e che proprio questa attenzione ai due elementi più difficilmente conservabili ne abbia determinato la perdita nella nostra tradizione. Non escludo poi che in taluni casi nelle sezioni in cui compare la sigla si possano prevedere delle *performances* con il recupero di canzoni popolari per le quali in effetti il poeta non aveva necessità di annotare il testo. La loro annotazione nei copioni doveva essere del tutto superficiale, in quanto già tradizionalmente conosciuti; poteva infatti bastare una semplice indicazione per segnalare la presenza del coro, utile nei canovacci degli addetti ai lavori, per poi procedere con indicazioni verbali, ma anche in questo caso siamo sprovvisti di dati di conferma, sebbene l'interesse di Aristofane per la musica popolare e i generi musicali contemporanei sia stato già dimostrato³⁵⁷.

Ciò che al contrario gli strumenti a nostra disposizione ci permettono di fare è proprio tentare, con estrema scrupolosità filologica, di interpretare il testo e capire se, per quanto riguarda il *Pluto*, siano postulabili (ed eventualmente dove riscontrabili) interpolazioni nell'inserimento della sigla, al fine di ripristinare il testo antico, prestando particolare attenzione nell'analisi dei dati derivanti dai codici *recentiores* per il peso che nella loro paradosi ha senz'altro avuto l'intervento di eruditi come Thomas Magister e Demetrio Triclinio³⁵⁸.

Proprio ai versi 252-253 l'annotazione compare appunto fra in alcuni esemplari recenziori: per essa Handley ha avanzato l'ipotesi di un' interpolazione di

³⁵⁶ Cito fra gli altri Maidment (1935), Beare (1954 e 1955), Andrieu (1954, pp. 56-58), Pickard Cambridge (1962), Händel (1963), Sifakis (1967), Ussher (1973), Dearden (1976), Dillon (1984, pp. 122-141).

³⁵⁷ Mi riferisco soprattutto agli studi della Rocconi (2007b).

³⁵⁸ Per questo si veda Koster (1957, pp. 124-133).

epoca bizantina, chiudendo definitivamente la questione³⁵⁹, tanto che nei contributi successivi volti ad indagare la presenza della sigla nei vari *loci* del testo del *Pluto* questa sezione non è assolutamente presa in considerazione.

La presenza in questa sede di “une pause dans l'action dramatique... une danse sans chant ni paroles”³⁶⁰ non è affatto giustificabile, mentre più probabile mi sembra che l'erroneo inserimento della sigla sia una forma di ipercorrettismo, al fine di sottolineare l'ingresso del coro in scena e l'avvio della parodo, attraverso l'utilizzo di uno strumento (la sigla appunto), di cui ormai il significato originario era perduto.

La sede successiva in cui ricorre l'annotazione è il verso 321: qui essa è giustificata anche dalle parole di Carione ai versi 316-317 (ἀλλ' εἶά νυν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἤδη | ὑμεῖς ἐπ' ἄλλ' εἶδος τρέπεσθ' “Ma su, ora abbandonati ormai gli insulti, voltatevi a un'altra forma:”) che senza dubbio invitano ad eseguire un altro tipo di intrattenimento, ad abbandonare il canto di beffa sinora eseguito e ad intonarne un altro, accompagnato da una danza di tipo differente³⁶¹.

³⁵⁹ I manoscritti contenenti l'annotazione sono **Ps** e **Vat**. L'annotazione contenuta in **Amb** (χοροῦ μέρος ἢ ὁ Καρίων θεράπων) e similmente in **Lut** (χοροῦ μέρος ἢ Καρίων) si può spiegare come intervento di commento ai versi che seguono, volto a segnalare l'ingresso in scena del coro e l'inizio del dialogo con Carione. Dello stesso tenore possono intendersi le simili annotazioni che nei medesimi manoscritti compaiono in altre sedi: cfr. Koster (1957, p. 123). Dindorf (1937, p. 25) sebbene citi a favore dell'inserimento della sigla la testimonianza dello scolio thomano a 252, tuttavia ne ritiene inopportuno l'inserimento in testo (1937, p. 26): “Res igitur ipsa docet illa cantica non modo non necessaria, sed ne apta quidem fuisse”; e già Ritter (1828, p. 12) era incline a pensare che si trattasse di un'aggiunta dei grammatici antichi.

Handley (1953, p. 59) giustificava l'inserimento della sigla come interpolazione di epoca bizantina, probabilmente generata da uno spostamento della medesima dai versi 321-322.

³⁶⁰ Cito da Koster (1957, p. 119 e n. 1, p. 119).

³⁶¹ Seguo la linea interpretativa di Ritter (1828, p. 19) che segnala l'importanza della battuta di Carione per la distinzione fra “haec carmina ludicra” (σκώμματα) e “chori cantico iam secuturo” (ἀλλ' εἶδος); per l'interpretazione di ἀλλ' εἶδος come “another kind of entertainment” anche in opposizione a Rogers(1907) e Beare (1954) rimando alle considerazioni di Sommerstein (1984, p. 141 e n. 16, p. 151). Non è del tutto chiara la posizione di Hunter (1979, p. 31: “Some form of performance at this point seems likely, even with the most sceptical interpretation of ἐπ' ἄλλ' εἶδος in 317. No lapse of dramatic time is necessary in this place”), mentre Holzinger (1928, pp. 126-127) ritiene necessaria una pausa per l'avvicinarsi dei personaggi in scena: “Die Zeit, deren Karion bedarf, zum dem Wege, der die

Un parallelo si trova in P. Bodmer IV dove fra i versi 879-880 del *Dyskolos* si trova la sigla *αυλει*, preceduta dalla battuta in cui Geta dice *ἐγὼ προσελθὼν ὄψομαι δεῦρ[* e nel verso successivo alla notazione *αυλει* si legge *τί μοι προσαυλεῖ, ἄθλι' οὔτος*: il verso precedente e il successivo sono cioè impegnati come indicazioni registiche per introdurre il flautista³⁶², così come nel *Pluto* i versi 316-317 sono impiegati per introdurre il coro. Allo stesso modo anche i versi 890-893 delle *Ecclesiazuse* (...σὺ δέ, φιλοττάριον ἀλητά, τοὺς ἀλλοῦς λαβῶν | ἄξιον ἐμοῦ καὶ σοῦ προσαῦλησον μέλος “E tu, flautista amatissimo, presi i flauti intona una melodia degna di me e di te”) fungono da richiamo per l'attacco musicale del flautista, sul quale la vecchia intona il canto. Assistiamo quindi nel caso specifico dei versi 321-322 ad una corrispondenza fra gli elementi interni del testo e la tradizione manoscritta a favore della genuinità della sigla.

La sede successiva interessata dall'annotazione è quella fra i versi 626-627: il commentatore dello *scholion vetus* 619³⁶³ sottolinea la necessità di porre in questa posizione un intermezzo corale per giustificare il passaggio temporale dall'uscita per accompagnare al tempio Pluto. Inoltre al rientro dal tempio Cremilo si rivolge proprio al coro, forse interrompendone la *performance* e annuncia l'avvenuta guarigione del dio: i paralleli offerti dalla Torchio con *Ach.* 1174 e *Vesp.* 1292 mostrano l'espedito impiegato dal poeta “per consentire lo svolgimento di un'azione extrascenica” in cui una scena di annuncio è preceduta da una danza corale³⁶⁴.

beiden Parodoi verbindet, bis in das Haus zu gelangen, und die zwei Minuten, die Chremylos braucht, um den gleichen Weg heraus zurückzulegen-vielleicht unter den seine Schritte verlangsamenden Zeichen des Erstaunens über die das Tanzbein lustig schwingenden Greise-, müssen durch einige Tanzfiguren ausgefüllt werden, damit sich der Abgang und das Auftreten der Rollenträger richtig abspiele”.

³⁶² Sul passo si veda anche il commento di Gomme-Sandbach (1973, pp. 266-267).

³⁶³ Cfr. n. 259.

³⁶⁴ In Torchio (2001, p. 186), ma una serie di esempi in cui Aristofane lascia spazio al coro per riempire intervalli temporali si trova anche in Sommerstein (2001, p. 179). La pratica non è tuttavia una regola fissa e anzi, talora, come osserva Zanetto (2002, p. 480) “in Aristofane le violente accelerazioni temporali non mancano, ma il commediografo non tenta in alcun modo

Anche in questo caso dunque la presenza della sigla, oltre alla testimonianza di alcuni esemplari e al contributo della scoliastica, è supportata da elementi interni al testo, deducibili dallo studio della prassi scenica aristofanea.

Fra i versi 770-771 i due manoscritti *veteres* tramandano la sigla κομμάρτιον χοροῦ che compare in questa forma anche in tutte le altre attestazioni (**K**, **L**, **Ps** e **Vat**). Sommerstein, che intende l'intermezzo segnalato nei vari *loci* dalla sigla come uno strumento di suddivisione degli atti, non vede nella *performance* riservata a questo spazio la finalità di "act-break"³⁶⁵, ma presuppone una danza corale che manifesti la gioia per la notizia dell'imminente arrivo di Pluto risanato e sottolinea, recuperando un'acuta osservazione di Hunter, come la sequenza καὶ... γε contenuta nel primo verso pronunciato da Pluto al suo ingresso in scena (καὶ προσκυνῶ γε πρῶτα μὲν τὸν ἥλιον "E mi prostro anzitutto al sole") sembri una risposta ad un'ingiunzione o un'esortazione possibilmente espressa nel canto del coro, piuttosto che un proseguimento del discorso iniziato dal dio prima dell'ingresso in scena³⁶⁶.

Come nel caso dell'intermezzo ai versi 321-322 la presenza di un'esecuzione

di "recuperarle" entro le regole della vita quotidiana, anzi si compiace di ostentarne la dimensione paradossale".

³⁶⁵ Sommerstein (1984) centra la sua ricerca sul principio della distinzione in cinque atti trasposto dalla commedia nuova e applicato alle ultime commedie aristofanee e poi anche alle prime specificando all'inizio del contributo (p. 140): "My main concern in this paper is to suggest that the five-act principle, standard in Menandrian comedy, was already the rule in late Aristophanic comedy, and then to examine the extent to which act divisions can be traced in Aristophanes' earlier plays. As the investigation will thus be proceeding backwards in time, it will be appropriate to begin with the latest play, *Wealth*". Sulla questione della distinzione in atti in commedia richiamo il successivo contributo di Hamilton (1991), volto a dimostrare "a common set of criteria for formal articulation of both comedy and tragedy, confirmed not only by the relative regularity in number of acts, length of acts and position of acts regardless of author or of genre, but also by replacement of such a scheme in New Comedy by interludes with the same formal result -five-act plays" (p. 355), ma mi pongo sulla linea interpretativa di Parker Poe (1999, p. 189) per cui "an act-division implies a degree of structural organization and coherence that is alien to Old Comedy". Su quest'ultimo punto si era espresso già Andrieu, contrario anche al concetto di divisione in cinque atti per la commedia menandrea (1954, p.p. 56-58).

³⁶⁶ Sommerstein (2001, p. 185) recupera l'intuizione di Hunter (1979, pp.31-33) opposta a quella di Rogers (1904, p. 86: "Wealth is speaking as he enters"). Sulla tragicità del modulo espressivo della battuta di Pluto rimando alle considerazioni di Medda (2006, pp. 108-109).

del coro è testimoniata dal testo stesso che nella battuta di Carione, ai versi 760-763 riporta

ἀλλ' εἶ, ἀπαξάπαντες ἐξ ἑνὸς λόγου

ὄρχεῖσθε καὶ σκιρτᾶτε καὶ χορεύετε

“ma su, tutti quanti insieme concordemente

ballate e saltate e danzate in coro”.

L'analisi del testo, come abbiamo visto, rappresenta uno strumento sufficientemente affidabile per l'esegesi della sigla: il teatro aristofaneo, ma tutto il dramma classico in generale, molto deve alla parola che rappresenta l'elemento privilegiato per la didascalia scenica. Resta il dubbio dell'interpretazione circa la differente annotazione impiegata dai copisti in questa sede rispetto alle altre: Holzinger la intende come una spiegazione di un grammatico, al pari di ὄρχημα χοροῦ³⁶⁷, ma in questo caso non si capisce perchè la particolare forma si sia conservata solo in questa e non nelle altre sedi: resta il dubbio che possa trattarsi di una differente indicazione dal punto di vista della *performance*, forse un'annotazione relativa proprio alla parabasi, di cui il κομμάτιον rappresenta la parte iniziale con cui il coro si congeda dagli attori che abbandonano la scena. Tuttavia nessun altro dato ci autorizza a procedere oltre, ma piuttosto a fermarci a mere supposizioni³⁶⁸.

Al verso 801 a favore della sigla, oltre alle testimonianze manoscritte, interviene anche lo *scholion recentius* 771a³⁶⁹ che segnala, con le medesime

³⁶⁷ Quest'ultima peraltro è l'annotazione scelta da Van Leeuwen per segnalare gli intermezzi nella sua edizione del Pluto: cfr. Van Leeuwen (1904). Per quanto riguarda invece l'analisi dell'annotazione κομμάτιον χοροῦ Holzinger (1940, pp. 236-237) segnala “κομμάτιον χοροῦ ist die Erklärung eines Grammatikers, der sich unter ΧΟΡΟΥ die Anzeige eines Chorgesanges vorstellte. Ebenso geht ὄρχημα χοροῦ auf die Vorstellung zurück, daß hier der Chor nur einen Tanz aufführt, den wir Freudentanz nennen dürfen. Alte Überlieferung war keines von beiden, sondern nur ΧΟΡΟΥ, wie in der Σαμία”.

³⁶⁸ La sede per la parabasi è individuata da Rogers (1904, p. 69) nella sezione fra i versi 626-627: “Had the Comedy been fortunate enough to possess a Parabasis, it would have come in here”.

³⁶⁹ Il testo è riportato nella n. 259.

modalità espressive dello scolio antico a 619, la necessità di un intervallo per consentire l'allestimento della casa per accogliere Pluto. L'uscita di scena di Cremilo, della moglie e di Pluto per entrare in casa è immediatamente seguita dall'arrivo di Carione, che solo pochi versi dopo (vv.819-822) parla del sacrificio che il padrone sta compiendo in casa (καὶ νῦν ὁ δεσπότης μὲν ἔνδον βουθυτεῖ ἰὺν καὶ τράγον καὶ κριὸν ἐστεφανωμένος· ἰέμε δ' ἐξέπεμψεν ὁ καπνός. οὐχ οἴός τε γὰρ ἰ ἔνδον μένειν ἦν· ἔδακνε γὰρ τὰ βλέφαρά μου “E ora il mio padrone, incoronato, in casa sacrifica un maiale, un capro e un montone, ma il fumo mi ha fatto uscire. Non ce la facevo più a stare dentro: mi mordeva le palpebre”): una aporia che proprio l'inserimento di un canto corale potrebbe risolvere. Purtroppo nessun altro dato in questo caso interviene in appoggio della tradizione a favore della presenza della sigla, tradata però oltrechè dal ramo tricianiano anche dai due *veteres*³⁷⁰.

Nessun appoggio viene da parte del testo a sostegno della sigla dopo il verso 958, se non il fatto che la vecchia al suo ingresso in scena si rivolga proprio al coro, espediente che però abbiamo già spiegato come richiamo paratragico³⁷¹. La possibile presenza della sigla in un esemplare del II secolo d.C. (e la sola attestazione nel ramo tricianiano della tradizione aristofanea), non ci autorizza comunque a propendere verso la sua genuinità: non si può infatti escludere l'eventualità di un intervento esegetico sul testo, legato forse ad una rigida adesione alla regola dei tre attori³⁷² già in periodo antico, così come in età bizantina.

Anche l'ultima occorrenza della sigla, dopo il verso 1096 non è supportata da

³⁷⁰ In **R** compare *post correctionem*.

³⁷¹ Alla p. 168.

³⁷² Sommerstein (1984, p. 142) ha però messo in luce come anche nel caso del ricorso a tre soli attori non sembri necessaria una pausa: l'attore che impersona il sicofante esce al verso 950 ed ha infatti 9 versi per cambiarsi ed entrare in scena interpretando la vecchia. Sul tema della presunta regola dei tre attori rimando alla monografia di K. Rees (1908). La regola dei tre attori è alla base dell'inserimento della sigla anche fra il verso 1170 e il 1171 per opera del Bergk (1857), ma sul verso al riguardo Blaydes (1886, p. 125) opportunamente osserva “Hoc siglo nihil opus videtur esse...”.

nessun elemento testuale che richiami in qualche modo un'esecuzione musicale.

L'intermezzo secondo Sommerstein si rende necessario per motivazioni legate al numero degli attori, anche nel caso in cui il poeta avesse a disposizione non tre, ma quattro interpreti³⁷³. La questione è abbastanza complessa: una recitazione con quattro attori, postulabile senza difficoltà³⁷⁴, richiede comunque in questa sezione dei tempi stretti, mentre dall'altra parte nessun elemento interno al testo interviene a sostegno della presenza della sigla che risulta trādita da **K** e dal ramo triclino della tradizione rappresentato da **Ps**, **Vat** e **K**.

Restano quindi da aggiungere poche considerazioni: la grossa perdita dell'aspetto musicale di questi pezzi corali nel *Pluto* di Aristofane non ci autorizza in nessuna maniera a interpretare necessariamente la nostra lacuna in direzione di una riduzione della vitalità e dell'artisticità della *performance*³⁷⁵. L'impressione è piuttosto quella di una sostanziale coerenza nel trattamento del coro in questa commedia. Aristofane gioca fin dall'inizio con il gruppo di

³⁷³ Sommerstein (1984, p. 142) osserva "here, on the other hand, a break is almost essential, even with four actors. ..With three actors, a break is therefore unavoidable: there is otherwise no time for one of the actors who exited into the house during 1094-6 both to change costume and to get down to the eisodos in order to re-enter as Hermes. If there were four actors, the part of Hermes would be taken by the actor who had been unemployed in the previous scene, while one of the others would re-enter from the house as Karion,; but the change required would still be uniquely fast, and unnecessarily so, since Hermes could easily have been given a short monologue before knocking. I conclude that a choral performance between these scenes is almost certain". Sull'impiego di quattro attori per la rappresentazione del *Pluto* cfr. anche Pickard-Cambridge (1968, p. 153), mentre Dearden (1976, p. 100) pensa a tre attori. Quattro attori sono richiesti anche per la *Lisistrata*: vd. Henderson (1987, p. xli).

³⁷⁴ Per questo rimando allo specifico contributo di MacDowell (1994). Sull'uso del quarto attore si veda anche Marshall (1997).

³⁷⁵ Al contrario Pintacuda (1982, p. 98) è del parere che gli intermezzi segnalati a livello testuale dalla sigla XOPOY non prevedano un'intermezzo cantato ma solo di danza con accompagnamento musicale e giustifica la mancanza del canto con il fatto che "...la nuova musica, con l'impiego sempre più marcato di cromatismi, passaggi enarmonici e quarti di tono e vocalizzi, influì notevolmente sulla decadenza della musica corale, sia per le accresciute difficoltà tecniche di esecuzione, sia anche (come osserva il Pickard-Cambridge) per le difficoltà che gli spettatori dovevano ora incontrare per recepire le parole cantate dal coro" (p. 100).

contadini, oggetto di derisione paratragica; e la satira sui nuovi costumi musicali e sull'evoluzione in atto che già aveva investito il teatro euripideo si nutre proprio della caricatura dei mesti e sofferenti contadini, la cui pretesa collaborazione al progetto comico non dà altro risultato al di fuori della derisione degli stessi. La parabola che porta qui il gruppo di contadini a ridursi al livello di spettatori e a eseguire danze e canti distinte per l'artificialità dell'aspetto musicale altro non è che la parabola del coro drammatico contemporaneo: ridicola appare la pretesa dei contadini del coinvolgimento nell'utopia comica e proprio in questa derisione dell'atteggiamento di tronfia partecipazione sta la parodia vivace che Aristofane porta avanti in questa commedia sull'evoluzione in atto nel teatro contemporaneo. La caratterizzazione del personaggio-coro secondo il paradigma della βονδομοία tragica ed il suo stravolgimento è la premessa fondamentale per il compimento della parodia: non solo il gruppo di coreuti non partecipa attivamente alla realizzazione dell'utopia comica, ma addirittura esso, dopo la parodo, è relegato al ruolo di intrattenimento musicale e coreografico. Diventa quasi obbligatorio cogliere in questa tensione fra l'atteggiamento di pretesa partecipazione dei vecchi e il loro effettivo apporto ai fini del progetto comico un emblematico riferimento alla difficile condizione del coro, sospeso in uno strano equilibrio fra la salda tradizione classica e l'evoluzione, investito dalle novità in campo musicale e scenico.

Conclusioni

L'analisi dello spazio riservato al coro nell'ultima commedia aristofanea a noi giunta, ovvero in una produzione senile, redatta in un'età di crisi come fu l'inizio del IV secolo, mostra, contrariamente a quanto affermato da alcuni studiosi³⁷⁶, diversi aspetti di continuità con la tradizione poetica dell'autore stesso.

In primis, la costituzione del nucleo corale per mezzo di un gruppo di vecchi contadini recupera, secondo quanto analizzato nel primo capitolo, la tipologia del coro di vecchi che troviamo già negli *Acarnesi*, nei *Cavalieri* e nelle *Vespe*, seppure con evidenti differenze di fondo quali, ad esempio, la completa mancanza di vitalità e di rimpianto per la forza passata, che invece compare nelle altre commedie. La scelta di un coro di γέροντες ἄνδρες richiama senza dubbio anche il paradigma tragico del coro di anziani consiglieri fortemente presente nel dramma classico, dai *Persiani* eschilei fino all'*Eracle* euripideo e trova nell'emblema della βουδορομία drammatica un chiaro motivo di parodia tragica.

Una coerenza di fondo distingue l'approccio che Aristofane riserva al coro: fin dall'inizio il poeta delega allo schiavo Carione la funzione di mettere in luce l'aspetto della fiacchezza e della lentezza dei vecchi, la cui condizione risulta del tutto inconciliabile con qualsiasi intento di operatività, mentre al contrario egli fa in modo che gli interventi dei contadini siano spesso indirizzati ad

³⁷⁶ Mi riferisco all'osservazione di Couat (1902, p. 31) per cui "Le *Plutus* n'appartient plus du tout à la comédie ancienne dont les caractères tendaient à disparaître dès 392, date de l'*Assemblée des femmes*" e alle considerazioni di Coulon (1930, p. 78) secondo cui "*Ploutos* appartient à la Comédie dite Moyenne; celle-ci devait se transformer bientôt dans l'étude des caractères généraux fondée sur des aventures romanesque, qu'est la Comédie Nouvelle".

accampare la presunta solerzia e la pretesa interazione ai fini del perseguimento dell'utopia comica. Proprio lo scarto fra il preteso impegno dei coreuti all'azione -peraltro verbalmente ostentato- e la loro effettiva mancata partecipazione rappresenta l'elemento comico che caratterizza il personaggio-coro nel corso dell'intera commedia e proprio la continua derisione e l'assiduo scherno cui è oggetto il gruppo corale demarca la forte coerenza mantenuta dal poeta nei confronti del ruolo del coro nel corso dell'intera commedia.

Se nella prima parte dell'opera ed in particolare all'ingresso in teatro, l'aspetto caratterizzante del gruppo è appunto quello della pretesa solerzia nell'aiuto e lo scarto fra essa e la reale ed effettiva operatività è alla base del gioco comico su cui è impostata tutta la sezione³⁷⁷, nella parte lirica si assiste invece ad un canto di beffa, una parentesi invettiva in cui il coro e lo schiavo Carione si fronteggiano rielaborando a fini scommatici celebri motivi letterari. In essa la tradizionale *λοιδορία* non è rivolta all'esterno, bensì relegata al confronto fra i due avversari, e produce i suoi risultati migliori nelle manifestazioni verso un elemento interno dell'opera e del teatro più in generale, ovvero il coro, bersaglio prediletto per lo scherno³⁷⁸. Conclusa questa sezione, si apre una piccola scena di incontro con Cremilo in cui le parole del contadino stesso intendono sottolineare e richiamare la funzione di sostegno dei coreuti e ottengono anche l'effetto di enfatizzare nuovamente lo scarto fra la pretesa solerzia del gruppo corale - dall'espressività e dai toni altisonanti - e la reale utilità del loro intervento ai fini del perseguimento del progetto comico, con la conseguente messa in ridicolo dei vecchi³⁷⁹. Per il resto il coro interviene sporadicamente nel corso della commedia: con un intervento arbitrario ai versi 487-488; con una battuta al verso 633 che ha la funzione di introdurre la *ῥῆσις ἀγγελική* dello schiavo sui fatti avvenuti al tempio di Asclepio; quindi con

³⁷⁷ Su questo vd. Cap. 2.

³⁷⁸ Su questo vd. Cap. 3.

³⁷⁹ Su questo cfr. pp.157ss.

una serie di docmi lirici impiegati per manifestare la gioia derivante dalla notizia dell'avvenuta guarigione del dio; infine nella battuta dei versi 964-965, volta a dare indicazioni topiche alla vecchia che al coro si è rivolta all'arrivo in scena, nei versi immediatamente precedenti³⁸⁰.

Gli interventi corali sono perciò tutti legati dal collante paratragico che richiama diverse tematiche topiche del coro drammatico: dalla βηδορομία, su cui è giocata tutta la prima parte, fino alla funzione di introduzione delle ῥήσεις ἀγγελικαί e di accoglienza di personaggi appena giunti in scena.

Il procedimento fin qui seguito da Aristofane nella costruzione delle parti corali è del tutto coerente ed è essenzialmente basato sull'effettiva non funzionalità del coro alla realizzazione del progetto comico: su questa linea procede e si evolve quindi nella seconda parte della commedia e, più propriamente, dopo l'avvenuta guarigione del dio, con la completa emarginazione del coro dal tessuto della commedia, marcato a livello testuale dalla sigla ΧΟΡΟΥ³⁸¹.

Nel processo di defunzionalizzazione cui è fatto oggetto il gruppo di vecchi coreuti, che ha la pretesa di imporsi secondo *topoi* tragici, emerge il richiamo o meglio la parodia del poeta sulle novità in campo teatrale che portano già in Euripide alla riduzione del coro ad elemento puramente tecnico e funzionale: dietro alla comica devitalizzazione del coro del *Pluto* sta di fatto quella più generale dell'emarginazione dell'elemento corale nel teatro del periodo a cavallo fra il V e il IV secolo, di cui già alcune opere euripidee mostrano di partecipare.

Il gioco di riflessione sui meccanismi del teatro contemporaneo ad Aristofane e in particolare sul processo di indebolimento del ruolo corale si perfeziona nella seconda parte della commedia: qui al coro non è riservato altro che un

³⁸⁰ Vd. pp. 164 ss.

³⁸¹ Sulla coerenza dell'opera nei confronti dell'elemento corale si era già espresso Russo, secondo quanto già riportato alla p. 13 e n. 13 di questa dissertazione.

misero spazio, segnalato a livello testuale dalla sigla ΧΟΡΟΥ, indicante la *performance* di canti e danze non del tutto collegati al contesto, ma probabilmente interessati dall'aspetto dello sperimentalismo musicale, un altro elemento di novità che interessa la scena alla fine del V secolo.

Le caratteristiche della commedia antica, seppur rifunzionalizzate, emergono nella sezione lirica dei versi 290-315 in cui λοιδορία ed αἰσχρολογία sono gli elementi costitutivi del canto, che si presenta come uno spazio di riflessione sulla letteratura. In questa sezione non manca la tipica mordente comicità aristofanea che si nutre dell'accostamento fra la parodia alta ed impegnata dal punto di vista intellettuale, che prende di mira differenti generi letterari, e le triviali oscenità del turpiloquio, del richiamo alle funzioni corporali e al sesso.

Già C. F. Russo aveva osservato in quest'opera alcuni elementi di continuità con la tradizione dell'*Archaia* e in particolare aveva messo in luce proprio la vivacità della sezione lirica, individuando però questi tratti come possibili "reminiscenze del Pluto"^{1/382}, in analogia con il dibattito critico vigente, impegnato piuttosto a vedere nella commedia del 388 a. C. le prerogative di assimilazione alla *Mese* e alla *Nea*, che non quelle con la tradizione precedente.

La devitalizzazione del coro cui si assiste nel corso della commedia e che culmina con la sostituzione a livello testuale del canto con la semplice sigla ΧΟΡΟΥ segna il *trait d'union* con la Commedia Nuova, in cui l'annotazione ricorre come intermezzo di separazione fra gli atti. Tuttavia la medesima funzione non si riscontra nella commedia di Aristofane che segue, più che uno schema di suddivisione in atti, una distinzione di differenti momenti attraverso la scansione e il ricorso agli elementi costitutivi dell'*Archaia* stessa (prologo, parodo, agone, parabasi, esodo). Probabilmente Menandro recupera

³⁸² Russo (1984, pp. 357-358) riporta "...in questa bonaria commedia dell'anno 388 vi sono situazioni e maschere che risentono di commedie più antiche: l'ambiente contadino, la polemica contro Zeus, la mordente parodia di un ditirambo del coetaneo Filosseno, il vigore sofisticato ed euripideo delle argomentazioni di Povertà, la sfilata dimostrativa dei vari tipi (in particolare il Sicofante, Hermes, il Sacerdote di Zeus)... reminiscenze del Pluto^{1/?}".

l'espedito dell'intermezzo corale dalla tradizione comica a lui precedente, ma esso è rifunzionalizzato e portato alle estreme conseguenze nella *Nea*: lo mostrano le differenze fra il complesso gioco parodico cui è oggetto il coro nel *Pluto* e la completa devitalizzazione in Menandro, ovvero la riduzione del nucleo corale ad un gruppo di giovani avvinazzati, impegnati in un intermezzo comastico. Il medesimo procedimento di canonizzazione riguarda anche l'anticipazione dell'ingresso del coro per bocca di un attore che di nuovo nella *Nea* recupera un elemento caratterizzante dell'*Archaia*. In un teatro essenzialmente di parola come quello antico l'annuncio dell'arrivo del coro rappresenta un espediente registico fondamentale, elaborato nella commedia antica di volta in volta secondo differenti meccanismi ed espressioni: al contrario nel teatro menandro si assiste alla sua riproposizione in una forma stanca e 'standard' in cui la comunicazione dell'immediato arrivo di una folla di giovani ubriachi passa attraverso una formula topica determinata a segnalare la costituzione del nucleo corale e la necessità dell'attore di allontanarsi e prendere le distanze da esso.

Dunque la produzione menandrea rappresenta l'ultimo gradino di un'evoluzione graduale che riguarda non solo la commedia ma che investe più in generale tutto il teatro antico: ad essa concorrono da un lato i cambiamenti economici e sociali, dall'altro le innovazioni in campo melodico nonché la professionalizzazione degli attori³⁸³ e la nostra possibilità di seguirne lo sviluppo è limitata alle ridotte testimonianze del periodo intermedio e alla perdita non solo di molte opere ma anche di buona parte degli aspetti della *performance* teatrale.

L'indagine qui condotta sulla figura del coro nel *Pluto* permette di intravedere, a fianco degli elementi tradizionali, alcune innovazioni che troveremo poi portate alle estreme conseguenze nel teatro menandro e mostra chiaramente il

³⁸³ Sull'aspetto dell'innovazione musicale e la professionalizzazione degli attori vd. Csapo-Slater (1994, pp. 221-224 e 331-334).

carattere di transizione di quest'opera³⁸⁴: essa recupera, attraverso i meccanismi di insulto ed escrologia riservati alla derisione del coro, i tratti mordenti della tradizione antica, ma allo stesso tempo esibisce, nella riduzione stessa della funzionalità del personaggio-coro ad elemento devitalizzato, l'aspetto di novità le cui peculiarità ritroveremo come caratteristiche essenziali della produzione post-aristofanea³⁸⁵.

³⁸⁴ Sul generale carattere di transizione dell'opera vd. Dillon (1984).

³⁸⁵ Per l'aspetto di parodia e critica letteraria nella commedia post-aristofanea rimando al contributo di Oliva (1968), mentre per l'aspetto metrico vd. Pretagostini (1987).

Bibliografia

Le abbreviazioni dei periodici sono quelle in uso nell' «Année Philologique»

Edizioni aristofanee

Albini-Barberis 2003

Aristofane. Pluto, introduzione e traduzione di Umberto Albini. Note di Fulvio Barberis, Milano 2003

Bekker 1829

Aristophanous Komodiai. Aristophanis comoediae cum scholiis et varietate lectionis, recensuit Immanuel Bekkerus professor Berolinensis accedunt versio latina deperditarum comoediarum fragmenta index locupletissimus, Vol I-V, Londini 1829

Bergk 1857

Aristophanis Comoedias edidit Theodorus Bergk I-II, Lipsiae 1857² (1841¹)

Bergler 1760

Aristophanis Comoediae undecim, graece et latine, ad fidem optimorum codicum mss emendatae cum nova octo comoediarum interpretatione latina et notis ad singulas ineditis Stephani Bergleri nec non Caroli Andreae Dukeri, I-II, Lugduni Batavorum 1760

Blaydes 1886

Aristophanis Plutus. Annotatione critica, commentario exegetico et scholiis Graecis instruxit F. H. M. Blaydes, Halis Saxonum 1886

Coulon 1923-1930

Aristophane, Texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, I-V, Paris 1923-30

Coulon 1930

Aristophane. L'Assemblée des femmes. Ploutos, Texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, t. V, Paris 1930

Dindorf 1837

Aristophanes. Aristophanis comoediae. Accedunt perditarum fabularum fragmenta ex recensione G. Dindorfii, Tomus III. *Annotationes*, Oxonii 1837

Dindorf 1838

Aristophanous Komodiai kai komodion apospasmata = Aristophanis Comoediae et perditarum fragmenta ex nova recensione Guilelmi Dindorf; accedunt Menandri et Philemonis fragmenta auctiora et emendatiora ; Graece et Latine cum indicibus, Parisiis 1838

Dover 1968

Aristophanes. Clouds, edited with introduction and commentary by K. J. Dover, Oxford 1968

Hall-Geldart 1907

Aristophanis Comoediae recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt F. W. Hall W. M. Geldart, Oxonii 1907² (1901¹)

Henderson 1987

Aristophanes. Lysistrata, edited with introduction and commentary by J. Henderson, Oxford 1987

Invernizzi 1794

Αριστοφάνου Κομωδιαί. Aristophanis Comoediae auctoritate libri praeclarissimi saeculi decimi emendatae a Philippo Invernizio iurisconsulto romano. Accedunt criticae animadversiones scholia graeca indices et virorum doctorum adnotatione. Volumen I, Lipsiae 1794

van Leeuwen 1903

Aristophanis Lysistrata cum prolegomenis et commentariis edidit J. van Leeuwen, Lugduni Batavorum 1903

van Leeuwen 1904

Aristophanis Plutus cum prolegomenis et commentariis edidit J. van Leeuwen, Lugduni Batavorum 1904

van Leeuwen 1909

Aristophanis Vespae cum prolegomenis et commentariis iterum edidit J. van Leeuwen, Lugduni Batavorum 1909

Marzullo 2003

Aristofane. Le commedie. Acarnesi, Cavalieri, Nuvole, Vespe, Pace, Uccelli, Tesmoforiazuse, Lisistrata, Rane, Ecclesiazuse, Pluto, traduzione scenica, testo greco integralmente rinnovato, appendice critica di B.Marzullo, Roma 2003

Mastromarco 1983

Aristofane. Commedie, a cura di G. Mastromarco, Vol. 1, Torino 1983

Mastromarco-Totaro 2006

Aristofane. Commedie, vol. 2, a cura di G. Mastromarco e P. Totaro, Torino 2006

MacDowell 1971

Aristophanes. Wasps, edited with introduction and commentary by D. M. McDowell, Oxford 1971

Meineke 1860

Aristophanis Comoediae edidit Augustus Meineke, vol. I-II, Lipsiae 1860

Olson 1989a

Aristophanes' Plutus, edited by S. D. Olson, vol. 1: Text-vol. 2: Commentary, Pennsylvania 1989

Olson 2001

Aristophanes Acharnians, edited with introduction and commentary by S. D. Olson, Oxford 2001

Paduano 2002

Aristofane. Pluto, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, Milano 2002² (1988¹)

Porson 1820

Ricardi Porsoni *notae in Aristophanem*: quibus Plutum comoediam partim ex ejusdem recensione, partim e manuscriptis emendatam et variis lectionibus instructam praemisit et collationem appendicem adiecit Petrus Paulus Dobree, Cantabrigiae 1820

Rogers 1907

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΠΛΟΥΤΟΣ. The Plutus of Aristophanes acted at Athens in the year B. C. 388, the greek text revised with a translation into corresponding metres introduction and commentary by B. B. Rogers, London 1907

Sommerstein 1980

The comedies of Aristophanes. Vol.1. Acharnians, edited with translation and notes by A. H. Sommerstein, Warminster 1980

Sommerstein 1982

The comedies of Aristophanes. Vol. 3. Clouds, edited with translation and notes by A. H. Sommerstein, Warminster 1982

Sommerstein 1983

The comedies of Aristophanes. Vol. 4. Wasps, edited with translation and notes by A. H. Sommerstein, Warminster 1983

Sommerstein 1990

The comedies of Aristophanes. Vol. 7. Lysistrata, edited with translation and notes by A. H. Sommerstein, Warminster 1990

Sommerstein 2001

The comedies of Aristophanes 11. Wealth, edited with translation and notes by A. H. Sommerstein, Warminster 2001

Starkie 1968

The Wasps of Aristophanes, with introduction, metrical analysis critical notes, and comemntary by M. J. M. Starkie, Amsterdam 1968

Thiercy 1997

Aristophane. Théâtre complet, textes présentés, établis et annotés par P. Thiercy, Paris 1997

Torchio 2001

Aristofane. Pluto, a cura di M. C. Torchio, Torino 2001

Ussher 1973

Aristophanes. Ecclesiazusae, edited with introduction and commentary by R. G. Ussher, Oxford 1973

von Velsen 1881

Aristophanis Plutus recensuit Adolphus von Velsen, Lipsiae 1881

Vetta 1994

Aristofane. Le donne all'assemblea, a cura di M. Vetta. Traduzione di D. Del Corno, Roma, 1994² (1989¹)

Wilson 2007a

Aristophanis Fabulae recognovit brevisque adnotatione critica instruxit N. G. Wilson, t. I-II, Oxonii 2007

Scholia in Aristophanem

Chantry 1994

Scholia in Aristophanem. III 4^a. Scholia vetera in Aristophanis Plutum edidit M. Chantry, Groningen 1994

Chantry 1996

Scholia in Aristophanem. III 4^b. Scholia recentiora in Aristophanis Plutum edidit M. Chantry Groningen 1996

Chantry 1999

Scholia in Aristophanem. III 1^a. Scholia vetera in Aristophanis Ranas edidit M. Chantry, Groningen 1999

Chantry 2001

Scholia in Aristophanem. III 1^b. Scholia recentiora in Aristophanis Ranas edidit M. Chantry, Groningen 2001

Holwerda-Koster 1977

Scholia in Aristophanem. I 3.1 Scholia vetera in Nubes edidit D. Holwerda cum duabus appendicibus quas subministravit W. J. W. Koster, Groningen 1977

Koster 1974

Scholia in Aristophanem. I 3.2. Scholia recentiora in Nubes edidit W. J. W. Koster, Groningen 1974

Koster 1975

Scholia in Aristophanem. I 1^a. Prolegomena de Comoedia edidit edendave curavit W. J. W. Koster, Groningen 1975

Massa Positano 1960

Scholia in Aristophanem. IV. 1. Prolegomena et commentarium in Plutum quem edidit L. Massa Positano, Groningen 1960

Regtuit 2007

Scholia in Aristophanem III.2/3. Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas et Ecclesiazusas edidit R. F. Regtuit, Groningen 2007

Bibliografia aristofanea

Albini 1965

U. Albini, *La struttura del Pluto di Aristofane*, «PP» XX (1965), pp. 427-442

Albini 1997

U. Albini, *Riso alla greca: Aristofane o la fabbrica del comico*, Milano 1997

Andrisano 2006

M. A. Andrisano, *Il corpo teatrale fra testi e messinscena: dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma 2006

Barkhuizen 1981

J. H. Barkhuizen, *The Plutus of Aristophanes*, «AClass» XXIV (1981), pp. 17-22

von Bamberg 1869

A. von Bamberg, *Exercitationes criticae in Aristophanis Plutum novae*, Berlin 1869

Beta 2004

S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane: parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma 2004

Bierl 2001

A. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig 2001

Bowie 1993

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

Calame 2001

C. Calame, *Quelques formes chorales chez Aristophane: adresses aux dieux, mimésis dramatique et «performance» musicale*, in Brulé-Vendries 2001, pp. 115-140

Cannatà 1995

F. Cannatà, *La resa scenica del Paflagone nei «Cavalieri» di Aristofane*, «MD» 35 (1995), pp. 117-133

Cartledge 1990

P. Cartledge, *Aristophanes and his Theatre of the Absurd*, Bristol 1990

Casanova 2000

A. Casanova, *La revisione delle Nuvole di Aristofane*, «Prometheus» 26 (2000), pp. 19-34

Chirico 1991

M. L. Chirico, *Aristofane in terra d'Otranto*, Napoli 1991

Colvin 1999

S. Colvin, *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford, 1999

Conradt 1910-1912

C. Conradt, *Die metrische und rhythmische Komposition der Komödien des Aristophanes*, t. I-III, Leipzig 1910-1912

Conradt 1912

C. Conradt, *Die metrische und rhythmische Komposition der Komödien des Aristophanes. Teil III (Schluss)* 8. Σφήκες 9. Εἰρήνη 10. Ἐκκλησιάζουσαι 11. Πλούτος, Leipzig 1912

Cortassa 1986

G. Cortassa, *Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane*, in Corsini 1986, pp. 185-214

Couat 1902

A. Couat, *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, Paris 1902

Coulon 1907

Quaestiones criticae in Aristophanis fabulas scripsit V. Coulon, Argentorati 1907

Dearden 1976

C. W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, Bristol 1976

De Cristofaro 1959

A. De Cristofaro, *Su la duplice redazione del Pluto di Aristofane*, Napoli 1959

Degani 1987

E. Degani, *Insulto ed escrologia in Aristofane*, «Dioniso» LVII (1987), pp. 31-47

De Simone 2006

M. De Simone, *Aristoph., Pl. 290-301: lo sperimentalismo musicale di Filosseno in Aspetti del mondo classico: lettura e interpretazione dei testi. Seminari in collaborazione con l'A.I.C.C., sede di Salerno, Napoli, 2006*, pp. 61-80

Di Blasi 1997a

M. R. Di Blasi, *Studi sulla tradizione manoscritta del Pluto di Aristofane. Parte I: i papiri e i codici potiores*, «Maia» XLIX (1997), pp. 69-86

Di Blasi 1997b

M. R. Di Blasi, *Studi sulla tradizione manoscritta del Pluto di Aristofane. Parte II: i codici recentiores*, «Maia» XLIX (1997), pp. 367-380

Dillon 1984

M. J. Dillon, *Aristophanes' Plutos: comedy in transition*, Ann Arbor 1984

Dover 1970

K. J. Dover, *Lo stile di Aristofane*, «QUCC» 9 (1970), pp. 7-23

Dover 1972

K. J. Dover, *Aristophanis Comedy*, London 1972

Dover 1976

K. J. Dover, *Linguaggio e caratteri aristofanei*, «RCCM» XVIII (1976), pp. 357-371

Ehrenberg 1957

V. Ehrenberg, *L'Atene di Aristofane: studio sociologico della commedia attica antica*, Firenze 1957

Fiorentini 2005

L. Fiorentini, *A proposito dell'esegesi 'ironica' per l'ultimo Aristofane*, «Eikasmos» XVI (2005), pp. 111-123

Fiorentini 2006

L. Fiorentini, *Il corpo di Pluto sulla scena aristofanea*, in Andrisano 2006, pp. 143-165

Flashar 1967

H. Flashar, *Zur Eigenart des aristophanischen Spätwerkes*, «Poetica» 1 (1967), pp. 405-434

Gil Fernández 1996

L. Gil Fernández, *Aristofanes*, Madrid, 1996

Guss 1962

E. G. Guss, *A Study of the Vocabulary of Aristophanes' Plutus*, Ann Arbor 1962

Händel 1963

P. Händel, *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödien*, Heidelberg 1963

Handley 1953

E. W. Handley, *XOΠOY in the Plutus*, «CQ» n.s. III (1953), pp. 55-61

Heberlein 1980

F. Heberlein, *Pluthygieia. Zur Gegenwelt bei Aristophanes*, Frankfurt 1980

Heberlein 1981

F. Heberlein, *Zur Ironie im Plutos des Aristophanes*, «WJA» VII (1981), pp. 27-49

van Herwerden 1906

H. van Herwerden, *Vindiciae Aristophaneae*, Lugduni Batavorum 1906

Holmes 1990

L. M. Holmes, *Character Naming in Aristophanes*, Harvard 1990

Holzinger 1940

K. Holzinger, *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes' Plutos*, Wien- Leipzig 1940

Hope 1906

E. W. Hope, *The Language of Parody. A Study in the Diction of Aristophanes*, Baltimore 1906

Horn 1970

W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg 1970

Hubbard 1989

T. K. Hubbard, *Old Men in the Youthful Plays of Aristophanes*, in Falkner-de Luce 1989, pp. 90-113

Imperio 2004

O. Imperio, *Parabasi di Aristofane. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli*, Bari 2004

Konstan-Dillon 1981

D. Konstan-M. Dillon, *The Ideology of Aristophanes' Wealth*, «AJPh» CII (1981), pp. 371-394

Koster 1957

W. J. Koster, *Autour d'un manuscrit d'Aristophane écrit par Démétrius Triclinus*, Groningen 1957

Kozak-Rich 2006

Playing around Aristophanes. Essays In Celebration Of The Completion Of The Edition Of The Comedies Of Aristophanes By Alan Sommerstein edited by L. Kozak and J. Rich, Cambridge 2006

Labiano Ilundain 2000

J. M. Labiano Ilundain, *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*, Amsterdam 2000

Levy 1997

E. Lévy, *Richesse et pauvreté dans le Ploutos*, «Ktèma» XXII (1997), pp. 201-212

Lomiento 2003

L. Lomiento, *Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane. Indagine preliminare sul metri-ritmi*, in Perusino-Colantonio 2003, pp. 301-334

López Eire 1996

A. López Eire, *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia 1996

López Eire 2003

A. López Eire, *Lengua coloquial y «lenguas especiales» en la Comedia aristofánica* in Bonanno-Mastromarco 2003, pp. 116-143

Luiselli 2002

R. Luiselli, *Un nuovo papiro del Pluto di Aristofane*, «APF» 48 (2002), pp. 6-12

MacDowell 1995

D. M. MacDowell, *Aristophanes and Athens: an Introduction to the Plays*, Oxford 1995

MacDowell 1994

D. M. MacDowell, *The Number of Speaking Actors in Old Comedy*, «CQ» 44 (1994), pp. 325-335

Marshall 1997

C. W. Marshall, *Comic Technique and the Fourth Actor*, «CQ» 47 (1997), pp. 77-84

Mastromarco 1996

G. Mastromarco, *Introduzione ad Aristofane*, Roma-Bari 1996² (1994¹)

Mastromarco-Totaro 2008

G. Mastromarco-P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Milano 2008

Maurach 1968

G. Maurach, *Interpretationen zur attischen Komödie*, «AClass» XI (1968), pp. 1-24

Mazon 1904

P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris 1904

McEvelley 1970

T. McEvelley, *Development in the lyrics of Aristophanes*, «AJP» XCI (1970), pp. 257-276

McGlew 1997

J. McGlew, *After irony: Aristophanes' Wealth and its modern interpreters*, «AJPh» CXVIII (1997), pp. 35-53

Medda 2005

E. Medda, *Aristofane e un inno a rovescio: la potenza di Pluto in Pl. 124-221*, «Philologus» 149 (2005), pp. 12-27

Medda 2006a

E. Medda, *Aristofane e il monologo*, in Mureddu-Nieddu 2006, pp. 91-112

Meineke 1865

A. Meineke, *Vindiciarum Aristophanearum Liber*, Lipsiae 1865

von Möllendorff 2002

P. von Möllendorff, *Aristophanes*, Hildesheim 2002

Mureddu 1982-1983

P. Mureddu, *Il poeta drammatico da Didascalos a Mimetes: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane*, «A. I. O. N» IV-V (1982-1983), pp. 75-98

Murray 1933

G. Murray, *Aristophanes. A study*, Oxford 1933

Nieddu 2004

G. F. Nieddu, *Un poeta al lavoro: qualche riflessione sulla parodia dell'Elena nelle Tesmoforiazuse*, in G. F. Nieddu, *La scrittura 'madre delle muse': agli esordi di un nuovo modello di comunicazione culturale*, Amsterdam 2004, pp. 137-159

Olson 1989b

S. D. Olson, *Cario and the new world of Aristophanes' Plutus*, «TAPhA» 119 (1989), pp. 193-199

Olson 1990

S. D. Olson, *Economics and Ideology in Aristophanes' Wealth*, «HSPh» XCIII (1990), pp. 223-242

Papachrysostomou 2002-2003

L. Papachrysostomou, *Les entrées et sorties du choeur dans les comédies d'Aristophane*, «CGITA» 15 (2002-2003), pp. 73-92

Pappas 1987

T. Pappas, *Contributo a uno studio antropologico della commedia attica antica: struttura e funzione degli exodoi nelle commedie di Aristofane*, «Dioniso» 57 (1987), pp. 191-202

Paradiso 1987

A. Paradiso, *Le rite de passage du Ploutos d'Aristophane*, «Métis» II. 2 (1987), pp. 249-267

Parker 1997

L. P. E. Parker, *The songs of Aristophanes*, Oxford 1997

Parker Poe 1999

J. Parker Poe, *Entrances, Exits, and the Structure of Aristophanic Comedy*, «H» 127 (1999), pp. 189-207

Perusino 1986

F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986

Pintacuda 1982

M. Pintacuda, *Interpretazioni musicali di Aristofane*, Palermo 1982

Prato 1962

C. Prato, *I canti di Aristofane*, Roma 1962

Prato 1987

C. Prato *I metri lirici di Aristofane*, «Dioniso» LVII (1987), pp. 203- 244

Pütz 2007

B. Pütz, *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Oxford 2007

Radt 1976

S. L. Radt, *Zu Aristophanes' Plutos*, «MN» 29 (1976), pp. 254-267

Reckford 1987

K. J. Reckford, *Aristophanes' Old and New Comedy*, Chapel Hill-London 1987

Revermann 2006

M. Revermann, *Comic Business: theatricality, dramatic technique and performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006

Ritter 1828

De Aristophanis Pluto dissertatio quam ad consequendos ab illustri Universitati Fridericiae Guilelmiae Rhen. philosophorum ordine summos in philosophia honores scripsit Franciscus Ritter Vestfalus, Bonnae ad Rhenum 1828

Rocconi 2007a

E. Rocconi, *Il canto delle rane in Aristofane Rane 209-267*, «QUCC» 85 (2007), pp. 137-142

Rocconi 2007b

E. Rocconi, *Parodia e pastiche musicali in Aristofane*, in Camerotto 2007, pp. 99-110

Rodríguez Alfageme 1999

I. Rodríguez Alfageme, *El prólogo del Pluto*, in López Férez 1999, pp. 221-238

Rodríguez Alfageme 2008

I. Rodríguez Alfageme, *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid 2008

Roncoroni 1994

C. Roncoroni, *Osservazioni sullo spazio scenico in Aristofane*, «Dioniso» 64 (1994), pp. 65-81

Roos 1960

E. Roos, *De incubationis ritu per ludibrium apud Aristophanem detorto*, «OAth» III (1960), pp. 55-97

Rossi 1978

L. E. Rossi, *Mimica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle Vespe e di altri passi aristofanei)*, «RCCM» XX (1978), pp. 1147-1170

Ruffel 2006

I. Ruffel, *A little ironic, don't you think? Utopian criticism and the problem of Aristophanes' late plays*, in Kozak- Rich 2006, pp. 65-104

Russo 1984

C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze, 1984² (1962¹)

Saetta Cottone 2005

R. Saetta Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λοιδορία comica*, Roma, 2005

Schroeder 1909

O. Schroeder, *Aristophanis cantica*, Lipsiae 1909

Sfyroeras 1995

P. Sfyroeras, *What Wealth Has to Do with Dionysus: From Economy to Poetics in Aristophanes' Plutus*, «G&BS» 36 (1995), pp. 231-261

Silk 1980

M. Silk, *Aristophanes as a lyric poet*, «YCS» XXVI (1980), pp. 99-151

Silk 2000

M. Silk, *Aristophanes versus the rest: comic poetry in Old Comedy*, in Harvey-Wilkins 2000, pp. 299- 315

Sommerstein 1984

A. H. Sommerstein, *Aristophanes and the Demon Poverty*, «CQ» 34 (1984), pp. 314-333

Sommerstein 2009

A. H. Sommerstein, *Slave and citizen in Aristophanic comedy*, in A. H. Sommerstein, *Talking about Laughter and other Studies in Greek Comedy*, Oxford 2009, pp. 136-154

Spyropoulos 1974

E. S. Spyropoulos, *L'accumulation verbale chez Aristophane: recherches sur le style d'Aristophane*, Thessaloniki 1974

Srebrny 1961

S. Srebrny, *Der Schluss der Lysistrata*, «Eos» 51 (1961), pp. 39-43

Süß 1911

W. Süß, *Aristophanes und die Nachwelt*, Leipzig 1911

Taillardat 1962

J. Taillardat, *Les images d'Aristophanes. Études de langue et de style*, Paris 1962

Thiercy 1986

P. Thiercy, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris 1986

Thiercy 1987

P. Thiercy, *Il ruolo del pubblico nella commedia di Aristofane*, «Dioniso» LVII (1987), pp. 169-189

Thiercy 2000

P. Thiercy, *L'utilisation dramaturgique du chœur dans les comédies d'Aristophane* in Leclant-Jouanna 2000, pp. 47-58

Treu 1999

M. Treu, *Undici cori comici: aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova 1999

van der Sande Bakhuyzen 1877

De parodia in comoediis Aristophanis: locos ubi Aristophanes verbis epicorum, lyricorum, tragicorum utitur. Collegit et illustravit W. H. van de Sande Bakhuyzen, Traiecti ad Rhenum 1877

Vetta 1981

M. Vetta, *Modelli di canti e attribuzioni di battute nelle Ecclesiazuse di Aristofane (877-1048)*, «QUCC» n.s. 9 (1981), pp. 85-111

Vetta 2003

M. Vetta, *La monodia di Filocleone (Aristoph. Vesp. 317-333)*, in Perusino-Colantonio 2003, pp. 215-232

White 1906

J. W. White, *The Manuscripts of Aristophanes. I*, «CPh» I (1906), pp. 1-20

Willi 2003

A. Willi, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford 2003

Wilson 1962

N. Wilson, *The Triclinian Edition of Aristophanes*, «CQ» n.s. 12 (56) (1962), pp. 32-47

Wilson 2007b

N. G. Wilson, *Aristophanea: Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford 2007

Withmann 1964

C. H. Withmann, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge 1964

Zimmermann 1984a

B. Zimmermann, *The parodoi of the Aristophanic Comedies*, «SIFC» 3/2 (1984), pp. 13-24

Zimmermann 1984b

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Bd. 1: Parodos und Amoibaion*, Frankfurt am Main 1984

Zimmermann 1985

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Bd. 2: Die anderen lyrischen Partien*, Frankfurt am Main 1985

Zimmermann 1987

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien. Bd. 3: Metrische Analysen*, Frankfurt am Main 1987

Zimmermann 2006a

B. Zimmermann, *Euripidaristophanizon: riflessioni su un paradosso aristofaneo*, in Mureddu-Nieddu 2006, pp. 33-41

Bibliografia generale

PCG= *Poetae Comici Graeci*, ed. R. Kassel et C. Austin, Berolini et Novi Eboraci, 1983-

CGFPR= *Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta*, ed. C. Austin, Berlin-New York, 1973

TrGF= *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ed. B. Snell et al., Göttingen, 1971-2004

AA. VV. Tessere 1998

Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti, Bari 1998

AA. VV. Momenti 2004

Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro. Giornate di studio del Dottorato di ricerca in filologia, letteratura e tradizione classica, Milano 9-10 febbraio 2004, Milano 2004

AA. VV. ΚΩΜΩΔΟΤΡΑΓΩΔΙΑ 2006

ΚΩΜΩΔΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C. Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola normale superiore, 24-25 giugno 2005, Pisa 2006

Albini- Barberis 2009

Euripide. Eraclidi Supplici, introduzione e traduzione di U. Albini note di F. Barberis, Milano, 2009² (2000¹)

Allan 2001

Euripides. The Children of Heracles, with an introduction, translation and commentary by W. Allan, Warminster 2001

Allen 1917

Homeri Opera recognovit brevisque adnotatione critica instruxit T. W. Allen, I-IV, Oxonii, 1917² (1908¹)

Andrieu 1954

J. Andrieu, *Le dialogue antique. Structure et Présentation*, Paris 1954

Arnott 1972

W. G. Arnott, *From Aristophanes to Menander*, «G&R» XIX (1972), pp. 65-80

Arnott 1994

W. G. Arnott, *A New Look at P. Berol. 11771 (Pack² 1641)*, «ZPE» 102 (1994), pp. 61-70

Arrighetti 1987

G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografi: momenti della riflessione dei greci sulla letteratura*, Pisa 1987

Barchiesi 2006

A. Barchiesi, *Music for Monsters: Ovid's Metamorphoses, Bucolic Evolution and Bucolic Criticism*, in Fantuzzi 2006, pp. 403-426

Barrett 1964

Euripides. Hippolytos, edited with introduction and commentary by W. S. Barrett, London 1964

Beare 1949

W. Beare, *Xopoῦ in the Heautontimoroumenos and the Plutus*, «Hermathena» 74 (1949), pp. 26-38

Beare 1954

W. Beare, *The Meaning of XOPOΥ*, «Hermathena» 84 (1954), pp. 93-103

Beare 1955

W. Beare, *Xopoῦ in the Plutus: a Reply to Mr. Handley*, «CQ» V (1955), pp. 49-52

Bertan 1984

M. Bertan, *Gli Odyssês di Cratino e la testimonianza di Platonio*, «A&R» 29 (1984), pp. 171-178

Bethe 1900

Pollucis Onomasticon e codicibus ab ipso collatis denuo edidit et adnotavit E. Bethe. Fasciculus prior Lib. I-V continens, Lipsiae 1900

Bircher 2000

M. Bircher, *Bibliotheca Bodmeriana: la collection des Papyrus Bodmer: manuscrits des textes grecs classiques, grecs et coptes bibliques et de littérature chrétienne, du 2e au 9e siècle: édition complète d'une* des plus important fonds de textes antiques et bibliques édités par la Fondation Martin Bodmer par les soins de Martin Bircher, 1: *Graeca Classica*, Munchen 2000

Blanchard 1964

A. Blanchard-A. Bataille, *Fragments sur papyrus du ΣΙΚΥΩΝΙΟΣ de Ménandre*, «RecPap» III (1964), pp. 103-176

Blanchard 1983

A. Blanchard, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris 1983

Bonanno-Mastromarco 2003

Il teatro e la città: poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo. Atti del Convegno internazionale, Siracusa, 19-22 settembre 2001, a cura di M. G. Bonanno e G. Mastromarco, Palermo 2003

Brulé-Vendries

Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine. Actes de colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999 (Rennes et Lorient), textes réunis par P. Brulé et C. Vendries, Rennes 2001

Burian 1977

P. Burian, *Euripides' Heraclidae: an Interpretation*, «CPh» 72 (1977), pp. 1-21

Burkert 1985

W. Burkert, *Greek Religion. Archaic and Classical*, Oxford 1985

Camerotto 2007

Diafonie. Esercizi sul comico, a cura di A. Camerotto, Padova 2007

Campagnolo 1991-92

M. Campagnolo, *Le comique dans les fragments d'Euboulos selon la critique littéraire antique. Analyse des fragments à la lumière du Tractatus Coislinianus*, «AIV» CL (1991-92), pp. 411-496

Cobet 1876

C. G. Cobet, *Menandri fragmenta inedita*, «Mnemosyne» 4 (1876), pp. 285-293

Comotti 1986

G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1986

Comotti 1989

G. Comotti, *La musica nella tragedia greca*, in de Finis 1989, pp. 43-61

Corsini 1986

La polis e il suo teatro, a cura di E. Corsini, Padova 1986

Csapo-Slater 1994

E. Csapo-W. J. Slater, *The Context of Ancient Greek Drama*, Ann Arbor 1994

Csapo 1999-2000

E. Csapo, *Later Euripidean Music*, «ICS» XXIV-XXV (1999-2000), pp. 399-426

Csapo 2004

E. Csapo. *The Politics of the New Music*, in Murray-Wilson 2004, pp. 207-248

de Finis 1989

L. de Finis, *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno internazionale di studio, Trento, 28-30 marzo 1988*, a cura di L. de Finis, Firenze 1989

Denniston 1954

J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1954² (1934¹)

Diggle 1984

Euripidis Fabulae edidit J. Diggle, t. 1, Oxonii 1984

Diggle 1994

Euripidis Fabulae edidit J. Diggle, t. III, Oxford 1994

Di Marco 2000

M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000

Dobrov 1995

Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy, edited by G. Dobrov, Atlanta 1995

Dover 1978

K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, London 1978

Erbse 1977

Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia vetera) recensuit H. Erbse, V. *Scholia ad libros* Υ - Ω , Berolini 1977

Falkner 1989

T. M. Falkner, *The Wrath of Alcmene: Gender, Authority and Old Age in Euripides' Children of Heracles*, in Falkner-de Luce 1989, pp. 114-131

Falkner-de Luce 1989

Old Age in Greek and Latin Literature, edited by T. M. Falkner and J. De Luce, Albany 1989

Fantuzzi- Papanghelis 2006

Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral, edited by M. Fantuzzi and T. Papanghelis, Leiden 2006

Ferrari 1948

C. Ferrari, *Il frammento del papiro berlinese 1171 e la trasformazione del coro da Aristofane a Menandro*, «Dioniso» XI (1948), pp. 177-187

Flickinger 1912

R. C. Flickinger, *XOPOY in Terence's Heauton, the Shifting of Choral Rôles in Menander, and Agathon's EMBOAIMA*, «CPh» VII (1912), pp. 24-34

Flickinger 1936

R. C. Flickinger, *The Greek Theater and its Drama*, Chicago-London 1936⁴ (1918¹)

Fost 1988

K. B. Fost, *Exits and Entrances in Menander*, Oxford 1988

Gammacurta

T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria 2006

Garzya 1958

Euripide. Eraclidi, a cura di A. Garzya, Milano 1958

Garzya 2000

Synésios de Cyrène. Tome III. Correspondance. Lettres LXIV-CLVI, texte établi par Antonio Garzya. Traduit et commenté par Denis Roques, Paris 2000

Gentili- Pretagostini 1988

La musica in Grecia, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma 1988

Gentili 1995

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1995³ (1984¹)

Gentili-Lomiento 2003

B. Gentili-L. Lomiento, *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003

Ghiron-Bistagne 1976

P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976

Gomme-Sandbach 1973

A. W. Gomme-F. H. Sandbach, *Menander. A commentary*, Oxford 1973¹ (1983²)

Gonis 1999

The Oxyrhynchus Papyri LXVI [4494-4544], edited with translations and notes by N. Gonis, London 1999

Gow 1950

Theocritus, edited with a translation and commentary by A. S. F. Gow, vol. I, Cambridge 1950

Grenfell 1906

The Hibeh papyri. Part I, edited with translations and notes by B. P. Grenfell and A. S. Hunt, London 1906

Gronewald-Kramer 1987

Kölner Papyri (P. Köln). Band 6, bearbeitet von Michael Gronewald, Barbel Kramer, Opladen 1987

Grotius 1623

Dicta poetarum quae apud Io. Stobaeum exstant. Emendata et latino carmine reddita ab Hugone Grotio. Accesserunt Plutarchi et Basilii Magni de usu Graecorum poetarum libri, Parisiis 1623

Hamilton 1991

R. Hamilton, *Comic Acts*, «CQ» 41 (1991), pp. 346-355

Handley- Wartenberg-Coles 1997

The Oxyrhynchus Papyri. LXIV [4401-4441], edited with translations and notes by E. W. Handley, U. Wartenberg and R. A. Coles, London 1997

Harvey-Wilkins 2000

The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy, edited by D. Harvey and J. Wilkins with a foreword by K. Dover, London 2000

Henderson 1991

J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven 1991² (1975¹)

Holland 1884

G. R. Holland, *De Polyphemo et Galatea*, «LSKPh» 7 (1884), 139-312

Hordern 1999

J. H. Hordern, *The Cyclops of Philoxenus*, «CQ» 49 (1999), pp. 445-455

Hordern 2004

J. H. Hordern, *Cyclopea: Philoxenus, Theocritus, Callimachus, Bion*, «CQ» 54 (2004), pp. 285-292

Hose 1990-91

M. Hose, *Studien zur Chor bei Euripides*, I-II, Stuttgart 1990-1991

Hübner 1914

F. Hübner, *De Pluto*, Halis Saxonum 1914

Hunter 1979

R. Hunter, *The Comic Chorus in the Fourth Century*, «ZPE» (1979), pp. 23-38

Ieranò 1997

G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso*, Pisa-Roma 1997

Kaibel 1890

Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libri XV recensuit G. Kaibel, vol. III, Lipsiae 1890

Kaibel 1898

G. Kaibel, *Die Prolegomena περὶ κωμωδίας*, «AGGW» N. F. II/ 4 (1898), pp. 3-70.

Kaimio 1970

M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki 1970

Kassel 1968

Aristotelis De arte poetica liber recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. Kassel, Oxonii 1968² (1965¹)

Kasser-Austin 1969a

Papyrus Bodmer XXV: la Samienne, publié par R. Kasser avec la collaboration de C. Austin, Cologny-Genève 1969 (=Bircher 2000, pp. 267-329)

Kasser-Austin 1969b

Papyrus Bodmer XXVI: Le Bouclier, publié par R. Kasser avec la collaboration de C. Austin, Cologny-Geneve 1969 (=Bircher 2000, pp. 331-375)

Kleinknecht 1967

H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Hildesheim 1967

Kolster 1829

W. H. Kolster, *De parabasi, veteris comoediae atticae parte antiquissima*, Altona 1829

Körte 1908

A. Körte, *Die Komoedienpapyri von Ghorân*, «H» 43 (1908), pp. 38-57

Kovacs 1995

Euripides, edited and translated by D. Kovacs, vol. 2, Cambridge 1995

Kranz 1988

W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Hildesheim 1988² (1933¹)

Kugelmeier 1996

C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart 1996

Kühner 1904

R. Kühner, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre, t. I*, Hannover-Leipzig 1904

Lanza 1987

Aristotele. Poetica, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano 1987

Lawler 1944

L. B. Lawler *The Dance of the Ancient Mariners*, «TAPhA» 75 (1944), pp. 20-33

Lawler 1964

L. B. Lawler, *The Dance of the Ancient Greek Theatre*, Iowa City 1964

Leclant-Jouanna 2000

Le théâtre grec antique: la Comédie. Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er et 2 octobre 1999, sous la présidence de J. Leclant, et la direction de J. Jouanna, Paris 2000

Lefebvre 1907

M. G. Lefebvre, *Fragments d'un manuscrit de Ménandre*, Le Caire 1907

Lefebvre 1911

M. G. Lefebvre, *Papyrus de Ménandre: 43227*, Le Caire 1911

Leo 1908a

F. Leo, *Der Neue Menander*, «Hermes» XLIII (1908), pp. 120-167

Leo 1908b

F. Leo, *ΧΟΡΟΥ*, «Hermes» XLIII (1908), pp. 308-311

Lobel-Turner 1959

The Oxyrhynchus Papyri. Part XXV [2426-2437], edited with translations and notes by E. Lobel and E. G. Turner with a contribution by R. P. Winnington-Ingram, London 1959

López Eire 1997

Sociedad, política y literatura : comedia griega antigua. Actas del 1. congreso internacional: Salamanca, noviembre 1996, edición de A. López Eire, Salamanca 1997

López Férez 1998

La comedia griega y su influencia en la literatura española, edición preparada por J. A. López Férez, Madrid 1998

López Férez 1999

Desde los poemas homéricos hasta la prosa griega del siglo IV d.C.: veintiséis estudios filológicos, edición de J. A. López Férez, Madrid 1999

Luppe 2001

W. Luppe, *Griechische literarische Texte. Drama*, «APF» 47 (2001), pp. 187-195

McNamee 1981

K. McNamee, *Abbreviations in Greek Literary Papyri and Ostraca*, Chicago 1981

Maehler 1969

H. Maehler, *Griechische Literarische Papyri* «ZPE» 4 (1969), pp. 81-122

Maidment 1935

K. J. Maidment, *The Later Comic Chorus*, «CQ» 29 (1935), pp. 1-24

Martin 1958

Papyrus Bodmer IV: Ménandre. Le Dyscolos, publié par V. Martin, Cologny-Genève, 1958 (=Bircher 2000, pp. 91-265)

Martinelli 1997

M. C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta: elementi di metrica e ritmica greca*, Bologna 1997² (1995¹)

Marzullo 1988

B. Marzullo, *La parola scenica*, «QUCC» LIX (1988), pp. 79-85

Mastromarco 1998a

G. Mastromarco, *La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a. C.*, in AA. VV. *Tessere* 1998, pp. 9-42

Mastromarco 1998b

G. Mastromarco, *La commedia attica antica fra tradizione e innovazione*, in López Férez 1998, pp. 23-42

Mastromarco 2006b

G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria* in AA. VV. *ΚΩΜΩΔΟΤΡΑΓΩΔΙΑ* 2006, pp. 137-191

Mastromarco-Totaro 2008

G. Mastromarco- P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Milano 2008

Mastronarde 1994

Euripides. Phoenissae, edited with introduction and commentary by Donald J. Mastronarde, Cambridge 1994

Medda 2004

Euripide. Oreste, introduzione, traduzione e note di E. Medda, Milano 2004² (2001¹)

Medda 2006b

Euripide. Le Fenicie, introduzione, traduzione e note di E. Medda, Milano 2006

Merkelbach 1956

R. Merkelbach, *ΒΟΥΚΟΛΙΑΣΤΑΙ (der Wettgesang der Hirten)*, «RhM» XCIX (1956), pp. 97-133

Mette 1977

H. J. Mette, *Urkunden dramatischer aufführungen in Griechenland*, Berlin-New York 1977

Michelotto 2002

λόγιος ἀνὴρ *Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi*, a cura di P. G. Michelotto, Bologna 2002

Milne 1927

Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum, edited by H. J. M. Milne, London 1927

Mureddu-Nieddu 2006

Comicità e riso tra Aristofane e Menandro. Atti del convegno di studi Cagliari 29 settembre- 1 ottobre 2005, a cura di P. Mureddu e G. F. Nieddu, conclusioni di M. G. Bonanno, Amsterdam 2006

Murray 1913

Euripidis Fabulae recognovit breviq̄ue adnotatione critica instruxit G. Murray, t. III, Oxonii 1913² (1909¹)

Murray-Wilson 2004

Music and the Muses. The culture of Mousike in the Classical Athenian City, edited by P. Murray-P. Wilson, Oxford 2004

Napolitano 2003

Euripide. Ciclope, a cura di M. Napolitano. Introduzione di L. E. Rossi, Venezia 2003

Nesselrath 1990

H. G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York 1990

Norwood 1964

G. Norwood, *Greek Comedy*, London 1964² (1931¹)

Oellacher 1939

Mitteilungen aus der Papyrussammlung der Nationalbibliothek in Wien (Papyrus Erzherzog Rainer). Neue Serie. 3 Griechische literarische Papyri, II, bearbeitet von H. Oellacher, Wien 1939

Oliva 1968

C. Oliva, *La parodia e la critica letteraria nella commedia post-aristofanea*, «Dioniso» XLII (1968), pp. 25-92

Ornaghi 2004

M. Ornaghi, *Omero sulla scena. Spunti per una ricostruzione degli Odissei e degli archilochi di Cratino*, in AA. VV. *Momenti* 2004, pp. 197-228

Paduano 2005

Euripide. Il Ciclope, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, Milano 2007²(2005¹)

Paganelli 1979

L. Paganelli, ΠΛΟΥΤΟΣ in *Eur. Cycl.* 316, «SicGymn» 32, 1979, pp. 217-222

Page 1962

Poetae melici graeci : Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquias, carmina popularia et convivialia quaeque adespota feruntur edidit D. L. Page, Oxford 1962

Perusino 1968

F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia Greca*, Roma 1968

Perusino 1986

F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986

Perusino 1989

Platonio. La commedia greca, edizione critica traduzione e commento di F. Perusino, Urbino 1989

Perusino 1998

F. Perusino, *Tra commedia antica e commedia nuova: considerazioni sul ruolo della commedia di mezzo nella cultura greca del IV secolo*, in López Férez 1998, pp. 203-214

Perusino-Colantonio 2003

Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca, a cura di F. Perusino e M. Colantonio, Pisa 2003

Pickard -Cambridge 1962

A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford 1962²(1927¹)

Pickard-Cambridge 1968

A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968²(1953¹)

Pöhlmann 1977

E. Pöhlmann, *Der Überlieferungswert der χοροῦ Vermerke in Papyri und Handschriften*, «WJA» 3 (1977), pp. 69-81

Pöhlmann 1988a

E. Pöhlmann, *Die Funktion des Chors in der Neuen Komödie*, in E. Pöhlmann, *Beiträge zu antiken und neueren Musikgeschichte*, Frankfurt am Main 1988, pp. 41-55

Pöhlmann 1988b

E. Pöhlmann, *Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro*, in Gentili-Pretagostini 1988, pp. 132-144

Pöhlmann 2001

E. Pöhlmann -M. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001

Porter 1994

J. R. Porter, *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden 1994

Pretagostini 1987

R. Pretagostini, *I metri della commedia post aristofanea*, «Dioniso» 57 (1987), pp. 245-265

Privitera 1958

G. A. Privitera, *Intorno agli studi sul ditirambo*, «A&R» n.s. III (1958), pp. 1-25

PSI II 1913

Pubblicazioni della Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto, vol. II, Firenze 1913

Rees 1908

K. Rees, *The so-Called Rule of the three Actors in Classical Greek Drama*, Chicago 1908

Riemer-Zimmermann 1998

P. Riemer- B. Zimmermann, Hrsg, *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart-Weimar 1998

Ritschel 1832

Ecloga vocum Atticarum ex recensione et cum prolegomenis Friderici Ritschelii, Halis Saxonum 1832

Rossi 1971

L. E. Rossi, *Il Ciclope di euripide come ΚΩΜΩΣ 'mancato'*, «Maia» 23 (1971), pp. 10-38

Rothwell 1995

K. S. Rothwell, *The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy*, in Dobrov 1995, pp. 99-118

Russello 1995

Euripide. Alceste Eraclidi, traduzione di N. Russello. Introduzione di G. Zanetto, Milano 1995

Sanchis Llopis 1997

J. L. Sanchis Llopis, *Platón el cómico y la evolución de la comedia griega*, in López Eire 1997, pp. 329-337

Sandbach 1990

Menandri reliquiae selectae recensuit F. H. Sandbach, Oxonii 1990² (1972¹)

Schroeder 1915

O. Schroeder, *Novae Comoediae fragmenta in papyris reperta exceptis Menandreis*, Bonn 1915

Schubart 1918

W. Schubart, *Ein griechischer Papyrus mit Noten*, «SPAW» 36 (1918), pp. 763-768

Seaford 1982

R. Seaford, *The Date of Euripides' Cyclops*, «JHS» CII (1982), pp. 161-172

Seidensticker 1982

B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen elementen in der griechischen Tragödie*, Gottingen 1982

Serrao 1969

G. Serrao, *La parodo del «Ciclope» euripideo*, «MCr» 4 (1969), pp. 50-62

Serrao 1971

G. Serrao, *Problemi di poesia alessandrina. I. Studi su Teocrito*, Roma 1971

Sidwell 2000

K. Sidwell, *From Old to Middle to New? Aristotle's Poetics and the History of Athenian Comedy*, in Harvey-Wilkins 2000, pp. 247-258

Sifakis 1968

G. M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1968² (1967¹)

Sifakis 1971a

G. M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London 1971

Sifakis 1971b

G. M. Sifakis, *Aristotle, E. N., IV, 2, 1123 a 19-24, and the Comic Chorus in the Fourth Century*, «AJPh» 92 (1971), pp. 410-432

Silk 1998

M. Silk, *Style, Voice and Authority in the Choruses of Greek Drama*, in Riemer-Zimmermann 1999, pp. 1-26

Sommerstein 1984

A. H. Sommerstein, *Act Division in Old Comedy*, «BICS» 31 (1984), pp. 139-152

Sommerstein 2002

A. H. Sommerstein, *Greek Drama and Dramatists*, New York 2002

Sommerstein 2009

A. H. Sommerstein, *Talking about Laughter and other studies in Greek Comedy*, Oxford 2009

Sutton 1975

D. F. Sutton, *The Date of Euripides' Cyclops*, Ann Arbor 1975

Sutton 1983

D. F. Sutton, *Dithyramb as "Δρᾶμα". Philoxenus of Cithera's "Cyclops or Galatea"*, «QUCC» n.s. 13 (1983), pp. 37-44

Sutton 1989

Dithyrambographi Graeci collegit D. F. Sutton, Hildesheim 1989

Theodoridis 1998

Photii Patriarchae Lexicon edidit C. Theodoridis, Vol. II, Berlin-New York 1998

Turner 1955

The Hibeh Papyri. Part II, edited with translation and notes by E. G. Turner with the collaboration in the edition of no. 198 of M. T. Lenger, London 1955

Webster 1964

T. B. L. Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, London 1964

Webster 1970a

T. B. L. Webster, *The Greek Chorus*, London 1970

Webster 1970b

T. B. L. Webster, *Studies in later Greek Comedy*, Manchester 1970² (1953¹)

West 1992

M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992

Willink 2001

C. W. Willink, *Notes on the Parodos and other Cantica of Euripides' Cyclops*, «Mnemosyne» 54 (2001), pp. 515-530

Wilson 2000

P. Wilson, *The Athenian Institution of Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge 2000

Zagagi 1994

N. Zagagi, *The comedy of Menander. Convention, Variation and Originality*, London 1994

Zanetto 2002

G. Zanetto, *La commedia attica: da Aristofane a Menandro*, in Michelotto 2002, pp. 477-493

Zimmermann 1989a

B. Zimmermann, *Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus. Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, «Lexis» 3 (1989), pp. 25-36

Zimmermann 1989b

B. Zimmermann, *Sulla storia del ditirambo fra il VII ed il IV secolo a. C.*, «GFF» 12 (1989), pp. 3-12

Zimmermann 1992

B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992

Zimmermann 2006b

B. Zimmermann, *Die griechische Komödie*, Frankfurt am Main 2006

Zunzt 1955

G. Zunzt, *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955

Indice generale

Premessa.....	3
Conspectus Siglorum.....	5
Introduzione.....	7
Capitolo 1. Un primo approccio al coro del Pluto.....	11
1. 1 Il tipo di coro.....	11
1. 2 Gli interventi del coro.....	31
1. 3 Gli interventi corali dal punto di vista metrico.....	34
Capitolo 2. La prima parte della parodo (vv. 257-289): costruzione del personaggio Coro e svelamento dell'utopia comica.....	53
2. 1 Il testo.....	53
2. 2 Alcune note filologiche al testo.....	54
2. 3 Analisi del passo.....	62
Capitolo 3. La seconda parte della parodo (vv. 290-321): λοιδορία, αίσχρολογία e τόποι letterari.....	99
3. 1 Il testo.....	99
3. 2 Alcune note filologiche al testo.....	100
3. 3 Analisi del passo.....	104
Capitolo 4 Aristofane, Pluto: un coro in evoluzione.....	157
4. 1 Gli altri interventi corali dopo la parodo.....	157
4. 2 La sigla ΧΟΡΟΥ: aspetti filologici e di tradizione del testo. Testimonia e forme del coro menandro.....	170
4. 3 La sigla nel Pluto.....	190
Conclusioni.....	213
Bibliografia	219