

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

31.2013

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

Riccardo Di Donato, <i>Saluto a Belfagor</i>	1
Carlo Franco, <i>Il contributo di Emilio Gabba</i>	6
Enrico Medda, <i>Ricordo di Vincenzo Di Benedetto</i>	11
Nicholas Horsfall, <i>Un ricordo di Giovanni Franco</i> , con appendice di Carlo Franco	14
Claude Calame, <i>De la pratique culturelle dominante à la philologie classique: le rôle du chœur dans la tragédie attique</i>	16
Lucia Marrucci, <i>Zeus 'Nemtor' nei 'Sette contro Tebe' (Aesch. 'Sept.' 485)</i>	29
Francesco Mambrini, <i>Les Dons de Clytemnestre et la tombe d'Agamemnon. Sur Soph. 'El.' 431-63</i>	40
Enrico Medda, <i>Statue per Menelao? Un'interpretazione di Aesch. 'Ag.' 416-9</i>	60
Daria Francobandiera, « <i>Comment faut-il le nommer?</i> » <i>Note sur l'histoire des interprétations d'Aesch. 'Ch.' 997-1000</i>	76
Pietro Totaro, <i>Venticinque anni di studi greci su "Lexis". Nota a Eschilo 'Supplici' 859 s. e 894</i> .	105
Matteo Taufer, <i>Due parziali apografi eschilei nel Laur. 32.21 (Ca) per 'Sept.' 35-68 e 'PV' 789-1093</i>	113
Matteo Taufer, <i>Aesch. 'PV' 550 ἀλαδὸν 'φέρεται' γένος: una lezione inedita nel Vallicell. B 70 (Nb)</i> .	119
Reina Marisol Troca Pereira, <i>Ifigénia em Áulide – duas afirmações: blasfémia (vs. deuses) ou realismo (vs. profetas)?</i>	122
Nadia Rosso, <i>L'ekphrasis' corale del primo stasimo dell' 'Elettra' di Euripide</i>	138
Giuseppina Basta Donzelli, <i>Nota su Euripide 'Elettra' 699</i>	156
Giacomo Mancuso, <i>Congetture inedite di Peter Elmsley all' 'Andromaca' di Euripide</i>	160
Gian Franco Nieddu, <i>Note alla 'Pace' di Aristofane</i>	170
Silvia Pagni, <i>Il coro del 'Pluto' di Aristofane: giochi paratragici</i>	189
Pierluigi Perrone, <i>Intersezioni tra lessico medico e comico: il caso di βουβών e βουβωνιάω (Aristoph. 'Vesp.' 275a-7a; Men. 'Georg.' 48.50-2)</i>	201
Francesca Guadalupe Masi, <i>Indeterminismo e autodeterminazione. Aristotele ed Epicuro</i>	213
Christos Tsagalis, <i>The Rock of Ajax: Posidippus 19.9 A-B</i>	238
Nicola Piacenza, <i>Amanti o distruttori di frutti: Leonida di Taranto ('AP' 9.563) alla luce di un epigramma adespota dell' 'Anthologia Palatina' (9.373)</i>	248
Vera Grossi, <i>Tradizioni locali attiche negli scoli a Tucidide. Note su alcuni scoli all' 'Archeologia'</i>	254
Ewa Garasińska – Wiesław Suder, <i>'Tentipellium' – An Ancient Facelift without a Scalpel?</i>	272
Lucia Pasetti, <i>L'io come personaggio: permanenza di un modulo linguistico nella ricezione dell' 'Amphitruo'</i>	284
Amedeo Alessandro Raschieri, <i>Traduzione e apprendimento retorico (Cic. 'inv.' 1.51 s.)</i>	311
Francesca Romana Berno, <i>Il compromesso impossibile. Marco Celio tra vizi e virtù</i>	321
Stefano Costa, <i>Il dovere della guerra civile tra Lucano e Gellio</i>	336
Giuseppina Magnaldi, <i>La parola-segnale nel cod. Laur. plut. 76.36 (L) di Apuleio filosofo</i>	347
Francesco Citti, <i>Un figlio o un figlio solo? Nota a Paul. 'dig.' 5.1.28.5</i>	358
Alberto Canobbio, <i>Una supplica tra serio e faceto: Marziale nel carme 13 di Sidonio Apollinare</i>	366
Alessia Fassina, <i>Sulla datazione del 'De Verbi incarnatione' ('AL' 719 R²)</i>	391
Pau Gilabert Barberà, <i>'Brideshead Revisited' (1945) by Evelyn Waugh (1903-1966): The Benefit of an Arcadian Experience in Confronting the Human Tragedy</i>	398

RECENSIONI

Arnaldo Momigliano, <i>Decimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico</i> (C. Franco)	419
Anton Bierl – Wolfgang Braungart (hrsgg.), <i>Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert</i> (A. Taddei)	423
Luigi Lehnus, <i>Incontri con la filologia del passato</i> (C. Franco)	429
Piero Treves, “ <i>Le piace Tacito?</i> ”. <i>Ritratti di storici antichi</i> , a c. di Carlo Franco (V. Citti)	432
Valentina Garulli, <i>Byblos Laine: Epigrafia, Letteratura, Epitafio</i> (C. Tsagalis)	435
Jonas Grethlein, <i>Das Geschichtsbild der ‘Ilias’. Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive</i> (C. Lucci)	438
Giulio Colesanti, <i>Questioni Teognidee. La genesi simposiale di un ‘corpus’ di elegie</i> (S. Pagni)	447
Livio Rossetti, <i>Le dialogue socratique</i> (S. Jedrkiewicz)	450
Richard Stoneman – Tristano Gargiulo (a c. di), <i>Il Romanzo di Alessandro</i> (C. Franco)	455
James H. Richardson, <i>The Fabii and the Gauls. Studies in Historical Thought and Historiography in Republican Rome</i> (A. Pistellato)	457
Alberto Cavarzere, <i>Gli arcani dell’oratore. Alcuni appunti sull’‘actio’ dei Romani</i> (A. Pistellato)	464
Bruna Pieri, ‘ <i>Intacti saltus</i> ’. <i>Studi sul III libro delle ‘Georgiche’</i> (M. Fucecchi)	468
Luca Canali – Francesca Romana Nocchi (a c. di), <i>Epigrammata Bobiensia</i> (S. Mattiacci)	473
Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, <i>L’arte del tradurre</i> (G. Ugolini)	477
<i>Leucothoe Iohannis Pascoli</i> , edidit Vincenzo Fera (S. Zivec)	479
Alfonso Traina, <i>Il singhiozzo della tacchina e altri saggi pascoliani</i> (V. Citti)	482
Giovanni Barberi Squarotti (a c. di), <i>Le ‘Odi’ di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese</i> (C. Franco)	483

Direzione

VITTORIO CITTI
PAOLO MASTANDREA

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, ENRICO MEDDA, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, CARLES MIRALLES, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

<http://www.lexisonline.eu/>
info@lexisonline.eu, infolexisonline@gmail.com

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D
I-30123 Venezia

Vittorio Citti vittorio.citti@gmail.it

Paolo Mastandrea mast@unive.it

Pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Studi Umanistici
Università Ca' Foscari Venezia

Copyright by Vittorio Citti
ISSN 2210-8823
ISBN 978-90-256-1287-0

Lexis, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

Lexis figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'**ANVUR** (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È inoltre censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

Informazioni per i contributori: gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu**. Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.

Revisori anni 2011-2012:

Antonio Aloni
Guido Avezzù
Giuseppina Basta Donzelli
Luigi Battezzato
Federico Boschetti
Pierangelo Buongiorno
Claude Calame
Alberto Camerotto
Alberto Cavarzere
Walter Cavini
Ettore Cingano
Paolo Cipolla
Vittorio Citti
Donatella Coppini
Lucio Cristante
Richard Dawe
Fabiana Di Brazzà
Riccardo Di Donato
Marco Fernandelli
Alessandro Franzoi
Marco Fucecchi
Carles Garriga
Alexander Garvie
Gianfranco Gianotti
Francesca Lamberti
Diego Lanza
Walter Lapini
Liana Lomiento
Giuseppina Magnaldi

Enrico Magnelli
Stefano Maso
Paolo Mastandrea
Enrico Medda
Carles Miralles
Luca Mondin
Patrizia Mureddu
Simonetta Nannini
Renato Oniga
Piergiorgio Parroni
Maria Pia Pattoni
Bruna Pieri
Renata Raccanelli
Wolfgang Rösler
Antonio Stramaglia

Il coro del *Pluto* di Aristofane: giochi paratragici*

Da sempre la singolarità del coro del *Pluto* ha suscitato l'attenzione di molti studiosi: lo scarso ruolo da esso ricoperto all'interno dell'utopia comica, l'esiguità delle battute ad esso attribuite e l'assenza della parabasi hanno indotto alla classificazione dell'opera come non più appartenente alla fase dell'*Archaia*, ma piuttosto alla *Mese*. L'analisi si è però sempre limitata ad una riflessione piuttosto generica sulla diminuzione dell'elemento corale e all'indagine sui versi lirici della parodo nel loro rapporto con il ditirambo di Filosseno di Citera¹. Per la prima volta e solo recentemente, per merito di O. Imperio, è stato messo in luce il rapporto di questo coro con la βοηδρομία tragica; scopo del presente lavoro è quindi quello di indagare in maniera più approfondita gli aspetti di paratragicità del coro del *Pluto* e la finalità dell'impiego della *paratragodia* in relazione alla funzione ricoperta dal coro stesso nell'intera opera².

Il gruppo corale è composto da vecchi contadini che condividono con il protagonista la condizione di povertà; il loro intervento nell'azione drammatica è in parte anticipato nelle parole di Cremilo ai vv. 218 s., quando egli, avuto il sostegno dello schiavo Carione all'impresa, preannuncia la collaborazione di altri personaggi a lui accomunati dall'onestà e dalla povertà (πολλοὶ δ' ἔσονται χᾶτεροι νῶν ξύμμαχοι, / ὅσοις δικαίοις οὔσιν οὐκ ἦν ἄλφριτα), e di seguito ai vv. 223-6, nel momento in cui invita lo schiavo ad andare a chiamare gli agricoltori (τοὺς ξυγγεώργους κάλεσον-εὐρήσεις δ' ἴσως / ἐν τοῖς ἀγροῖς αὐτοῦς

* Il presente lavoro utilizza materiale assemblato per la mia tesi di dottorato dal titolo *Il coro del Pluto tra innovazione e tradizione*, discussa presso l'Università degli Studi di Firenze nel maggio 2010. Mi è gradito ringraziare in questa occasione il relatore prof. A. Casanova per i preziosi consigli e il prof. E. Medda per il continuo e proficuo dialogo scientifico. La mia riconoscenza va anche agli anonimi lettori di questo contributo e al dottor S. Valente per le stimolanti osservazioni.

¹ Dindorf 1837, 20 ss. parlava al riguardo di «mediae comoediae morem» e dello stesso avviso fra gli altri vi fu anche Norwood 1964, 30 che proprio per la riduzione dell'elemento corale definì questa *pièce*, insieme alle *Ecclesiazuse*, l'unico esempio di commedia di mezzo («That transition may be studied not only in Plato but in Aristophanes himself, whose *Ecclesiazuse* and *Plutus* provide the only examples of Middle Comedy that we possess»). Sul legame fra *Ecclesiazuse* e *Pluto* e sugli elementi di transizione come caratteristica delle due commedie cfr. anche Murray 1933, 183; Russo 1984, 358 s. e Thiery 1986, 284. Una rivalutazione dei tratti distintivi dell'*Archaia* presenti nel *Pluto* è stata recentemente proposta da Revermann 2006, 260-92 il cui lavoro ha il merito di mettere in luce il vigore della voce corale nell'intermezzo mimetico dei vv. 290-315, nonché la sua varietà. Già Albinì 1965 aveva tentato di opporsi alle letture prevenute del *Pluto*, mettendone in evidenza l'organicità interna. Per quanto concerne la parodo, gli *scholia ad Aristophanem* parlano di parodia del ditirambo *Il Ciclope* o *Galatea* di Filosseno di Citera. Gli aspetti mimetici di questa sezione lirica sono stati rilevati da Rossi 1978, 1160 ed in un'analisi più dettagliata da Mureddu 1982-83 e da De Simone 2006.

² Mi riferisco nello specifico alle riflessioni relative all'ingresso del coro e ai paralleli tragici considerati da Imperio 2011, 126 s. Una rassegna degli elementi paratragici presenti nel *Pluto*, che tuttavia non prende in esame il coro nella sua globalità né accenna ai legami con la βοηδρομία, è quella fatto da Rau 1967, in particolare 207-9; anche Rodríguez Alfageme 2008 nel suo lavoro sulla costruzione e la struttura delle opere aristofanee accenna ad alcuni elementi paratragici presenti nel *Pluto* (in particolare 333-63), senza tuttavia soffermarsi nello specifico su quelli riguardanti il coro.

ταλαιπωρούμενους / ὅπως ἂν ἴσον ἕκαστος ἐνταυθοῖ παρῶν / ἡμῖν μετάσχη
τοῦδε τοῦ Πλούτου μέρος).

Per quanto concerne le caratteristiche del coro, si nota dunque che fin dalle prime battute che lo riguardano, tre sono gli elementi fondamentali evidenziati come tratti in comune con il protagonista della commedia: l'occupazione agricola, la conseguente povertà perché la terra non produce spontaneamente e abbondantemente, ma solo attraverso la fatica dell'uomo e con una distribuzione dei beni non equa, e l'avanzata età. Quest'ultimo elemento in particolare risulta dall'etimologia del nome di Cremilo proposta da L.M. Holmes che sottolinea l'aspetto della vecchiaia attraverso la sua manifestazione con espettorazione e tosse asmatica³. Cremilo stesso, ai vv. 33-5, spiegando le motivazioni che lo hanno portato a rivolgersi all'oracolo, parla della propria esistenza come volta alla fine e miserabile (τὸν ἐμὸν μὲν αὐτοῦ τοῦ ταλαιπώρου σχεδὸν / ἤδη νομίζων ἐκτετοξεῦσθαι βίον), usando il medesimo termine che al v. 224 userà per descrivere i contadini che di lì breve andranno a costituire il coro⁴, e che, poiché accomunati dallo stesso destino di ingiusta povertà, crede possano aiutarlo ai fini del perseguimento dell'utopia comica, in quanto futuri fruitori di un improvviso benessere⁵.

Le battute di Cremilo preparano dunque nel pubblico l'attesa di un coro simpatetico con il protagonista che viene chiamato per correre in aiuto, ma che si presenta sulla scena seguendo il ritmo giambico dei tetrametri catalettici che ne sottolineano l'incedere lento, causato dall'età⁶. È Carione stesso a guidare l'ingresso dei contadini e a sollecitarne l'entrata con le parole dei versi 255ss ἴτ', ἐγκονεῖτε, σπεύδεθ' ὡς ὁ καιρὸς οὐχὶ μέλλειν, / ἀλλ' ἔστ' ἐπ' αὐτῆς τῆς ἀκμῆς, ἧ δεῖ παρόντ' ἀμύνειν: si viene così a creare, ancor prima che i contadini portino a termine la parodo, un forte scarto fra le attese di cui essi sono caricati, ovvero un ingresso celere che richiama i modelli tragici della βοήθεια e della βοηδρομία⁷, e l'effettiva

³ Cf. Holmes 1990, 93 s.

⁴ Per se stesso Cremilo utilizza l'aggettivo ταλαιπώρου, mentre per i contadini impiega il participio ταλαιπωρούμενους. L'aggettivo risulta caro ad Euripide: ne riscontriamo un largo uso in tutte le sue opere, solitamente impiegato nelle parole degli eroi che riflettono sulla propria triste condizione (ad esempio in *Andr.* 571 e 1206) o al vocativo nei confronti della misera condizione di alcuni personaggi (così ad esempio Elettra si rivolge al fratello Oreste in *Or.* 258), oppure in frasi dal valore universale e riflessioni sulla condizione umana (ad es. in *Suppl.* 734). Singolare è l'uso che si riscontra da parte dello stesso autore in contesto satiresco: le uniche due attestazioni presenti nel *Ciclope* ricorrono nelle parole dei satiri che si riferiscono ora alla flotta di Ulisse appena sbarcata, al v. 89, ora ad Ulisse stesso durante il racconto della ferocia di Polifemo, al v. 381; in entrambi i casi li troviamo in un contesto alto, dai richiami epici.

⁵ Questo è chiaro fin dai vv. 223-6, prima ancora che il coro faccia il suo ingresso, quando Cremilo ne anticipa la composizione, invitando lo schiavo Carione a farsi carico del suo coinvolgimento.

⁶ Riguardo a uso e funzione del tetrametro giambico cf. Perusino 1968.

⁷ Una definizione del concetto di βοηδρομία si trova nell'epitome di Arpocrasione, ripresa poi nel lessico di Fozio (= Suid. β 357, Et. Gen. A B s.v. Βοηδρομείν) dove il termine è glossato con βοηδρομείν γὰρ τὸ βοηθεῖν ὠνομάζετο, τουτέστιν ἐπὶ μάχην δραμεῖν. Al riguardo si veda anche lo sch. ad *Eur. Hipp.* 774 in cui il commentatore chiosa il lemma βοηδρομείτε con βοηδρομείν ἐστὶ τὸ μετὰ βοῆς τρέχειν, ἵνα διὰ τῆς βοῆς καὶ ἄλλους πρὸς ἐπικουρίαν κινήσωσιν. In generale sulla tipologia delle entrate in corsa, soprattutto per quanto concerne il teatro eschileo cf. Taplin 1977, in particolare 147 e 351 s.

realizzazione di esse, una frustrazione questa che rappresenta l'ingrediente fondamentale per il gioco comico.

Se per quanto riguarda la costituzione, il coro del *Pluto* può essere assimilato a quello di *Acarnesi* e *Vespe*, tuttavia esso non ne condivide le caratteristiche di vivacità e prontezza: fin dalla prima apparizione in teatro sono evidenti l'irruenza e l'energia dei carbonai di Acarne allo stesso modo in cui risalta la tempra dei giudici con i loro pungiglioni appuntiti⁸. In più occasioni infatti, in entrambi i casi vengono sottolineati durezza e intraprendenza, ma in maniera più marcata nelle *Vespe* è presente al contempo anche l'insistenza sulla lentezza e gli effetti fisici della vecchiaia: ai vv. 219-21 per esempio, il corifeo alla guida dei carbonai di Acarne, incitando il gruppo alla cattura di Anfiteo, accenna a pesantezza e rigidità delle gambe (νῦν δ' ἐπειδὴ στερορὸν ἤδη τοῦμόν ἀντικνήμιον / καὶ παλαιῶ Λακκρατείδη τὸ σκέλος βαρύνεται, / οἴχεται. διωκτέος δέ· μὴ γὰρ ἐγκάνη ποτὲ), mentre i vv. 230-5 delle *Vespe* sono proprio incentrati sul rimpianto per la gioventù passata ed energica, in contrapposizione con la realtà che impone ai coreuti di fare i conti con la lentezza nel procedere da un lato e la voglia di impegnarsi attivamente dall'altro⁹.

Altri elementi avvicinano questo coro ad altri aristofanei: in particolare, l'ingresso a chiamata lo collega a quello di *Cavaliere* e *Pace*, il cui arrivo però non è segnato dai tetrametri giambici bensì dai tetrametri trocaici che denotano un movimento svelto, in una situazione concitata, secondo quanto si ricava dallo sch. *ad Aristoph. Ach.* 204¹⁰, mentre la simpateticità con il protagonista riconduce a

⁸ Sulla vecchiaia come *Leitmotiv* dei primi cori aristofanei si veda Hubbard 1989.

⁹ In questo senso sono significativi i vv. 230-7 (χώρει, πρόβαιν' ἐρρωμένως. ὦ Κομία, βαρύνεις. / μὰ τὸν Δί' οὐ μέντοι πρὸ τοῦ γ', ἀλλ' ἦσθ' ἱμάς κύνειος / νυνὶ δὲ κρείττων ἐστὶ σου Χαρινάδης βαδίζειν. / ὦ Στρουμόδωρε Κονθυλεῦ, βέλτιστε συνδικαστῶν, / Εὐεργίδης ἄρ' ἐστὶ που ἄταυθ' ἢ Χάβης ὁ Φλυεύς; / πάρεσθ' ὁ δὴ λοιπὸν γ' ἔτ' ἐστίν, ἀπαπαὶ παπαῖξ, / ἦβης ἐκείνης, ἥνικ' ἐν Βυζαντίῳ ξυνήμιεν / φρουροῦντ' ἐγὼ τε καὶ σύ) in cui si manifesta il rimpianto per il proprio passato e i vv. 383 ss. (ἀμυνοῦμέν σοι τὸν πρηνώδη θυμὸν ἄπαντες καλέσαντες, / ὥστ' οὐ δυνατόν σ' εἶργειν ἔσται) e 453 ss. (Ἀλλὰ τούτων μὲν τάχ' ἡμῖν δώσετον καλὴν δίκην, / οὐκέτ' εἰς μακρὰν, ἴν' εἰδῆθ' οἴός ἐστ' ἀνδρῶν τρόπος / ὄξυθύμων καὶ δικαίων καὶ βλεπόντων κάρδαμα) in cui il coro esalta il proprio animo e la propria indole iraconda. Per un'analisi dei due contrapposti aspetti di questo coro si veda Imperio 2004, in particolare 267.

¹⁰ Il testo dello scolio è ἐντεῦθεν ἢ πάροδος γίνεται τοῦ χοροῦ, ὃν συμπληροῦσιν οἱ Ἀχαρνεῖς. παράγονται δὲ συντόμως καὶ μετὰ σπουδῆς διώκοντες τὸν Ἀμφίθεον σπονδάς ποιησάμενον πρὸς τοὺς Λακεδαιμονίους. γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκόν, πρόσφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ. ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθεσαν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοί, ἐπειδὴν δραμαίως εἰσάγωσι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχη τῷ δράματι. τὸ δὲ τῇ τοπικόν ἐστὶν ἐπίρρημα καὶ κεῖται ἐν ἴσῳ τῷ ἐνταῦθα. Sulla caratterizzazione del tetrametro giambico come verso adatto per il passo lento di vecchi si vedano le considerazioni di Händel 1963, in particolare 21, 27, 35. Sulle differenze nell'uso fra tetrametro trocaico e giambico si interroga Perusino 1968, 40-2, mettendo in dubbio la testimonianza dello scolio sopracitato, dal momento che il passo affrettato non si addice ad un gruppo di vecchi (cf. *ibid.* 41 s.: «lo scolio al v. 204 mette in rilievo la loro fretta e accenna addirittura a un passo di corsa. Ma questo dello scolio sembra una delle tante definizioni generiche che caratterizzano il metro trocaico e non si adatta in particolare a questa commedia: che i vecchi Acarnesi abbiano fretta è vero, come hanno fretta i dicasti delle *Vespe* e i vecchi della *Lisistrata*; ma il loro fisico non corrisponde alle intenzioni ed essi lamentano la loro condizione di vecchi e la perdita agilità che impedisce di acciuffare più presto il colpevole. Se l'ingresso di un coro di vecchi può essere accompagnato dal gambo come dal trocheo, due metri di ritmo opposto, la definizione di “verso adatto alla marcia

*Lisistrata, Tesmoforiazuse, Ecclesiazuse*¹¹.

Fin dalla sua prima apparizione, ma già prima per la sua anticipazione, il rapporto più forte che questo coro sembra però intrattenere non è tanto con la commedia, quanto con la tragedia: il coro costituito da vecchi che avanzano lentamente e nelle loro battute insistono sulla vecchiaia in generale e sugli effetti fisici di essa, nonché l'ingresso secondo gli stilemi della βονδρομία rappresentano due forti elementi tragici. E fin dall'inizio si nota come ogni qualvolta i contadini sono menzionati siano perseguitati da ridondanza e drammaticità: la *paratragodia*, non indirizzata alla satira su un preciso ipotesto, ma piuttosto legata alla *detorsio in comicum* di alcuni *topoi* drammatici, potrebbe essere quindi la chiave di lettura nell'indagine sul ruolo affidato al coro in quest'opera.

Molti sono i corrispettivi tragici nei quali solitamente il ruolo degli anziani è quello di saggi consiglieri, fin dai *Persiani* di Eschilo. Il ruolo ricoperto dai contadini del *Pluto* non è però assimilabile a quello dei Persiani: ad essi viene richiesta una partecipazione attiva al conseguimento dell'utopia comica ed essi intervengono rispondendo ad una precisa richiesta di aiuto. L'ingresso con *Anruf* e atteggiamento di sollecitudine è presente nelle *Troiane* e nell'*Elena*, così come la βονδρομία rappresenta una peculiarità delle opere euripidee, presente negli *Eraclidi*, ma anche nell'*Oreste*; in quest'ultima opera prima come elemento negativo temuto sia da Elettra che dal coro (v. 1291, v. 1356), poi come atto positivo o richiesta (vv. 1476, 1510, 1622)¹².

Anche la riflessione e il lamento sull'età avanzata costituiscono caratteristiche in comune con i cori tragici ed in particolare con quello dell'*Agamennone*, del *Cresfonte* e dell'*Eraclide*¹³: in tutte e tre le opere e in maniera più enfatica in quelle

dei vecchi” che lo Händel voleva attribuire in esclusiva al tetrametro giambico, non sembra più tanto adatta a definire pienamente le caratteristiche e le funzioni di questo verso nelle parodoi»). La studiosa propone quindi una differenziazione basata sul rapporto tra l'ideologia dell'autore e quella di cui si fa portatore il coro, secondo cui i tetrametri trocaici sarebbero impiegati nelle parodoi in cui il coro ha «un carattere e un atteggiamento conformi alla sua ideologia chiamandolo a svolgere un'azione positiva nel corso del dramma [...]. I tetrametri giambici invece aprono le parodoi di quelle commedie dove il coro (con la sola eccezione del *Pluto* [...]) è portatore di un'ideologia nettamente avversata e smentita da Aristofane nel corso della commedia» (*ibid.*, 43 s.). Si può forse dire che i tetrametri trocaici sottolineano l'atteggiamento emotivo di solerzia e sollecitudine con cui il coro fa il suo ingresso e almeno nelle intenzioni si affretta nell'incedere, mentre i tetrametri giambici sottolineano l'atteggiamento di fiacchezza e indebolimento che porta il coro a disattendere la funzione per cui è stato chiamato ad intervenire. In questo modo anche il coro del *Pluto* non rappresenta un'anomalia, ma s'inserisce regolarmente nel quadro della poetica aristofanea. Per eventuali confronti con l'uso del tetrametro trocaico in tragedia rimando a Centanni 1995.

¹¹ Su questo aspetto si sofferma anche Imperio 2011, 123 s.

¹² Sugli ingressi dei cori tragici con *Anruf* rimando alle considerazioni di Pattoni 1989, in particolare 40 s.; nel medesimo contributo si vedano anche le osservazioni circa l'atteggiamento di sollecitudine dei cori tragici (44 s.). Di βονδρομία si può parlare anche per i vv. 1089 ss. dell'*Ecuba* dove alla richiesta di aiuto di Polimestore al v. 1106 giunge in soccorso Agamennone.

¹³ Riguardo all'*Agamennone* si vedano i vv. 72-82 dove alla vista del segnale di fuoco di cui parla la guardia, gli anziani di Argo si precipitano alla ricerca di informazioni deplorando il loro scarso vigore; per il *Cresfonte* mi riferisco ai vv. 73-84 in cui i vecchi simpatetici con Merope attaccano la parodo con il lamento αἰᾶ φεῦ· ᾗ γεραίοι, πρόβατε τᾷδε. Su questo passo si veda anche il commento di Cropp 1995, 140 s. È da notare, per quanto concerne il *Cresfonte*, che Aristofane

euripidee troviamo un gruppo di vecchi simpatetico con il protagonista che si presenta lamentando la propria condizione di anzianità, ma senza dubbio il contatto più forte si riscontra con gli *Eraclidi*, sia per quanto concerne la βοηδρομία sia riguardo la riflessione sulla vecchiaia, che in questa tragedia non interessa solo il coro, ma principalmente il protagonista.

I vecchi ateniesi fanno il loro ingresso al v. 73 in seguito alla richiesta di aiuto lanciato da Iolao ai versi 69-72 (ὦ τὰς Ἀθήνας δαρὸν οἰκοῦντες χρόνον, / ἀμύνεθ'· ἰκέται δ' ὄντες ἀγοραίου Διὸς / βιαζόμεσθα καὶ στέφη μαίνεται, / πόλει τ' ὄνειδος καὶ θεῶν ἀτιμίαν); che si tratti di un vero e proprio grido e che quindi la situazione sia concitata ed animata ce lo confermano i versi 73-6 che aprono il dialogo con il nipote di Eracle (ἔα ἔα· τίς ἢ βοή βωμοῦ πέλας / ἔστηκε; ποῖαν συμφορὰν δείξει τάχα; / ἴδετε τὸν γέροντ' ἀμαλὸν ἐπὶ πέδῳ / χύμενον· ὦ τάλαι), mentre che l'ingresso corale si sia svolto in rispondenza al canone della βοήθεια lo conferma la domanda che Demofonte rivolge ai vecchi ai vv. 120-3 (ἐπέπευξ ἔφθης πρέσβυς ὢν νεωτέρους / βοηδρομήσας τήνδ' ἐπ' ἐσχάραν Διὸς, / λέξον, τίς ὄχλον τόνδ' ἀθροίζεται τύχη;).

Come anticipato, in quest'opera il tema della vecchiaia riguarda anche e soprattutto Iolao, un personaggio costruito proprio su questa essenziale peculiarità e caratterizzato dal tentativo di far riemergere il proprio antico vigore. In più occasioni egli si rende repressibile, sia agli occhi del servo quando tenta di opporsi fisicamente al nemico, come mostra il dialogo ai vv. 680-702, sia verso il coro che esprime parole di biasimo nei suoi confronti ai vv. 703-8, ma soprattutto nella celebre scena della panoplia ai versi 720-47 che con le considerazioni dei vv. 734-8, sembra generare effetti di straniamento comico, ed infine nel conseguente lamento sulla vecchiaia di Iolao nella battuta che chiude il terzo episodio ai versi. 739-47¹⁴.

Aristofane sembra richiamare nel *Pluto* i paradigmi tragici sopra elencati: richiesta d'aiuto ai fini del perseguimento dell'utopia comica, quindi ingresso del coro con *Anruf* associata al lamento per la vecchiaia e allo scarto fra intento di sollecitudine e sua effettiva realizzazione. Per quanto concerne quest'ultimo elemento, esso viene ben rappresentato nella preparazione dell'arrivo dei coreuti fatta da Carione attraverso i verbi ἴτ' ἐγκονεῖτε, σπεῦδεθ¹⁵ del v. 255 che caricano

aveva già parodiato l'opera euripidea nei *Georgoi* (cfr. Ar. fr. 111 K-A che richiama il fr. 453 K della tragedia) e in *Ach.* 480-8 (per quest'ultimo punto risulta fondamentale il contributo di Medda 2002). Per quanto concerne l'*Eracle*, si vedano i vv. 107-30 della parodo, ma anche gli interventi ai vv. 268-70, 312-4, 436-41 e 637-68, secondo le considerazioni di Mirto 1997 (106 s., n. 13) per cui «sin dal suo ingresso il Coro di vecchi tebanî enfatizza [...] la condizione di debolezza imposta dall'età avanzata, che lo rende spettatore impotente di tutto ciò che accade: non gli rimane che affidare alle parole la propria adesione alle sventure degli amici così come l'aggressività nei confronti dell'usurpatore».

¹⁴ Sul contrasto fra *pathos* e *humour* nella scena di panoplia degli *Eraclidi* cf. Burian 1977, 11; sull'argomento rimando anche alle considerazioni di Zuntz 1955, 28-31; e al commento di Allan 2001, 189 s. Per un inquadramento sulla questione della comicità di alcune tragedie euripidee cf. almeno Basta Donzelli 2000; Matthiessen 1989-90 e Seidensticker 1989. Sulla caratterizzazione del personaggio di Iolao cf. Falkner 1989.

¹⁵ L'indagine sull'attestazione di questi verbi in tragedia ne rivela un largo uso in Euripide con un impiego maggiore proprio in *Eraclidi*, *Eracle*, *Oreste*, opere caratterizzate dalla concitazione, in cui il coro di anziani è simpatetico rispetto al protagonista. Sulla *simpatheia* del coro cf. Pattoni 1989.

di aspettative il pubblico per quanto riguarda l'effettivo ruolo di questo coro, creando un'atmosfera di concitazione. Come già evidenziato, a questa chiamata i contadini rispondono con un'entrata caratterizzata dalla lentezza dei movimenti, già annunciata dal metro stesso, e sull'indolenza dei coreuti è tutta giocata la prima parte della parodo, che ne mette in luce non solo la fiacchezza fisica ma anche quella nella comprensione, sebbene i coreuti stessi insistano ai vv. 257 e 282 sul loro atteggiamento di solerzia mediante l'avverbio *προθύμως*. Lo scambio di battute iniziale fra essi e lo schiavo, a forte carattere scommatico, è tutta giocata sullo scarto fra la velocità di Carione e la lenta e talvolta errata ricezione da parte dei contadini che disattendono completamente il ruolo di aiutanti che sono stati chiamati a ricoprire, nonostante vogliano mostrare la loro adesione al progetto comico e il loro aiuto ai fini del perseguimento dell'utopia comica.

Essi tuttavia, pur consapevoli della loro tarda età, non riconoscono, come nel caso di Iolao, i loro limiti fisici e addirittura ai vv. 271 s. minacciano Carione temendo di essere da lui derisi (*μῶν ἀξιοῖς φενακίσας ἔπειτ' ἀπαλλαγῆναι / ἀζήμιος, καὶ ταῦτ' ἔμοῦ βακτηρίαν ἔχοντος;*); in questo modo si rendono invece loro stessi oggetto di derisione. *Βακτηρία* è infatti il bastone utilizzato dai vecchi per sostenersi e procedere nel cammino¹⁶: è naturale quindi che qualora i coreuti lo impieghino per percuotere lo schiavo perdano l'equilibrio e che la loro minaccia dunque non rappresenti in alcun modo alcunché di temibile. Il passo richiama il precedente tragico dell'*Andromaca* euripidea in cui il vecchio Peleo, giunto in difesa della troiana secondo il modello della *βοηδρομία* tragica, minaccia Menelao con il suo bastone¹⁷. Anche in questo caso la proposta ottiene l'effetto contrario: anziché destare timore nell'avversario, il padre di Achille diviene oggetto di scherno, tanto che Menelao lo irride e lo incita ad avvicinarsi, facendosi beffe dei limiti fisici dovuti all'età.

Nel *Pluto* la paratragicità non si ferma a questi elementi, ma è il *Leitmotiv* con cui leggere l'intera funzione del coro: superata la parte lirica che occupa i vv. 290-321 in cui si sviluppa un canto di beffa che ricalca la struttura di botta e risposta degli agoni bucolici¹⁸ e di cui emerge il carattere scommatico, sottolineato nelle parole stesse di

¹⁶ Si vedano al riguardo lo scolio antico 272b e c, il commentario di Tzetzes (Tz. *ad v.* 272, 9-26b) e lo scolio recenziore 272c.

¹⁷ L'ingresso di Peleo è anticipato ai vv. 545 s. dal coro delle donne di Ftia che ne riconosce il passo affrettato (*καὶ μὴν δέδορκα τόνδε Πηλέα πέλας, / σπουδῆ τιθέντα δεῦρο γηραιὸν πόδα*). L'agitazione del re è evidente fin dalla sua prima battuta ed in particolare dalla serie di domande che egli rivolge ai vv. 548 s. (*τί ταῦτα, πῶς ταῦτ'; ἐκ τίνος λόγου νοσεῖ / δόμος; τί πράσσειτ' ἄκριτα μηχανώμενοι;*). Lo scontro si fa subito violento e Peleo giunge presto alle minacce (*σκήπτρω γε τῷδε σὸν καθαμάξας κάρα*: v. 588) cui Menelao risponde con *ψαῦσόν θ', ἴν' εἰδῆς, καὶ πέλας πρόσσελθ' ἔμοῦ* al v. 589. Sulla scena Di Marco 2000, 124 ha osservato che «in realtà, vecchio com'è, egli 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». Durante lo scontro in più occasioni Menelao sottolinea la vecchiaia del suo interlocutore, caratterizzandola come età non saggia, facile all'ira e priva di vigore fisico: si vedano ad esempio l'affermazione al v. 678 (*γέρον γέρον εἶ*); la considerazione del coro ai vv. 727 s. (*ἀνεμῆνον τι χρῆμα πρεσβυτῶν γένος / καὶ δυσφύλακτον ὄξυθυμίας ὕπο*) e il congedo del fratello di Agamennone ai vv. 744-8 (*τοὺς σοὺς δὲ μύθους ραϊδίως ἐγὼ φέρω / σκιά γάρ ἀντίστοιχος ὡς φωνὴν ἔχεις, / ἀδύνατος οὐδὲν ἄλλο πλὴν λέγειν μόνον*).

¹⁸ Per la classificazione del canto cfr. Lomiento 2007, 319 e 332. Del possibile legame con la

Cremilo al v. 316 (Ἄλλ' εἶά νυν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἤδη), della presenza del coro il testo non ci dà più notizia, se non ai vv. 322 ss., nella battuta che il protagonista Cremilo ad esso rivolge una volta riapparso in scena dopo aver condotto Pluto nella propria casa, con parole piene di riconoscenza (“χαίρειν” μὲν ὑμᾶς ἔστιν, ὄνδρες δημόται, / ἀρχαῖον ἤδη προσαγορεύειν καὶ σαπρὸν / ἀσπάζομαι δ' ὅτι προθύμως ἤκετε / καὶ συντεταμένως κοῦ κατεβλακευμένως. / ὅπως δέ μοι καὶ τᾶλλα συμπαραστάται / ἔσεσθε καὶ σωτῆρες ὄντως τοῦ θεοῦ). Anche questa battuta è funzionale alla definizione del ruolo del coro ai fini dell'utopia comica: vi è infatti ribadita la collaborazione e l'adesione al progetto da parte dei coreuti, ma vi sono anche contenuti i motivi della sollecitudine e la solerzia d'intervento, qui esaltati dal protagonista per ottenere conferma della simpateticità. L'effetto che questa battuta ottiene a livello di resa scenica è quella dell'eco comica e della ulteriore messa in ridicolo della figura dei vecchi contadini di fronte al pubblico perché sottolinea ancora una volta lo scarto fra la presunta e la reale solerzia dei coreuti al centro della scena precedente¹⁹. Anche l'asserzione di Cremilo ai vv. 326 s. (ὅπως δέ μοι καὶ τᾶλλα συμπαραστάται / ἔσεσθε καὶ σωτῆρες ὄντως τοῦ θεοῦ) suona come una dissacrante distorsione dei rapporti fra la sfera umana e quella del divino²⁰: 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)²¹ ha infatti bisogno dell'intervento di un gruppo di vecchi contadini spossati da una vita di miseria e privazioni per essere guarito dalla cecità. Il recupero della vista avverrà comunque per intercessione di un altro dio, Apollo appunto, e l'azione del contadino si limiterà dunque nei fatti alla persuasione del dio al tentativo di guarigione, come riportato ai vv. 95-215, e alla scorta al tempio di Asclepio; in entrambe le occasioni il coro non solo non avrà alcuna incidenza, ma neppure sarà menzionato o interverrà²². Nonostante ciò, ai vv. 328-31 esso nel ribadire la sua piena adesione al progetto comico, usa l'espressione βλέπειν γὰρ ἄντικρυς δόξει μ' Ἄρη che ha sapore tragico²³, con un effetto comico, reso ancor più ridondante dalla menzione del dio della guerra in una situazione dove

struttura degli agoni bucolici si è reso conto Zimmermann 1985, 63.

¹⁹ Fra le parole di Cremilo volte 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 vv. 257-60, risaltano proprio l'avverbio προθύμως, già usato dai contadini stessi, ma anche συντεταμένως e κοῦ κατεβλακευμένως.

²⁰ Lo stravolgimento del rapporto fra uomo e divinità si trova già ai vv. 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 vd. Medda 2005.

²¹ Sono le parole con cui Carione ai vv. 265-8 presenta il dio ai contadini. Sulla caratterizzazione del dio della ricchezza in quest'opera rimando alle considerazioni di Fiorentini 2006.

²² La persuasione del Dio avviene precedentemente all'ingresso dei coreuti, mentre la guarigione è annunciata da Carione al coro ai vv. 627-30, con un dettagliato racconto di quanto accaduto al tempio. Più che collaborare al perseguimento dell'utopia qui il coro beneficia degli effetti di essa, come riportato dallo schiavo al v. 629 (ὡς εὐτυχεῖθ', ὡς μακαρίως πεπράγατε).

²³ Già Dindorf 1837, 35 segnalava il verso 368 fra quelli rivelanti «tragicum spiritum et numeris et orationis colore».

non ci sono conflitti né pericoli²⁴.

Dopo questa battuta il coro prende ancora la parola solo molti versi dopo, con una battuta arbitraria che apre, come da tradizione, l'agone fra Penia e Cremilo. Si tratta dei due tetrametri anapestici dei vv. 487 s. che invitano Cremilo al confronto con Penia e lo consigliano 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), in analogia con il modello tragico dei saggi consiglieri, riscontrabile ad esempio nei *Persiani*.

Dopo questo intervento, al coro è affidata la battuta dei vv. 631 s. a seguito del ritorno di Carione dal tempio di Asclepio, dove è avvenuta la guarigione del dio. Le parole dei contadini hanno la funzione di introduzione al racconto di quanto accaduto nel santuario (τί δ' ἐστίν, ὃ βέλτιστε τῶν σαυτοῦ φίλων; φαίνει γὰρ ἦκειν ἄγγελος χρηστοῦ τινος) e segnano l'inizio della parodia tragica successiva che riguarda il racconto di Carione, strutturato secondo il modello delle ῥήσεις ἀγγελικαί²⁵. La scena è qui giocata sul *pathos* tragico, come mostra la risposta del servo che ai vv. 635 s. cita il *Fineo* di Sofocle (ἐξωμμάτωται καὶ λελάμπρυνται κόρας, / Ἀσκληπιοῦ παιῶνος εὐμενοῦς τυχῶν)²⁶ e la conseguente esultanza dei coreuti ai vv. 637 (λέγεις μοι χαράν, λέγεις μοι βόαν) e 639 s. (ἀναβοάσομαι τὸν εὐπαιδα καὶ / μέγα βροτοῖσι φέγγος Ἀσκληπιόν). Il metro scelto dal commediografo per il grido di gioia dei contadini è il docmio, solitamente impiegato da Aristofane in contesti paratragici e appositamente scelto per questo passo caratterizzato dall'eco del linguaggio euripideo, in cui risalta per ridondanza il verbo ἀναβοάσομαι²⁷.

Il gruppo di contadini interviene ancora ai versi 962 s., all'interno della sezione sugli effetti della guarigione di Pluto in cui una vecchia abbandonata dal giovane amante, al suo arrivo, si rivolge ai coreuti (ἄρ', ὃ φίλοι γέροντες, ἐπὶ τὴν οἰκίαν /

²⁴ Espressioni simili si ritrovano in altri passi aristofanei, come ad es. in *Vesp.* 455; sull'argomento cf. Sommerstein 2001, 162 e Taillardat 1965, 216-8.

²⁵ Al riguardo Paduano 2002, 124 n. 103 ha osservato che «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». Sul passo cf. anche Torchio 2001, 186-8. Sul racconto dei fatti al tempio di Asclepio come parodia del rituale medico-religioso vd. Roos 1960.

²⁶ Testimonia la parodia tragica lo *sch. vet.* 635d; sulla questione si vedano le considerazioni di Van Der Sande Bakhuyzen 1887, 185-9, sostenitore di una ripresa tematica più che letterale del passo sofocleo.

²⁷ Le testimonianze scoliastiche segnalano la contiguità del verso 639 con il modello euripideo: lo *sch. rec.* 639b contiene ἐξ Ἡλέκτρας Εὐριπίδου [...] Ἡλέκτρα γὰρ Εὐριπίδου φησί: “ἀναβοάσομαι πατρὶ γέροντι Ταντάλω”. ἔστι δὲ τὸ σχῆμα κωμικόν; lo *sch. vet.* 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 Tzetes al verso 639 riporta ὁ δὲ νοῦς πέπαικται εἰς τραγωδίαν· καὶ γὰρ ὁ χαρακτήρ τραγικός, ὡς ἐν Ὀρέστη· “ἀναβοάσομαι πατρὶ Ταντάλω”. Non credo si possa parlare qui di una parodia diretta del verso dell'*Oreste*, quanto piuttosto di un richiamo più vago al lessico del tragediografo, dal momento che il verbo ἀναβοᾶν è variamente attestato 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 K.

ἀφίγμεθ' ὄντως τοῦ νέου τούτου θεοῦ, / ἢ τῆς ὁδοῦ τὸ παράπαν ἡμαρτήκαμεν;) secondo il modello tragico degli ingressi di messaggeri o stranieri che nel momento dell'apparizione chiedono informazioni al coro su qualche personaggio²⁸. Anche in questo caso, come per quanto concerne i vv. 631 s., la risposta dei contadini funge da introduzione alla sequenza di derisione della vecchia e ricalca un modello tragico. Infine, l'ultima attestazione di battuta del coro a noi giunta cade ai vv. 1208 s., nel canto di esodo che richiama i precedenti aristofanei²⁹.

I contadini dunque mostrano 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 pratica. 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.

Ogniquale volta il gruppo è chiamato ad intervenire, esso assume le caratteristiche di un coro tragico, che accorre in sostegno, consapevole e fiero del proprio compito di aiuto, ma la cui presenza scenica si limita all'osservazione e ad una stanca e passiva assistenza di corredo. 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 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 aiuto si fanno da parte e diventano dei meri spettatori, al fine della completa e piena immedesimazione nel loro ruolo di coro paratragico.

In questo senso si può spiegare anche la presenza della sigla χορον segnalata nelle principali edizioni del *Pluto* dopo i versi 321, 626, 771, 801, 958, 1096 e attestata anche nelle *Nuvole*, nelle *Eccelesiazuse*, nelle commedie di Menandro e in numerosi papiri tragici e comici distribuiti fra i secoli III a.C. e V-VI d.C: essa non deve essere necessariamente interpretata come corruzione nella trasmissione del testo³⁰, dal momento che non ci sono elementi per escludere a priori che la 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 ai cambiamenti stilistici che comportarono una predominanza del *melos* sulla *lexis* interessarono senza dubbio anche il teatro di Aristofane: può quindi essere accaduto 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

²⁸ Per questa interpretazione del passo rimando alle considerazioni di Torchio 2001, 219.

²⁹ Sulle scene di esodo nel teatro aristofaneo cf. Papachrysostomou 2002-03.

³⁰ L'interpretazione della sigla rappresenta una *vexata quaestio* di cui si sono interessati fra gli altri Maidment 1935; Beare 1949, 1954 e 1955; Handley 1953; Händel 1963; Sifakis 1968; Pöhlmann 1977 e 1988. Per il caso specifico del *Pluto* rimando al recente contributo di Imperio 2011 che ha il merito di analizzare puntualmente tutte le attestazioni della sigla e la loro attinenza *in textu*.

consultazione dei coreuti³¹. Al riguardo tuttavia, gli scarsi dati a nostra disposizione non ci permettono di procedere oltre le mere ipotesi.

Nel caso del *Pluto* dunque il personaggio coro si caratterizza secondo il paradigma della βονδοποιία tragica e lo stravolgimento di questo modello, o meglio la sua frustrazione, 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.

Alla luce di quanto esaminato non resta che chiedersi se la tensione fra l'atteggiamento di pretesa partecipazione dei vecchi e il loro effettivo apporto ai fini del progetto comico non nasconda un preciso riferimento e uno spunto di riflessione, forse anche polemico, sulla condizione del coro nel teatro del IV secolo, investito dalle novità in campo musicale e scenico, sulla strada di rottura con la tradizione e verso la perdita della propria identità.

Silvia Pagni
silvia.pagni@alice.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albini 1965 = U. Albini, *La struttura del 'Pluto' di Aristofane*, PP 20, 1965, 427-42.
- Allan 2001 = W. Allan, *Euripides. 'The Children of Heracles'*, Warminster 2001.
- Basta Donzelli 2000 = G. Basta Donzelli, *Euripide tra commedia e tragedia*, in *Poesia e religione in Grecia: studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli 2000, 63-9 (= G. Basta Donzelli, *Studi sul teatro antico*, Amsterdam 2008, 335-41).
- Beare 1949 = W. Beare, *Xογοῦν in the 'Heautontimoroumenos' and the 'Plutus'*, *Hermathena* 74, 1949, 26-38.
- Beare 1954 = W. Beare, *The meaning of ΧΟΠΟΥ*, *Hermathena* 84, 1954, 93-103.
- Beare 1955 = W. Beare, *Xογοῦν in the 'Plutus': a Reply to Mr. Handley*, *CQ* 5, 1955, 49-52.
- Burian 1977 = P. Burian, *Euripides' 'Heraclidae': an Interpretation*, *CPh* 72, 1977, 1-21.
- Centanni 1995 = M. Centanni, *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca. Le scene in tetrametri trocaici*, Lecce 1995.
- Cropp 1995 = M.J. Cropp, *Euripides. Selected Fragmentary Plays. Vol I.*, Warminster 1995.
- 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*, Napoli 2006, 61-80.
- Di Marco 2000 = M. Di Marco, *La Tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000.
- Dindorf 1837 = G. Dindorf, *Aristophanis comoediae. Accedunt perditarum fabularum fragmenta, III. Annotationes*, Oxonii 1837.
- Falkner 1989 = T.M. Falkner, *The Wrath of Alcmene: Gender, Authority and Old Age in Euripides' 'Children of Heracles'*, in *Old Age in Greek and Latin Literature*, Albany 1989, 114-31.

³¹ Sull'evoluzione dello stile lirico aristofaneo rimando alle considerazioni di McEvelley 1970 e Prato 1987. 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, 13 s., 19. A favore dell'inserimento di canti di repertorio si schierano fra gli altri Webster 1970, 181 e Händel 1963.

Il coro del 'Pluto' di Aristofane

- Fiorentini 2006 = L. Fiorentini, *Il corpo di Pluto sulla scena aristofanea*, in A.M. Andrisano, *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma 2006, 143-65.
- Händel 1963 = P.J. Händel, *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg 1963.
- Handley 1953 = E.W. Handley, *XOΠOY in the 'Plutus'*, CQ 3, 1953, 55-61.
- Holmes 1990 = L.M. Holmes, *Character Naming in Aristophanes*, Harvard 1990.
- Hubbard 1989 = T.K. Hubbard, *Old Men in the Youthful Plays of Aristophanes*, in *Old Age in Greek and Latin Literature*, Albany 1989, 90-113.
- Imperio 2004 = O. Imperio, *Parabasi di Aristofane. 'Acarnesi', 'Cavalieri', 'Vespe', 'Uccelli'*, Bari 2004.
- Imperio 2011 = O. Imperio, *Il coro nell'ultimo Aristofane: la parodo del 'Pluto'*, in *Un enorme individuo dotato di polmoni soprannaturali. Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona 2011, 97-159.
- Lomiento 2007 = L. Lomiento, *Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, 301-34.
- Maidment 1935 = K.J. Maidment, *The Later Comic Chorus*, CQ 29, 1935, 1-24.
- Matthiessen 1989-90 = K. Matthiessen, *Der Ion-eine Komödie des Euripides?*, SEJG 31, 1989-90, 271-91.
- McEvelley 1970 = T. McEvelley, *Development in the lyrics of Aristophanes*, AJP 91, 1970, 257-76.
- Medda 2002 = E. Medda, *Il monologo di Cresfonte e una parodia aristofanea recuperata (Eur. fr. 448A, 83-109 K., Alc. 840, Ar. Ach. 480-488)*, Eikasmos 13, 2002, 67-84.
- Medda 2005 = E. Medda, *Aristofane e un inno a rovescio: la potenza di Pluto in 'Pl.' 124-221*, Philologus 149, 2005, 12-27.
- Mirto 1997 = M.S. Mirto, *Euripide. 'Eracle'*, Milano 1997.
- Mureddu 1982-83 = P. Mureddu, *Il poeta drammatico da 'didaskalos' a 'mimetes'; su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane*, AION (filol) IV-V 1982-83, 75-98.
- Murray 1933 = G. Murray, *Aristophanes. A Study*, Oxford 1933.
- Norwood 1964 = G. Norwood, *Greek Comedy*, London 1964².
- Paduano 2002 = G. Paduano, *Aristofane. 'Pluto'*, Milano 2002².
- Papachrysostomou 2002-03 = L. Papachrysostomou, *Les entrées et sorties du chœur dans les comédies d'Aristophane*, CGITA 15, 2002-03, 73-92.
- Pattoni 1989 = M.P. Pattoni, *La Sympatheia del coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, SCO 39, 1989, 32-82.
- Perusino 1968 = F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma 1968.
- Pöhlmann 1977 = E. Pöhlmann, *Der Überlieferungswert der χοροῦ Vermerke in der Papyri und Handschriften*, WJA 3, 1977, 69-81.
- Pöhlmann = E. Pöhlmann, *Die Funktion des Chors in der Neuen Komödie*, in E. Pöhlmann, *Beiträge zu antiken und neueren Musikgeschichte*, Frankfurt am Main 1988, 41-55.
- Prato 1987 = C. Prato, *I metri lirici di Aristofane*, Dioniso 57, 1987, 203-44.
- Rau 1967 = P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- Revermann 2006 = M. Revermann, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.
- Ritter 1828 = F. Ritter, *De Aristophanis 'Pluto' dissertatio*, Bonnae ad Rhenum 1828.
- Rodríguez Alfageme 2008 = I. Rodríguez Alfageme, *Aristófanés: escena y comedia*, Madrid 2008.

- Roos 1960 = E. Roos, *De incubationis ritu per ludibrium apud Aristophanem detorto*, OAth 3, 1960, 65-81.
- Rossi 1978 = L.E. Rossi, *Mimica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle 'Vespe' e di altri passi aristofanei)*, RCCM 20,1978, 1147-70.
- Russo 1984 = C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984².
- Seidentsticker 1982 = B. Seidentsticker, *Palintonis Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödien*, Göttingen 1982.
- Sifakis 1968 = G.M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1968².
- Sommerstein 2001 = A.H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes 11. 'Wealth'*, Warminster 2001.
- Taillardat 1965 = J. Taillardat, *Les images d'Aristophanes. Études de langue et de style*, Paris 1965².
- Taplin 1977 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Thiercy 1986 = P. Thiercy, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris 1986.
- Torchio 2001 = M.C. Torchio, *Aristofane. 'Pluto'*, Torino 2001.
- van der Sande Bakhuyzen 1877 = W.H. van der Sande Bakhuyzen, *De parodia in comoediis Aristophanis: locos ubi Aristophanes verbis epicorum, lyricorum, tragicorum utitur*, Traiecti ad Rhenum 1877.
- Webster 1970 = T.B.L. Webster, *The Greek Chorus*, London 1970.
- Zimmermann 1985 = B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien. Bd 2: Die anderen lyrischen Partien*, Frankfurt am Main 1985.
- Zuntz 1955 = G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955.

Abstract: The diminished role of the choral element in *Plutus*, also attested by the absence of some lyric sections replaced by the sigla XOPOY, seems coherent if we consider the conception of the chorus as a comic reversal of tragic paradigms, among which *in primis* we find dramatic βοηδορομία. The group of old farmers is characterized by its own purpose of tragic sympathy, which is nevertheless disregarded by the actual contribution to the achievement of the God's healing; moreover its interventions are configured within tragic *topoi*, whose comic reversal creates effects of *paratragodia*.

Keywords: Chorus, *Plutus*, comedy, tragedy, *paratragodia*.