

1. L'apostrofe al pubblico: l'uso limitato del "voi"

La letteratura greca arcaica e classica era per lo più ideata e composta per la 'recitazione' davanti a un gruppo di ascoltatori. Quasi tutti i testi che ci sono giunti, quindi, si 'rivolgono' a un pubblico¹. Leggendo il 'libretto' dell'opera di Archiloco si incorre in un'apparente contraddizione: il poeta non usa quasi mai la seconda persona plurale, il "voi", almeno nella parte della sua opera che ci è pervenuta. Questo risulta essere un elemento singolare nell'ambito di una poesia 'pubblica' e destinata a un uditorio di più persone (ragion per cui ci aspetteremmo l'uso della seconda persona plurale). Quando il poeta di Paro si rivolge al suo pubblico lo fa in maniera inclusiva (usando cioè il "noi"), o in maniera aggressiva, usando però il "tu"².

Quando Archiloco parlava a un "tu", questo "tu" era da lui chiamato anche per nome, e la sua identità non veniva celata. Quando, però, si rivolgeva a tutti i suoi *hetairoi*, egli non aveva bisogno di dire "voi": spesso gli bastava dire "noi". Infatti il *performer* e il suo pubblico conoscevano il significato e le sventure/avventure della vita di mare e di guerra e i problemi della vita cittadina. "Noi, io" e "voi" non erano 'persone' in radicale opposizione, nel momento in cui Archiloco cantava i suoi componimenti. È vero che il poeta avrebbe potuto rivolgersi al pubblico dicendo "voi" allo stesso modo in cui apostrofava l'interlocutore di turno, dicendogli: "o Glauco", "o Pericle" etc. Nella maggior parte dei frammenti, tuttavia, non si trovano invocazioni a un "voi" che presuppongano "dialoghi" tra poeta e più di un interlocutore (tranne due casi che saranno esaminati sotto).

Quando usa il "tu", Archiloco aggiunge spesso il nome della persona a cui si rivolge: "o Glauco", "o Pericle"; nei casi di più destinatari del messaggio poetico era possibile capire, anche senza la menzione esplicita del loro nome, che il messaggio poetico era diretto alla cerchia di *hetairoi*. Quando il messaggio era destinato a un gruppo diverso dalla solita cerchia, allora il poeta usava il "voi" accompagnato dall'invocazione della persona o delle persone coinvolte nel 'dialogo' (è questo il caso, ad esempio, del fr. 109, in cui il pubblico doveva essere avvisato sul vero destinatario del carne: i cittadini in particolare, cf. infra).

¹ Sul problema della comunicazione nei poeti lirici arcaici in generale si veda Bowie 1986, Nagy 1996, Stehle 1997, Bonifazi 2001, Bowie 2001, Bonifazi 2004, Burzacchini 2004, Calame 2004, D'Alessio 2004.

² Si deve in ogni caso tener presente che non sempre l'uso dei pronomi personali è indicativo di quelli che sono i rapporti tra autore e pubblico, in quanto non sempre l'"io" corrisponde alla voce dell'autore. Per questo tema si rimanda in particolare a Neri 2004, 25-27, Calame 2005, 21-26 e relativa bibliografia.

Si nota quindi che laddove il poeta decide di uscire dallo “schema-base” (componimento rivolto alla cerchia dei compagni), egli sceglie di comunicarlo in qualche modo, ad esempio inserendo delle invocazioni. In qualche modo si può dire che il “voi” era un destinatario sottinteso e privilegiato, primo, quindi non era necessario che fosse esplicitato; quando il poeta si rivolgeva a un interlocutore diverso dal “voi” o a un “voi” specifico doveva segnalarlo in qualche modo; e lo faceva usando il “tu” e a volte l’invocazione con il nome o la seconda plurale (due soli casi).

Questo articolo mostrerà che l’uso del “voi” in Archiloco è limitato a casi specifici, in cui il destinatario deve essere marcato, attraverso l’esplicitazione della persona-soggetto dei verbi. Per capire il significato dell’uso della seconda plurale, ho classificato le voci verbali, compilando indici di frequenza delle persone-soggetto. Oltre al poeta Archiloco, si sono presi in considerazione Ipponatte (per il giambo) e Teognide (per l’elegia), e si sono notate, tra le differenze, sorprendenti affinità (specie per l’uso del “voi” in Ipponatte). Inoltre si sono analizzate le forme verbali delle parabasi di Aristofane, per evidenziare punti di contatto e di distanza tra il genere lirico giambico e la commedia. Si è notato un uso molto maggiore del “voi” nella commedia rispetto al giambo; oltre al fattore della quantità (ci sono giunti molti meno frammenti giambici rispetto alle commedie intere e frammentarie), questo si spiega con la necessità di includere il pubblico nella *performance* nella parte che è esclusa dalla mera parte recitativa (la parabasi appunto). Nella lirica non è così forte la necessità di coinvolgere il pubblico, in quanto la natura stessa della *performance* prevede un’interazione tra pubblico e autore (quindi il “voi” si rende necessario solo quando il poeta si rivolge non alla solita cerchia, ma ad altri); nella commedia arcaica invece è necessario coinvolgere il pubblico quando si vuole che esso ‘entri’ nella scena. Inoltre, la seconda persona plurale nelle parabasi è anche usata per rivolgersi ai membri stessi del Coro o ai personaggi interni al dramma; per questo motivo, nella parte dedicata alle commedie, sono anche indicate le differenti tipologie del “voi”.

1.2 L’uso della seconda persona plurale in Archiloco

1.2.1 I dati per Archiloco giambico³

³ Sono stati computati in questo insieme i frammenti dall’88 al 252; sono stati cioè contati anche quelli di metro incerto, mentre sono stati esclusi i frammenti elegiaci (1-87), classificati nella tabella seguente. I frammenti giambici differiscono da quelli elegiaci, oltre che naturalmente per il metro, anche per i contenuti. Di parere contrario invece è Dover, che sottolinea una mancanza di differenza tra i due generi (cf. Dover 1963); per l’opinione opposta si veda Degani 1988 e relativa bibliografia; cf. anche West 1974, 1-76. L’edizione seguita per i frammenti archilochei è West 1989, 1-108.

Tempi verb. (tot. verbi 243)	Ind. Pres.	Ind. Fut.	Ind. Aor.	(Ind.) Impf.	Ind. Pf.	Ind. Ppf.	Imper. tutti tempi	Cong. tutti tempi	Ott. tutti tempi	Totale persone
Persone sog- getto										
1 sing.	16	7	7	7	3	0	0	1	1	42
2 sing.	11	4	10	1	0	1	28	3	1	59
3 sing.	41	4	26	23	3	1	3	2	3	106
1 pl.	2	2	2	3	0	0	0	2	0	11
2 pl.	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
3 pl.	7	1	10	3	1	0	0	2	0	24
TOT. tempi	77	18	55	37	7	2	32	10	5	243

1.2.2 I dati per Archiloco elegiaco

Tempi verb. (tot. verbi 33)	Ind. Pres.	Ind. Fut.	Ind. Aor.	(Ind.) Impf.	Ind. Pf.	Ind. Ppf.	Imper. tutti tempi	Cong. tutti tempi	Ott. tutti tempi	Tot. Pers.
Persone sog- getto										
1 sing.	2	3	0	0	0	0	0	0	0	5
2 sing.	0	0	0	0	0	0	3	0	0	3
3 sing.	4	4 ⁴	4	0	0	0	2	2	1	17
1 pl.	3	1	0	0	0	0	0	0	0	4
2 pl.	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
3 pl.	2	0	1	0	0	0	0	0	0	3
TOT. tempi	11	8	5	0	0	0	6	2	1	33

1.2.3 I dati per Archiloco: tipologie

Schematizzando l'uso delle persone-soggetto in base alla tipologia, si ha:
uso della prima persona singolare:

a) descrizioni dell'io parlante di se stesso e invocazioni (frammenti 1; 2, v. 2; 5, v. 2, v. 3, v. 4; 19, v. 2, v. 3; 20; 23, v. 7, v. 11, v. 12, v. 13, v. 14; 24, v. 18; 48, v. 18; 107, v. 1; 110; 112, v. 2; 120, v. 2; 193, v. 1; 196 a, v. 6, v. 9, v. 19, v. 23, v. 34, v. 35, v. 39, v. 42, v. 44, v. 48, v. 52; 197; 215; 216; 226);

⁴ Sono state calcolate come forme alla terza sing. anche quelle con soggetto neutro pl., come ad esempio *tanuissetai* del fr. 3, v. 1, sing., che ha però come soggetto il neutro pl. *τοκα*.

- b) descrizioni di azioni proprie usate come modello per gli altri (frammenti 11, v. 1, v. 2; 67, v. 3; 114, v. 1; 127);
- c) espressioni di attacco (frammenti 125; 126);
- d) espressioni predicenti, in cui l'“io” annuncia che racconterà qualcosa (frammenti 168, v. 3; 185, v. 1);

uso della prima persona plurale:

- a) descrizione di azioni di ‘gruppo’ (frammenti 12; 13, v. 4, v. 8; 98, v. 10, v. 14; 101, v. 1, v. 2; 106, v. 2, v. 4; 196 a, v. 18);
- b) espressioni di biasimo o insulto (frammento 34);
- c) “noi” gnomico (frammento 133, v. 2);

uso della seconda singolare:

- a) consigli, esortazioni, augurî, descrizioni (frammenti 4, v. 6, v. 7, v. 8; 23, v. 9, v. 10, v. 17, v. 19, v. 20, v. 21; 91, v. 9?; 96, v. 3, v. 5; 105, v. 1; 106, v. 3, v. 5, v. 7; 111; 112, v. 8; 116 – forse a se stesso? -; 117; 128 - al proprio cuore⁵ -, v. 2, v. 4, v. 5, v. 6, v. 7; 176, v. 1; 178; 196 a, v. 3, v. 8, v. 19, v. 22, v. 24, v. 31);
- b) insulti, rimproveri, attacchi (frammenti 124 b, v. 2, v. 3; 129; 172, v. 1, v. 3, v. 4; 173, v. 1; 188, v. 1; 189; 205; 223; 225; 234);
- c) preghiere a divinità, invocazioni (frammenti 26, v. 6; 108, v. 1, v. 2; 177, v. 2);

uso della seconda plurale:

- a) esortazioni a gruppi specifici (frammenti 13, v. 10; 109, v. 1);

uso della terza singolare:

- a) descrizione di luoghi o eventi presenti, passati e futuri (frammenti 3, v. 1⁶; 5, v. 1, v. 3; 9, v. 2; 13, v. 4, v. 8; 21, v. 2; 24, v. 8, v. 9, v. 10, v. 15; 30, v. 1; 25, v. 5, v. 7, v. 8; 31, v. 2; 35, v. 1; 37; 44?; 48, v. 6; 89, v. 3, v. 13; 93 a, v. 5; 94, v. 3, v. 5; 98, v. 6, v. 17; 99, v. 18; 105, v. 1, v. 2, v. 3; 112, v. 3; 122, v. 1, v. 3, v. 4, v. 5; 175, v. 6; 176, v. 1, v. 3; 179; 181, v. 4, v. 12; 182, v. 1; 185, v. 3, v. 5; 191, v. 2; 192; 194, v. 2?; 196; 196 a, v. 4, v. 5, v. 9, v. 28, 212; 230);
- b) massime, affermazioni di senso generale (frammenti 13, v. 7, v. 9; 14, v. 2; 15; 17; 25, v. 2; 128, v. 7; 130, v. 4⁷, v. 5; 131, v. 2; 133, v. 2, v. 3; 201; 232);

⁵ Il motivo del dialogo tra un uomo e il proprio cuore è tipico: già nell'*Odissea* (XX, 18-21) Odisseo si rivolge al suo cuore per incitarlo a sopportare le sofferenze che prova al suo ritorno in patria.

⁶ Il verbo è alla terza persona singolare con soggetto neutro plurale.

⁷ Il verbo è alla terza persona singolare con soggetto neutro plurale.

- c) invettive ('filtrate' dal pubblico), espressioni ingiuriose o negative (frammenti 5, v. 4; 7, v. 1; 41, v. 2; 42, v. 2; 43, v. 3; 44; 102; 107, v. 1; 115, v. 1, v. 2; 124 b, v. 4; 172, v. 2; 184, v. 1; 188, v. 1, v. 2; 194, v. 2?; 196 a, v. 25, v. 27, v. 30, v. 38; 200; 222; 235);
- d) domande pretestuose o retoriche (frammento 88);
- e) esortazioni, auguri, desideri (frammenti 118; 122, v. 6);
- f) ipotesi (frammenti 9, v. 10; 24, v. 12; 196 a, v. 3);

uso della terza plurale:

- a) descrizione generica di eventi o luoghi (frammenti 3, v. 4; 36; 47, v. 2; 89, v. 1, v. 8, v. 12, v. 27; 93 a, v. 7; 98, v. 8, v. 15, v. 16; 99, v. 18; 112, v. 5; 170, v. 2; 174, v. 3; 175, v. 3);
- b) massime, affermazioni di senso generale (frammenti 13, v. 6; 16; 130, v. 2, v. 3);
- c) invettive ('filtrate' dal pubblico) (frammenti 45; 132; 252).

Considerazioni sui dati

Le voci più interessanti, ai fini di questo lavoro, oltre a quelle alla seconda persona plurale (che verranno analizzate dopo), sono quelle alla seconda singolare.

Analizziamo alcuni esempi di frammenti con verbi alla seconda singolare della categoria (a). Nel fr. 23 assistiamo a un dialogo in cui l' "io" parlante si rivolge a una donna dandole consigli su come comportarsi dopo aver conquistato una città con la lancia. Appare infatti chiaro da $\epsilon\gamma\omega\eta\tau\alpha\mu\epsilon\iota\beta\omicron\mu\eta\eta\eta\eta$ del v. 7 che il poeta sta riportando un discorso a cui egli stesso sembra aver preso parte. West sostiene che il narratore (il poeta stesso) si starebbe rivolgendo a «some Amazon of the Aegean»⁸. Il poeta sta dialogando con una donna, a cui offre consigli in un linguaggio elevato⁹. Il "tu" di questo frammento è posto in un dialogo (o, meglio, in ciò che resta di esso)¹⁰, quindi non è paragonabile alle apostrofi del poeta al pubblico: si colloca invece in una 'scenetta' di cui Archiloco si fa narratore.

Il fr. 96 presenta un'invocazione a Glauco e il riferimento a una terra; il verbo alla seconda singolare è $\epsilon\iota\|\epsilon$ legato a $\alpha\iota\gamma\mu\eta\iota$ («prendesti con la lancia»). La figura di

⁸ West 1974, 119.

⁹ Si noti che West propone anche la possibilità che si tratti di una metafora, pur sottolineando come alcuni termini (come ad esempio $\alpha\iota\gamma\mu\eta\iota/\epsilon\ \mu\epsilon\gamma\iota\ \epsilon\chi\eta\rho\omega\ \kappa\lambda\ \epsilon\theta$) siano troppo concreti per essere usati per una metafora. Per una trattazione più approfondita, cf. West 1974, 118-20.

¹⁰ Anne Pippin Burnett sostiene che ciò che resta di questo componimento è la parte in cui la donna ha appena smesso di parlare. Originariamente, quindi, ci doveva essere un dialogo tra un uomo e una donna, di cui ci è giunta solo una parte del discorso dell'uomo, cf. Pippin Burnett 1998, 71-72. Per la discussione su questo frammento e i riferimenti bibliografici si rimanda a Bossi 1990, 88-113, West 1974, 118-19 e relativa bibliografia.

Glauco è stata variamente studiata; qui basti dire che è citata quattro volte nei frammenti archilochei (notevole il fr. 105 in cui a Glauco viene detto di guardare, *ὄρα*, all'imperativo, il mare sconvolto da flutti)¹¹.

Il fr. 176 presenta invece un interlocutore non nominato all'interno del genere della fiaba cui l'"io" parlante si rivolge, in un discorso, per mostrargli un luogo geografico¹²; nel fr. 177, che appare legato per argomento al precedente, il "tu" apostrofato è invece Zeus (categoria (c)).

Nella categoria (b) si inserisce il fr. 129, in cui Archiloco apostrofa un personaggio che non viene nominato (almeno non se ne legge il nome nel frammento rimasto); si può presupporre che il *performer* facesse riferimento a qualcuno del pubblico che poteva essere noto per la petulanza dei propri amici. Non è escludibile che nella comunità di *hetairoi* i vari personaggi fossero conosciuti per le loro caratteristiche e per le loro vicissitudini: in questo senso Archiloco avrebbe potuto anche solo accennare all'interessato il fatto che gli amici lo asfissiarono, dicendo una cosa nota a tutti.

Il fr. 172 presenta il riferimento a padre Licambe, a cui Archiloco rivolge invettive per aver violato i giuramenti e la mensa (nel fr. 173, di nuovo alla seconda singolare, si trova il verbo *ἔποςφίσεσθαι*, «violasti»). Di Licambe sappiamo che viene chiamato con il vocativo *pater* e di Neobule, grazie all'epodo di Colonia, si sanno alcune caratteristiche (negative). Riguardo al termine *pathr*, Carey ci dice che esso «can be used as a mark of respect in addressing an older man» e che in questo caso «Archilochus may be using it in irony»¹³. Inoltre, nel fr. 173 si parla di un accordo rotto, probabilmente da parte di Licambe, argomento a cui forse alludono i frammenti 179 e 184¹⁴. Anche nell'epodo di Colonia¹⁵, la ragazza Neobule (anche se in questo frammento non viene nominato Licambe e quindi non è sicuro il legame pa-

¹¹ La figura di Glauco potrebbe avere attinenza con quella di cui parla un'iscrizione trovata nel 1954 nell'isola di Taso, dedicata a Glauco figlio di Leptine. Il suo monumento funebre doveva essere collocato al limite dell'*agorà* e Clay ci informa che «it is the earliest of the *heroa* on Thasos» (Clay 2004, 68). Il nome Glauco corrisponde a quello dell'amico del poeta Archiloco, a cui il poeta si rivolge in alcuni componimenti. Scettico sull'identificazione del Glauco dell'iscrizione con l'amico di Archiloco appare Marcaccini (2001). La posizione di Clay mi sembra più convincente. Cf. Pouilloux 1963, in particolare pp. 21-27, Marcaccini 2001, in particolare pp. 18-25 e Clay 2004, in particolare pp. 68-69. Sul frammento 105 si veda anche Adrados 1981, 167-71.

¹² Per questo genere all'interno dei frammenti archilochei si rimanda a Irwin 1998. Per il frammento 176, cf. West 1974, 133.

¹³ Carey 1986, 60.

¹⁴ Sul 'rapporto' tra Archiloco, Licambe e Neobule si veda West 1974, in particolare pp. 25-31; Degani 1977, 15-43 (= Degani 2004, 26-54); Pippin Burnett 1998, 19-23, 89-97 e relativa bibliografia.

¹⁵ L'epodo di Colonia non può essere analizzato qui; si rimanda pertanto a Degani 1977, 15-43 (= Degani 2004, 26-54); Degani-Burzacchini 2005, 3-22; Pippin Burnett 1998, 84-97 e relativa bibliografia.

dre-figlia) viene descritta in quelli che Carey definisce «glowing terms»¹⁶. Potrebbe dunque questa essere una conferma di un rapporto reale tra Archiloco e la fanciulla, davvero ostacolato dal padre di lei. Non tutti gli studiosi sono d'accordo, e alcuni sottolineano l'aspetto rituale dell'attacco scommatico¹⁷.

La categoria (c) è composta da verbi rivolti alle divinità in una sorta di preghiera, quindi non è utile al fine di questo lavoro, perché non fornisce indicazioni sul rapporto tra poeta e pubblico.

Tra i frammenti che hanno i verbi alla prima singolare, è interessante ricordare il fr. 168: tale frammento sembra infatti proprio essere rivolto a un personaggio del pubblico, nominato per esteso (ÆErasmonidh Carilae, «o Carilao Erasmonide»). È vero che il nome potrebbe essere 'parlante', legato ai termini cari" e eframio", ma è anche vero che il pubblico e la conoscenza reciproca tra uditorio e performer «assicuravano la piena comprensione dei giochi di parole del poeta, nonché l'immediato riconoscimento della parola a cui si riferiva l'appellativo fittizio»¹⁸.

Archiloco, quando usava la prima persona plurale, aveva l'esigenza di affermare una comunanza tra "io" e "voi"; questa comunanza infatti non era data per scontata, in quanto spesso l'autore si distaccava dall'operato degli altri o semplicemente lo descriveva usando la terza plurale (fr. 132, 170 ad esempio).

Il "voi", rarissimo, non è però completamente assente: due voci verbali al modo imperativo sono alla seconda plurale: nel fr. 13 si legge tI h'te («sopportate»), riferita presumibilmente ai cittadini, l'invocazione ai quali apre il frammento.

Nel fr. 109, che recita <w> I ipernh'te" pol itai, taina;dh; suni'ete/ rhmata («o cittadini miserabili, prestate dunque ascolto alle mie parole»), il verbo usato è suni'ete («ascoltate»): in questo caso il poeta sembra rivolgersi effettivamente a una comunità. Tuttavia, quest'apostrofe potrebbe essere letta non come un'invocazione ai presenti, ma come un appello a un gruppo specifico, i concittadini del poeta, a cui

¹⁶ Carey 1986, 62.

¹⁷ Come è noto, molti studi, tra cui West 1974 e Pippin Burnett 1998, sostengono che i nomi Licambe, Neobule etc. siano fittizi. Degani (1977, 1988), Gentili (1982), Bonanno (1980 e 1995) e Carey (1986) credono sia più probabile che si tratti di nomi reali. Si rimanda a tali testi e alla bibliografia relativa; cf. anche Bowie 2001.

¹⁸ Russello 1993, 219. Maria Grazia Bonanno, parlando di nomi e soprannomi in Archiloco, analizza «la propensione del poeta di Paro allo scherzo sui nomi propri in chiave etimologica»; infatti «Archiloco gioca [...] coi nomi reali ma anche fittizi». In questo modo, la studiosa spiega che «Khrukidh" è infatti da Archiloco scherzosamente definito 'triste messaggero'», mentre Carilao, seguito da ÆErasmonidh", «cioè gradito alla gente e per giunta figlio dell'amabile ÆERASMWN», era secondo la studiosa il più adatto (a livello di nome) ad ascoltare un crh'ma gel oion e a gioirne (1980, 78). Si noti ancora come la Bonanno, in un altro articolo (1995), affermi che «il pubblico conosce le vicende cantate e i relativi protagonisti»; non ha quindi bisogno di riferimenti molto espliciti, ma un semplice accenno chiarisce subito di chi si sta parlando.

egli dice parole che potevano essere di ammonimento, di lode, di riflessione sugli eventi presenti¹⁹.

Le uniche due voci alla seconda plurale, quindi, indicano come l'autore, in tali casi, sottolinei il "voi", e ciò avviene quando esso è marcato, cioè dista dalla forma di *default*. La forma base è il "voi" sottinteso, vale a dire che il poeta si rivolge a un pubblico, formato dai suoi *hetairoi*, a un "voi" necessario, che è il sostegno della forma lirica usata. In tali casi Archiloco non usa verbi alla seconda plurale, non ha infatti bisogno di sottolineare una cosa già chiara; quando però il gruppo a cui si rivolge è specifico e diverso dalla norma, egli lo sottolinea, così come avviene quando parla a un singolo (in tal caso spesso anche chiamandolo per nome: Glauco, Pericle).

Anche il fr. 13, pur non in modo così esplicito come il 109, può essere letto come rivolto ai cittadini: si nota un tono quasi consolatorio, rivolto inizialmente all'interlocutore Pericle. Un lutto ha colpito la comunità e, di nuovo (come ad esempio nel fr. 8), si tratta di una disgrazia di mare²⁰. In questo frammento la consolazione, come spesso accade, volge in una sentenza quasi filosofica: bisogna sopportare i mali, perché la sorte stessa, variabile, trasforma continuamente i felici in miseri e viceversa. Il *farmakon* viene offerto dagli dei stessi (vv. 6-7) ed è la sopportazione dei mali. La ferita sanguinosa che ora ha colpito il "noi" parlante (vv. 4-5) può e deve essere guarita, perché nel codice comportamentale dei guerrieri non è possibile abbandonarsi al pianto e alla disperazione (atteggiamento tipicamente femminile, e quindi deprecabile)²¹.

Il "voi" di questo frammento (v. 10) non è dunque lontano da quello del fr. 109: il poeta parla alla comunità afflitta da una grave calamità²². I riferimenti a una singola sciagura e l'apostrofe a Pericle suggeriscono una situazione specifica; tuttavia Ar-

¹⁹ Sull'appello ai concittadini si tornerà dopo, nell'analisi della seconda persona plurale in Ipponatte.

²⁰ Per l'analisi tematica del frammento cf. Adrados 1981, 172-77, Pippin Burnett 1998, 46-47, Bossi 1990, 83-86 e relativa bibliografia.

²¹ L'unica soluzione è «to stanch the blood and return to action, strengthened by the knowledge that some day he may rejoice again and [...] see a like evil strike some other men», Pippin Burnett 1998, 48.

²² Si potrebbe dire che gli eventi narrati da Archiloco non possono essere classificati *tout court* come eventi di vita vissuta, ma come eventi di una vita 'vivibile'. Voglio dire che, se anche il poeta non ha provato sulla sua pelle le spiacevoli sensazioni del naufragio di cui parla o dell'abbandono dello scudo, avrebbe certamente potuto viverle. Il punto centrale non sta secondo me nel decidere se Archiloco (o un altro lirico qualunque) è stato presso quel cespuglio o su quella nave in vedetta a bere vino fino a sbronzarsi, ma se è coerente con il suo sistema di valori raccontare un evento del genere. Pur non essendo stato su quella nave, sarebbe stato consono e idoneo alla sua persona/personalità di uomo e di poeta vivere tali vicende? La risposta a mio avviso è sì. Nulla di più coerente quindi con il personaggio che parla nei suoi canti. Per questa tematica, si rinvia a Reinhardt 1996, 63-132, a proposito dei racconti 'falsi' di Ulisse nell'*Odissea*.

chiloco inserisce una norma di valore generale: *nuh men ej' hmea ej'trapeqf, aimatoen dfeq ko' ajastenomen, ej'xauti' dfe'terou' epameiyetai* (vv. 7-8).

Nel fr. 13 Archiloco usa anche la prima plurale: si legge al verso 4 *ej'comen*, «abbiamo», e *ej' hmea* al v. 7; il *performer* non si sta togliendo da un sentimento di gruppo, anzi ne è completamente coinvolto: egli, con gli altri (“noi”), ha il petto gonfio di dolore, la sventura tocca oggi lui e il suo gruppo (di nuovo “noi”), però, in qualche modo, a fine battuta, si distacca dagli *hetairoi* che diventano *heteroi*: egli cioè si eleva rispetto alla cerchia di compagni, che vengono presentati come ‘altri’ e si mostra, come di consueto, in veste di maestro, di dispensatore di consigli. Sottolinea con quel *tlhte* tutta la forza morale di cui è dotato: egli patisce e soffre le perdite come gli altri, è membro di una comunità di cui canta gioie e affanni, ma, in quanto cantore, sa dare consigli, questa volta tirandosene fuori.

Il fr. 109 presenta invece l’invocazione specifica a un gruppo di cittadini *liperhhte*, ai quali il poeta chiede di ascoltare le sue parole. Questa invocazione stabilisce lo scarto rispetto alla norma, scarto sottolineato dall’uso della seconda plurale: in qualche modo l’“io” eleva al rango di destinatari solo alcuni (o semplicemente caratterizza, marca i suoi destinatari ‘impliciti’), mentre di norma, quando non sottolinea il “voi”, o inserisce se stesso nelle affermazioni – quindi usa il “noi” – o dà per scontato che tutti sappiano chi sono i destinatari, cioè un “voi” ovvio, il pubblico.

La terza persona singolare è molto usata. Questo può stupire data la rarità della terza persona plurale. Anche la terza singolare dovrebbe essere catalogata come persona caratteristica della narrazione e, per questo, dovrebbe per logica avere frequenza simile alla corrispondente persona plurale. Il fatto che ciò non si verifichi può essere spiegato in questo modo: la terza singolare è, senza dubbio, una persona utilizzabile per le descrizioni; tuttavia, nei frammenti di Archiloco, si possono notare molti verbi alla terza singolare che vengono utilizzati per parlare di situazioni contingenti che vengono presentate all’uditorio non in quanto ‘racconti’, ma come spiegazioni delle emozioni del poeta. Intendo dire che, ad esempio, quando Archiloco descrive una fanciulla, nei frammenti 30 e 31, sembra quasi che le espressioni che usa siano legate alla *performance*, cioè egli sta parlando in terza persona, ma sembra quasi voler dipingere l’immagine che sta creando davanti ai suoi ascoltatori. In altre parole, il suo uso della terza singolare, in molti casi, è distante dal *récit* e molto vicino al discorso immediato legato al pubblico. Si può quindi dire che l’uso della terza persona singolare in Archiloco non è solo spiegabile attraverso la narrazione di eventi legati ad altre persone non presenti alla rappresentazione; al contrario, esso spesso ha una funzione comunicativa molto forte, non diversamente ad esempio dal “tu”. Per fare ancora un esempio, il fr. 115 riporta molti verbi alla terza singolare, tutti legati a Leofilo (nome ripetuto in poliptoto): l’uso di questi verbi rivela l’acclamazione di Archiloco contro quest’uomo politico, non diverso da quello nei confron-

ti di Licambe, invocato con la seconda singolare nel fr. 172. Anche con i verbi alla terza singolare l'attacco veniva recepito dalla persona come diretto a lei (fosse stata questa presente o meno alla rappresentazione; nel caso di assenza, il pubblico sapeva a chi ci si stava riferendo), e non come semplicemente 'raccontato' al pubblico della *performance*.

La seconda persona singolare, quindi, veniva usata di più per 'amicizia', per rivolgersi, cioè, a persone note, che avevano rapporti di familiarità con il poeta (anche con intenti polemici o ingiuriosi), la terza singolare era usata per insultare terzi, non in maniera diretta, ma, per così dire, con il 'filtro' del pubblico, a cui era rivolto il discorso e al quale si descriveva la situazione a volte negativa legata a un personaggio (di cui il poeta parlava alla terza singolare): questo non significa che il poeta non stesse rivolgendo frasi di biasimo a persone lì presenti, ma egli, grazie all'artificio della terza persona, parlando apparentemente al pubblico, rivolgeva le sue dure parole a persone che probabilmente lo sentivano, che erano nel pubblico, evitando però il piglio diretto contro di esse. Naturalmente, nei giambi, Archiloco rivolge, in alcuni casi, l'insulto o il biasimo all'interessato, apostrofandolo direttamente (si veda il fr. 172, in cui «padre Licambe» viene attaccato con verbi alla seconda persona singolare).

Possiamo inoltre sottolineare le differenze di tipologia tra i versi elegiaci e quelli giambici: le espressioni di biasimo o insulto alla seconda singolare sono presenti solo nei giambi, mentre le invettive alla terza singolare e plurale (quelle 'filtrate' dal pubblico), anche se non meno dure di quelle alla seconda singolare, sono presenti anche nei versi elegiaci. L'invettiva e il biasimo quindi non sono limitate solo ai giambi, ma sono presenti in tutta la produzione archilochea.

2. L'uso della seconda persona plurale in Ipponatte

2.1 I dati per Ipponatte

Per poter avere un confronto con un altro poeta giambico, prendiamo in considerazione per le persone-soggetto i versi di Ipponatte²³.

²³ Si fa riferimento all'edizione di Gerber 1999, 342-499, la cui numerazione è identica a quella di West 1989, 109-71. Rispetto a West, Gerber aggiunge un frammento (183) che corrisponde alla testimonianza 21 nell'edizione di Degani 1991. Gerber inserisce nella sequenza anche i frammenti 64 e 147 ritenuti spurî da West. Anche Gerber esprime forti dubbi sull'autenticità del fr. 64. Per quanto riguarda il testo, Gerber introduce lievi cambiamenti rispetto a West: i verbi coinvolti da questi cambiamenti sono al fr. 14, v. 2, fr. 28, v. 4, fr. 42, v. 2 e fr. 52. La numerazione dei frammenti seguita qui è quella di Gerber. Fondamentale è anche l'edizione di Degani 1991, la cui numerazione viene qui segnata con la sigla "D.". Tra i frammenti non sono stati presi in esame il 128 e il 129a Gerber, in quanto esametri, e quindi non pertinenti alla nostra analisi sul giambo. Va inoltre detto che alcune voci verbali, troppo lacunose o inserite in contesti troppo lacunosi, e quindi non utili per capire la persona-soggetto, non sono state prese in considerazione; sono inve-

Tempi verb. (tot. verbi 134)	Ind. Pres.	Ind. Fut.	Ind. Aor.	(ind.) Impf.	Ind. Pf.	Ind. Ppf.	Imper. Tutti tempi	Cong. Tutti tempi	Ott. Tutti tempi	Tot. Pers.
Persone sog- getto										
1 sing.	9	5	3	1	1	0	0	1	1	21
2 sing.	3	1	4	0	0	0	5	2	0	15
3 sing.	20	2	26	13	5	0	1	7	6	80
1 pl.	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
2 pl.	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1 ²⁴
3 pl.	6	0	3	4	0	0	0	1	1	15
TOT. tempi	38	8	36	20	6	0	7	11	8	134

2.2 Considerazioni sui dati e somiglianze con Archiloco, Susarione e Solone

Anche nei versi di Ipponatte la seconda persona plurale è poco presente: essa conta infatti solo un'occorrenza (cioè lo 0,74%)²⁵, all'imperativo, nel fr. 120 (121 D.).

Il fr. 120²⁶ (121 D.) recita: *labete* meo *tai*matia, *koyw* Bupalou ton *oif-qal* mon. In questo caso la voce alla seconda plurale potrebbe avere un senso generico, non necessariamente rivolto al pubblico. Il poeta dice che è irrefrenabile la sua voglia di picchiare Bupalò e che per farlo deve togliersi il mantello: in questo modo il *labete* imperativo non sarebbe rivolto ai suoi uditori direttamente, ma in modo generico a chi stesse vicino a lui nel momento dell'attacco veemente; egli non riesce a trattenersi, quindi chiede ad altri di tenergli il mantello per essere più libero di picchiare. Questo "voi" è generico: chiunque può tenere il mantello, purché il poeta non sia impacciato da quello nella sua rissa²⁷.

Nel frammento dubbio 187 D.²⁸ si legge: *akousate* Ippwnakto", *oujgar aj* I *hkw*. Il verbo *akousate* riecheggia in qualche modo il *suniete* archilocheo (fr.

ce state contate quelle voci, che, anche se lacunose, permettevano di capire con esattezza la persona-soggetto. Il computo delle voci verbali totali, quindi, va considerato tenendo conto di queste omissioni.

²⁴ È stata computata una sola voce alla seconda pl., *labete* del fr. 120; Degani riporta come frammento dubbio anche il fr. 187, in cui si legge *akousate*. Tale frammento non viene considerato autentico da West e Gerber; per questo non è stato tenuto in conto nella tabella; il fr. 187 D., data la significatività del suo contenuto, è stato comunque oggetto di analisi in questa trattazione.

²⁵ Se teniamo in conto anche la voce *akousate* del fr. 187 D. la percentuale è dell'1,48%.

²⁶ Su questo frammento, cf. Degani-Burzacchini 2005, 70.

²⁷ Su Ipponatte, qui visto solo in paragone con Archiloco per le persone-soggetto, si rimanda a Degani 1984 e alla relativa bibliografia.

²⁸ Tale frammento non viene considerato autentico da West e Gerber.

109): lì l'accento era sui destinatari (i l i p e r n h t e " p o l i t a i), qui invece sul 'mittente' del messaggio, Ipponatte, in una sorta di sfragi²⁹ del poeta. Il poeta sottolinea che lo scopo per cui è giunto è farsi ascoltare (o u j g a r a j l l h k w), e sembra richiamare l'attenzione sulle sue parole; il senso complessivo di questo frammento pare non essere molto lontano da quello del fr. 109 di Archiloco. Sull'attribuzione di questo frammento a Ipponatte si è molto discusso; con tale verso inizia infatti il primo dei giambi callimachei, in cui il poeta presenta un Ipponatte che giunge ad Alessandria, parlando della sua povertà e portando un giambo che non comporti guerra contro Bupalò²⁹. Se accettiamo l'autenticità del frammento, risulta che Ipponatte invoca delle persone per ascoltarlo. Che il pubblico ascolti il *performer* è la premessa implicita e l'accordo tacito tra autore e pubblico; sia nel testo di Ipponatte sia in quello di Archiloco questa ovvia condizione comunicativa viene sottolineata. Normalmente il poeta non ha bisogno di chiedere di essere ascoltato. L'eccezionalità della situazione comunicativa ha riscontro nell'uso eccezionale della seconda persona plurale (a j k o u s a t e, suniēte).

Va notato che un senso molto vicino a questo ha anche l'unico frammento di Susarione a noi giunto, in cui si legge a j k o u e t e l e w l seguito proprio dalla presentazione dell'autore (in terza persona, S o u s a r i w n l e g e i)³⁰. La figura di Susarione è collocabile nel VI/V sec. a.C. e da alcune fonti egli viene considerato l'inventore della commedia: in realtà di lui si sono conservati solo alcuni versi; egli fu probabilmente originario di Megara³¹.

Tale appello ai concittadini sembra simile nei modi a quello fatto da Solone nella celebre elegia di Salamina (fr. 1-3)³²: il poeta in questo caso si presenta come un messaggero giunto da Salamina ed esorta gli Ateniesi a combattere per l'isola. Che quest'elegia venisse cantata in una pubblica piazza, come affermano Plutarco e altri testimoni antichi, è oggetto di discussione tra gli studiosi. Interessanti ai fini della nostra ricerca sono queste parole di M. Noussia, che riguardano l'elegia di Salamina: «potremmo trovarci di fronte a una delle manifestazioni di spettacolarità intrinseche alla poesia simposiale: la finzione della *performance* assembleare sarebbe così da porsi in parallelo alla contestuale autorappresentazione fittizia di Solone come 'araldo' da Salamina, e alla pari di questa sarebbe semplicemente stata intesa a presentare il messaggio come investito di particolare ufficialità»³³. Si può notare che Solone

²⁹ Per la discussione si veda Degani 1984, in particolare pp. 241-43; Kerkhecker 1999, in particolare pp. 28-29; Acosta-Hughes 2002, in particolare pp. 32-59 e relativa bibliografia.

³⁰ Per Susarione si fa riferimento a Gerber 1999, 510-11 e a West 1992, 167-68.

³¹ La prima menzione che abbiamo di lui proviene dal marmo Pario; tale menzione lo collega all'Icaria e alla commedia; su questo tema si veda Pickard-Cambridge 1962, in particolare pp. 179-87; cf. anche West 1974, 183-84.

³² Per Solone si fa riferimento a West 1992, 139-66.

³³ Noussia 2001, 45.

si rivolgeva (o fingeva di rivolgersi) alla comunità cittadina, in modo non molto diverso da quello usato da Archiloco nel fr. 109³⁴.

Allora sia per Archiloco sia per Susarione l'uso eccezionale del "voi" coincide con una situazione comunicativa assai diversa da quella solita del simposio, caratteristica degli altri frammenti: nei passi suddetti, l'"io" parla come chi si rivolge a un'assemblea di cittadini. Il poeta finge, cioè, un'assemblea politica che quindi prevede una modalità di discorso e di comunicazione diversa da quella prevista per l'ambito simposiale. In questo modo, il poeta riveste il ruolo comunicativo di un araldo, di un banditore, di un uomo politico. Nel passo di Solone questa funzione viene specificata ai primi versi: *aujto," kh̄rux h̄l qon ajf̄f̄ iher th" Sal amiho"/ kōs-mon ep̄ewn w̄dhn ajt̄f̄ ajorh" qemeno* («io sono venuto come araldo dall'amena Salamina, componendo un canto, ordine di parole al posto di un discorso per l'assemblea»). Qui il poeta esplicita il suo ruolo di *kh̄rux*; ricrea verbalmente il contesto in cui l'araldo avrebbe pronunciato il discorso. Si noti tuttavia che nel passo di Solone non è rispettata la corrispondenza "messaggio pubblico-uso del voi", in quanto non vi sono verbi alla seconda plurale. Vi è però un verbo 'collettivo', un "noi" parenetico, segno della partecipazione dell'araldo all'evento, *ip̄men (ej' Sal amiha machsomenoi*, «andiamo a Salamina per combattere»). In modo molto simile, nel fr. 109 di Archiloco e nel frammento di Susarione, il contesto fa pensare a una tale tipologia di discorso: il poeta assume quindi anche un ruolo più distaccato rispetto al pubblico; egli non si rivolge solo a quelli della sua parte politica. Ha quindi la necessità di marcare i suoi destinatari, in quanto non si tratta (come di norma) dei suoi *hetairoi*. Il poeta, in questi frammenti, esce 'momentaneamente' dall'ambito simposiale e si cala in quello cittadino-guerresco-politico e, per questo, sottolinea il "voi" a cui si rivolge, perché sta uscendo dalla forma di *default* a tutti nota (vale a dire: pubblico = *hetairoi* del poeta).

Per Ipponatte il discorso può essere simile, anche se il contesto originario non ci è noto. In effetti, a proposito di questo verso, Acosta-Hughes dice che «the use of direct second person address is a typical feature of all poetry that evokes the image of a public audience»³⁵. Seppure il contesto originario non ci è noto, nei versi del primo giambo callimacheo, in cui c'è questo verso, si legge *w̄d̄re" oi}nuh* («o uomini di oggi», v. 6)³⁶. È probabile che anche nel contesto originario il verbo fosse rivolto a un gruppo di uomini ai quali il poeta si proponeva, giungendo (*h̄kw*, molto simile all'*h̄l qon* soloniano) da loro per fare ascoltare il proprio messaggio.

³⁴ Anche West parla dell'appello di Solone ai concittadini: «in fr. 11 again, he uses a second person plural, which later writers say referred to the Athenians at large» (1974, 12).

³⁵ Acosta-Hughes 2002, 37.

³⁶ Per i giambi di Callimaco si fa riferimento a Pfeiffer 1949; cf. anche D'Alessio 1996, in particolare le note alle pp. 578-79.

Si nota che, in corrispondenza dell'eccezionalità dell'uso della seconda persona plurale, anche i contesti e le situazioni risultano essere extra-ordinari. Il poeta smette le vesti dell'allietatore di banchetti per indossare quelli dell'uomo politico o in ogni caso del messaggero che dà consigli 'politici' all'intera comunità, non all'uditorio privilegiato, primo, degli *hetairoi*. Tutta questa eccezionalità si riversa nell'uso davvero inconsueto della seconda plurale, persona che normalmente è data per scontata e che invece in questi casi i poeti sentono la necessità di rimarcare.

Per le altre persone-soggetto dei versi di Ipponatte, in questa sede ci si limiterà a proporre uno schema per tipologia dei frammenti:

uso della prima persona singolare:

- a) descrizioni dell'io parlante di se stesso e delle proprie azioni; invocazioni (frammenti 1; 16; 32 –in una 'preghiera' –, v. 2 e v. 3; 39, v. 3; 40; 73, v. 6 e v. 7; 84, v. 16; 104; 120; 121; 147 [= 187; 23; 42, v. 2 e v. 3; 48, v. 3; 49; 73, v. 6 e v. 7; 86, v. 16; 107; 121; 122; 190 D.]);
- b) espressioni di desiderio (frammento 115, v. 14 [= 194 D., v. 14]);
- c) espressioni predicenti (frammenti 35; 39, v. 1; 44 [= 35; 48, v. 1; 45 D.]);
- d) affermazioni all'interno di discorsi riportati (frammento 36, v. 3 [= 44 D., v. 3]);

uso della prima persona plurale:

- a) descrizione di azioni di 'gruppo' o di coppia (frammento 84, v. 11 e v. 20 [= 86 D., v. 11 e v. 20]);

uso della seconda singolare:

- a) consigli, esortazioni, augurî (frammenti 42, v. 2; 117, v. 9; 118 a, v. 3; 183 [= 7, v. 2; 196, v. 9; 129, v. 3; testimonianza 21 D.]);
- b) insulti, rimproveri, attacchi (frammenti 28, v. 1; 34, v. 1 e 4; 47 [= 39, v. 1; 43, v. 1; 51 D.]);
- c) preghiere a divinità, anche per lamentarsi (frammenti 32, v. 4; 38 [= 42, v. 4; 47 D.]);
- d) espressioni ipotetiche (frammenti 39, v. 2; 44 [= 48, v. 2; 45 D.]);

uso della seconda plurale:

- a) esortazioni al pubblico (frammento dubbio 187 D.³⁷);
- b) esortazioni generiche (frammento 120 [= 121 D.]);

uso della terza singolare:

- a) descrizioni generiche (di eventi, luoghi o altro) (frammenti 3; 10; 13; 21; 27; 30?; 37; 50; 52?; 59?; 72; 82; 84, v. 2, v. 5 e v. 15; 92, v. 1, v. 4, v. 10; 104, v. 47 e v.

³⁷ Tale frammento non è presente nelle edizioni di West e Gerber.

48; 117, v. 5 e v. 6; 118 e; 132 [= 1; 30; 21; 34; 38; 41; 46; 53; 55; 61; 72; 83; 86, v. 2, v. 5 e v. 15; 95, v. 1, v. 4 e v. 10; 107, v. 47 e v. 48; 196, v. 5 e v. 6; 129 e; 137 D.]);

b) massime, affermazioni di senso generale (frammenti 28, v. 4 e v. 6; 68, v. 2; 182, v. 1, v. 3, v. 4 e v. 5 [= 39, v. 4 e v. 6; 66, v. 2; 220, v. 1, v. 3, v. 4 e v. 5 D.]);

c) invettive, maledizioni, espressioni negative o ingiuriose ('filtrate' dal pubblico) (frammenti 19; 25; 26; 29 a; 30?; 36, v. 1 e v. 2; 41; 59?; 61; 66; 73; 78; 79; 114 a; 115; 117, v. 10 e v. 11; 118 b; 155 [= 33; 35; 36; 118; 41; 44, v. 1 e v. 2; 50; 61; 63; 32; 73; 78; 79; 133; 194; 196, v. 10 e v. 11; 129 b; 40 D.]);

d) esortazioni (frammenti 7; 64³⁸ [= 27; 215 D.]);

e) benedizioni, espressioni positive (frammenti 43; 63; 117, v. 7 [= 5; 65; 196, v. 7 D.]);

f) desideri, intenzioni (frammenti 119; 122 [= 120; 193 D.]);

uso della terza plurale:

a) descrizione generica di eventi o luoghi (frammenti 8; 9; 14; 57?; 92, v. 11 e v. 13; 95 a [= 28; 29; 22; 59; 95, v. 11 e v. 13; 19]);

b) massime, affermazioni di senso generale (frammenti 67; 68, v. 1 [= 119; 66, v. 1 D.]);

c) invettive ('filtrate' dal pubblico) (frammento 57? [= 59 D.]).

3. L'uso della seconda persona plurale nella silloge teognidea

3.1 I dati per la silloge teognidea

Dopo aver messo a confronto l'Archiloco giambico con Ipponatte, è utile analizzare l'opera di un poeta elegiaco, Teognide, per metterlo a confronto con l'Archiloco elegiaco. In Teognide manca ovviamente l'attacco scommatico, ma è presente la tematica del biasimo.

Si deve tenere conto della natura di silloge dell'opera teognidea: nella raccolta che ci è giunta sotto il nome di Teognide sono confluiti versi di differenti poeti; non viene sempre 'rispettata' quindi l'unitarietà compositiva, in quanto la silloge presenta una certa stratificazione cronologica e, inoltre, i temi personali, legati all'individualità del parlante, spesso sono stati riusati in modo da poter essere validi in generale. È probabile che molti riferimenti a persone specifiche siano stati eliminati perché il testo potesse sopravvivere in contesti differenti; possiamo prendere in prestito ciò che dice D'Alessio circa la lirica corale e attribuirlo alla silloge teognidea: «un alto grado di referenzialità linguistica in termini di shifters non interpretabi-

³⁸ Il fr. 64 è un frammento dubbio.

li fuori contesto tende a diminuire fortemente questa possibilità di sopravvivenza: non è quindi sorprendente che nei testi lirici conservati tali elementi tendano ad essere poco numerosi e vaghi»³⁹.

È quindi naturale che non siano frequenti i riferimenti a una sola personalità: in tal caso si perderebbe il senso più generale e gnomico della raccolta (per comodità ci si riferirà a Teognide parlando di un poeta, dando per scontato il problema della varietà della silloge e della diversa provenienza dei versi della raccolta)⁴⁰.

Della silloge sono stati raccolti tutti i verbi all'indicativo e quelli all'imperativo, per poter stilare un indice di frequenza delle persone-soggetto da confrontare con quello di Archiloco. In totale i verbi raccolti sono 998. Sono state inoltre computate altre 16 forme, riconducibili all'imperativo, come ad esempio *mhpote* e infinito o ottativo, o congiuntivi esortativi alla prima plurale che riconducono all'ambito dei comandi, delle cui persone-soggetto si è tenuto conto, per avere maggiore completezza. Contando anche queste forme, si ottiene un totale di 1014 verbi, su cui si è svolta l'analisi. Per chiarezza la situazione dei verbi presi in esame per Teognide è stata riportata nella tabella seguente:

Tempi verb. (tot. verbi 1014)	Ind. Pres.	Ind. Fut.	Ind. Aor.	(ind.) Impf.	Ind. Pf.	Ind. Ppf.	Imper. Tutti tempi	Voci ⁴¹ Valore imperati- vo	Tot. Pers.
1 sing.	71	35	34	2	9	2	0	0	153
2 sing.	27	36	21	6	3	0	145	8	246
3 sing.	309	25	77	18	27	0	11	0	467
1 pl.	12	8	2	0	0	0	0	8	30
2 pl.	2	0	1	0	0	0	0	0	3
3 pl.	84	5	15	7	3	1	0	0	115
TOT. tempi	505	109	150	33	42	3	156	16	1014

³⁹ D'Alessio 2007, 105.

⁴⁰ Sulla silloge teognidea e sulle varie provenienze dei frammenti, si rimanda a Ferrari 2000, 5-45 e relativa bibliografia.

⁴¹ Tali forme sono: *mhpote... poiei'sqai* («non farti»), al v. 113; *feugein* («fuggi»), al v. 114; *mhpote... ajgora'sqai* («non gridare»), al v. 159; *mhden speudein* («non pretendere»), al v. 335; *mhden speudein* («non affannarti»), al v. 401; *pinwmen* («beviamo»), al v. 763; *mhpote... epai-nhsh/* («non lodare»), al v. 963; *mh; qel goi* («non allettare»), al v. 981; *kataqwmeqa* («adagiamento»), al v. 983; *pinwmen* («beviamo»), al v. 1042; *euflwmen* («dormiamo»), al v. 1043; *terpwmeqa* («rallegramoci»), al v. 1047; *zhtwmen* («cerchiamo»), al v. 1134; *mhpote... gel aswmen* («non ridiamo»), al v. 1217; *wmen* («siamo»), al v. 1243; *mh; ojrinai* («non sconvolgere»), al v. 1295.

3.2 Considerazioni sui dati per la silloge teognidea

Si nota una netta predominanza della persona che più tipicamente compare nelle narrazioni, la terza singolare (467 voci). A livello di quantità numerica, al secondo posto in ordine decrescente si trova la seconda persona singolare (246), seguita dalla prima persona singolare (che conta 153 voci). Segue la terza persona plurale (115 voci). La prima persona plurale è rara (30 voci); la seconda è rarissima (3 voci).

Nella silloge teognidea il peso dell'occasione performativa diminuisce; le situazioni non sono più 'contingenti', ma assumono valore generale e universale. Acquisita maggiore significato la massima rivolta a un "tu" generico. I consigli di Teognide a un "tu" sono molto frequenti nella silloge; vengono espressi all'indicativo presente, all'imperativo e all'indicativo futuro.

Delle tre voci alla seconda plurale in Teognide, due sono all'indicativo presente: *muqei'sqe*, al v. 493 e *naie'tt(e)* al v. 1088; la prima è inserita in un discorso di sapore simposiale: *umei" dfeul muqei'sqe para; khrthri menonte"/, ajl lhl wn efrido" dhñ aþerukomenoi,/ eij" to;mison fwneuhte" omw" ehi;kai; sunapasin:/ couftw" sumposion ginetai ouk aþari* («voi parlate bene stando attorno al cratere, evitando per lungo tempo la discordia reciproca, parlando di cose che interessano ciascuno e tutti quanti; e così il simposio non è sgradevole»). Questo passo si inserisce all'interno di prescrizioni su come comportarsi a tavola, in cui abbondano le voci alla seconda singolare: possiamo dunque affermare che la seconda plurale usata qui ha valore prescrittivo generale; anche se rivolta a un uditorio specifico, quello dei simposiasti, tale norma può essere senz'altro considerata come norma generale. «Se si vuole stare a banchetto ci si deve comportare in questo modo»: è questo il valore che Teognide dà a questa sentenza.

Naie'te, al v. 1088, («abitare») è rivolto a Castore e Polluce. In questo caso, il verbo alla seconda plurale è rivolto a due divinità. Tale impiego della seconda persona plurale non rientra nei modi dell'appello al pubblico, né a un interlocutore; questo "voi" quindi ha un valore differente e non è utile al nostro discorso. Le stesse considerazioni valgono per *aþisate*, del v. 16, rivolto alle Muse e alle Cariti.

Notiamo dunque che l'unica voce alla seconda plurale da tenere in considerazione per il nostro discorso, *muqei'sqe*, è usata là dove sarebbe impossibile utilizzare il "tu": Teognide sta dando consigli sul comportamento collettivo, validi solo nel gruppo. Questo è ben visibile al v. 494, che segue il verso in cui è presente il verbo *muqei'sqe*: *ajl lhl wn efrido" dhñ aþerukomenoi*. Il poeta sta dicendo di evitare la discordia (*efri*) in maniera reciproca (si noti il pronome reciproco *ajl lhl wn*). È quindi naturale che il verbo sia alla seconda plurale; sarebbe impossibile parlare al singolo e dare questi precetti. Essi hanno senso solo se inseriti in un contesto sociale,

in cui è possibile avere delle discordie (ché certamente non potrebbe averle il singolo da solo!).

3.3 Confronto con Archiloco

Si è notato che sia in Archiloco sia in Teognide la seconda persona plurale è poco presente; se si mettono a confronto i versi elegiaci conservati di Archiloco con quelli di Teognide, si ha che per Archiloco elegiaco la seconda plurale conta una voce su 33, cioè il 3,03%⁴² dei verbi presi in esame, mentre per Teognide si tratta dello 0,2%⁴³: anche per Teognide si verifica la condizione di base di Archiloco, vale a dire la quasi totale assenza della seconda persona plurale (solo tre voci). Inoltre, due delle tre voci alla seconda plurale in Teognide sono rivolte a divinità (ἀπίσατε, v. 16 e ναίετε, v. 1088), quindi non servono al nostro discorso. A rigor di logica, quindi, solo una voce alla seconda plurale nella silloge è da considerarsi nel nostro lavoro: si scende così allo 0,08%.

Archiloco e Teognide differiscono invece per l'uso della seconda persona singolare: in Teognide il "tu" è il destinatario di consigli, spesso di senso generale, validi per chiunque e non solo per il singolo specifico (e specificato). Le voci alla seconda singolare in Teognide sono molto più numerose (246 su 1238⁴⁴ voci verbali prese in considerazione, cioè il 19,87%) che in Archiloco elegiaco (3 su 33 per la parte elegiaca, cioè il 9,09%). Nella parte giambica di Archiloco, invece, la seconda singolare ha una frequenza simile a quella riscontrata per Teognide (59 su 243, cioè il 24,27%).

La terza persona plurale è presente in maniera consistente in Teognide, mentre in Archiloco conta solo 3 voci: questo si può spiegare con la massiccia presenza nel caso del primo autore di massime quasi 'filosofiche', in cui vengono descritte tipologie di uomini; quest'aspetto è meno presente in Archiloco. Tuttavia alcune *gnomai* si trovano anche nei frammenti del poeta di Paro. Alcuni esempi di massime che possiamo individuare nei versi archilochei sono nel fr. 13, ai vv. 5-6⁴⁵; nel fr. 14⁴⁶;

⁴² Tale percentuale è stata calcolata su un totale di 33 verbi, cioè quelli dei frammenti 1-87, elegiaci, mentre sul totale dei frammenti archilochei (giambici ed elegiaci) la percentuale della seconda persona plurale è dello 0,72%.

⁴³ Tale percentuale è stata calcolata su un totale di 1238 verbi, considerando anche ottativo e congiuntivo.

⁴⁴ Numero totale delle voci verbali calcolato tenendo conto anche delle voci al congiuntivo e all'ottativo.

⁴⁵ ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀπῆκεστοῖσι κακοῖσιν / ἠψίλλε ἐπικράτηρην τὴν ἄσυνῆτον ἐξέσαν φάρμακον («ma gli dei per i mali incurabili, o amico, posero come rimedio la forte sopportazione»).

⁴⁶ Αἰσιμίδῃ, δῆμου μὲν ἐπιρρῆσιν μελεδαινῶν / οὐδέϊ' ἄν' ἄλλ' ἰμεροῦντα παρῶν («o Esimide, nessuno dandosi pensiero dei rimproveri del popolo avrebbe molte sensazioni piacevoli»).

nel fr. 15⁴⁷; nel fr. 16⁴⁸; nel fr. 131⁴⁹. Si può notare che Archiloco, anche quando fa delle affermazioni di carattere generale, tende ad inserirle in un dialogo con l'interlocutore, oppure, in alternativa, usa le massime per descrivere il comportamento di qualcuno, come nel fr. 25: egli invoca Pericle o un amico non meglio precisato, come se indirizzasse soltanto a lui la riflessione di carattere universale⁵⁰.

La terza persona singolare è la persona nettamente più presente in entrambi i lirici.

4. Le apostrofi al "voi" nella commedia di Aristofane

Spostandoci in un genere differente per quanto affine ai versi archilochei, la commedia⁵¹, vediamo come l'utilizzo della seconda persona plurale, grande assente nei versi lirici analizzati per Archiloco, Ipponatte e Teognide, sia, relativamente alle parabasi, molto più frequente: questo genere letterario 'coinvolge' in maggior misura il pubblico, il quale in alcuni casi diviene parte dell'opera, molto di più di quanto avveniva per i lirici. Ciò che inizialmente può stupire in realtà ha un suo preciso senso: la parabasi è la parte in cui il Coro smette la 'maschera' del proprio ruolo e parla per il poeta; è necessario quindi che coinvolga il pubblico, appellandosi direttamente ad esso⁵².

La vicinanza tematica tra il giambo e la commedia è data da elementi quali l'οἰκονομία; κωμωδείη e il legame con l'attualità; ciò nonostante, la situazione comunicativa è molto differente, e si riflette nel rapporto con il pubblico e anche nell'uso delle persone-soggetto.

⁴⁷ Γλαυκῆ ἐπικουροῦ ἀπὸ τοῦσον φίλοῦ ἐσκεχθῆναι («o Glauco, un mercenario è tanto amato solo finché combatte»).

⁴⁸ πάντα τυχὸν καὶ Μοῖρα Περικλέου ἀδριῖ; διδῶσιν («o Pericle, la sorte e il destino danno all'uomo ogni cosa»).

⁴⁹ τοῖο ἀνθρώπου σὺ μοῖρα, Γλαυκὸν Λεπτίνου παῖδ' ἀνθρώπων, ὅποιον Ζεὺς ἐπέθεκε ἡμέρῃσιν ἀγχοῖσιν («o Glauco, figlio di Leptine, il cuore per gli uomini mortali è tale come il giorno che Zeus fa sorgere»).

⁵⁰ Si noti tuttavia che nei versi di Archiloco ci sono alcune *gnomai* non indirizzate a un interlocutore: si tratta dei frammenti 17, 130, 133 e 134. Anche in Teognide le *gnomai* vengono spesso rivolte a Cirno, quindi frasi di valore universale sono inserite in apostrofi al "tu" (ad es. ai vv. 75-82), ma sono presenti anche *gnomai* espresse in generale non rivolte a un personaggio specifico (ad es. vv. 197-98; vv. 209-12).

⁵¹ Sulle somiglianze tra commedia e giambo e sul 'carnevalesco' molto è stato scritto. Non è possibile analizzare qui questo tema; si rimanda a West 1974, in particolare pp. 22-39; Bachtin 1968, 159-72; Bachtin 1979, in particolare pp. 405-07; Degani 1988, 157-71; Rosen 1988, in particolare pp. 9-35 e 59-82; Bossi 1990, in particolare pp. 36-37; Bartol 1992, 66; Mastromarco 1994, 3-11; Pippin Burnett 1998, 6-11; Zanetto 2001; Snell 2002, 89-92; Aloni 2006; Platter 2007, 1-41 e relativa bibliografia.

⁵² Sulla parabasi cf. Hubbard 1991, Totaro 1999, Imperio 2004 e relativa bibliografia.

4.1 I dati per le parabasi delle commedie di Aristofane

Si sono analizzate soltanto le forme verbali presenti nelle parabasi⁵³, cioè nelle parti della commedia più affini alla voce del poeta lirico, in quanto prese nel ‘dialogo’ tra poeta e pubblico e sciolte dalla parte puramente interna al dramma. Le commedie contenenti la parabasi sono *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Nuvole*, *Vespe*, *Pace*, *Uccelli*, *Tesmofoziause*, *Lisistrata*, *Rane*⁵⁴. Per le commedie *Cavalieri*, *Nuvole*, *Vespe*, *Pace* e *Uccelli* si è analizzata anche la cosiddetta ‘seconda parabasi’⁵⁵.

Nella tabella seguente è rappresentata la distribuzione delle persone-soggetto per commedia (relativamente alla parabasi). Nei casi di presenza di seconda parabasi, ciò è stato indicato tra parentesi accanto al titolo della commedia⁵⁶:

PERS SOG.	Numero voci verbali per parabasi per commedia									
	Ach.	Eq. (1e)	Nub. (1e)	Ves. (1e)	Pax (1e)	Av. (1e)	Th.	Lys.	Ra. ⁵⁷	Tot.

⁵³ Usando le parole di Totaro, si può affermare che: «la parabasi si connota per l'esecuzione esclusivamente corale, senza attori presenti in scena, e per i contenuti sempre rilevanti, siano essi integrati nel contesto dell'opera rappresentata ovvero completamente indipendenti da essa». Inoltre la parabasi è, per Totaro, il «punto drammatico focale, luogo spesso deputato ad esprimere le personali convinzioni del poeta su questioni politico-culturali» (Totaro 1999, 18-19). Si può dire che la parabasi segna senz'altro un punto forte di confine e di pausa nell'esposizione della vicenda.

⁵⁴ Per gli *Acarnesi* si fa riferimento a Olson 2002, per i *Cavalieri* si fa riferimento a Sommerstein 1981, per le *Nuvole* si fa riferimento a Dover 1968, per le *Vespe* si fa riferimento a MacDowell 1971, per la *Pace* si fa riferimento a Olson 2003, per gli *Uccelli* si fa riferimento a Dunbar 1995, per le *Tesmofoziause* si fa riferimento a Austin-Olson 2004, per la *Lisistrata* si fa riferimento a Henderson 1988, per le *Rane* si fa riferimento a Dover 1993. I dati non cambiano in maniera significativa se prendiamo in considerazione la recentissima edizione di Wilson 2007a e Wilson 2007b. Per tutte le commedie sono utili anche Mastromarco 1983 e Mastromarco-Totaro 2006.

⁵⁵ Cf. Totaro 1999. Le seconde parabasi sono ai versi 1264-1315 per i *Cavalieri*; ai vv. 1115-30 per le *Nuvole*; ai vv. 1265-91 per le *Vespe*; ai vv. 1127-90 per la *Pace*; ai vv. 1058-1117 per gli *Uccelli*. Lo studioso, in base a «definizioni che gli scoli aristofanei assegnano a corali, successivi a prime parabasi, presenti in cinque delle undici commedie conservate per intero» (p. 18), delinea queste cinque parti come «seconde parabasi», sottolineando un'affinità strutturale molto forte con le «prime»: egli afferma che «le seconde parabasi sono [...] costituite da una sizigia epirrematica [...] ovvero da parti di una sizigia; ripetono, cioè, in maniera completa o parziale, la sezione strofica (ode, epirrema, antode, antepirrema [...]) che nelle prime parabasi segue alla parte astrofica (costituita dal kōmmation, dalla 'parabasi vera e propria', e dallo pñigos/makron)» (pp. 18-19). Le seconde parabasi sono sempre «prive della sezione astrofica»; questo e altri elementi hanno portato a un'opposizione di alcuni studiosi alla tesi delle 'seconde parabasi', cf. Totaro 1999, 17-19 e note. Totaro sostiene che solo *Cavalieri*, *Pace* e *Uccelli* presentano seconde parabasi con sizigie complete, mentre le *Nuvole* hanno la parabasi con un solo epirrema; delle *Vespe* non si è conservata l'antode. Fondamentale per la scelta di computare anche i verbi delle seconde parabasi è il fatto che esse svolgono temi ricorrenti nelle prime.

⁵⁶ In tali casi il numero di voci verbali è da riferirsi a entrambe le parabasi.

⁵⁷ Come sottolinea Grilli (in Paduano 1996, 117, nota 110), «la parabasi delle *Rane* si presenta ridotta alla sola seconda metà rispetto al modello più diffuso; la prima sembra in qualche misura anticipata e sostituita, all'interno della parodo, dai vv. 354-71, che ne ricalcano in un certo senso i

		2)	2)	2)	2)	2)				
1sg.	4	7	15	9	17	6	0	20	7	85
2sg.	2	9	4	1	16	7	3	6	2	50
3sg.	41	65	46	45	46	76	23	22	31	395
1pl.	10	8	17	11	5	19	15	8	8	101
2pl.	5	6	18	13	1	16	7	4	6	76
3pl.	10	15	10	16	11	12	1	8	6	89
3du.	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
TOT.	72	110	111	95	96	136	49	68	60	797

4.2 Considerazioni sui dati

Si nota come la terza persona singolare sia la più frequente, in quanto usata sia nelle forme impersonali come *crhvo dei'*, sia per parlare del poeta. Anche la prima plurale (che non era molto diffusa nei poeti lirici presi in esame) si trova con una certa frequenza, segno della forte presenza del Coro e del senso comunitario sancito dal potere unente del “noi”.

La seconda persona plurale è frequente (76 voci); a differenza di quanto capitava in Archiloco e in Ipponatte, il Coro delle commedie ha la necessità di rivolgersi al pubblico; la seconda persona singolare, invece, è di gran lunga meno frequente (50 voci): questo si spiega con il fatto che, nella parabasi, essa ‘serve’ di meno. Nel rapporto tra Coro e pubblico non si verifica un rapporto “io/tu”, ma piuttosto un “noi/voi” o un “io/voi”. Schematizzando, relativamente alla seconda persona plurale, si ha per le parabasi:

- a) “Voi” come pubblico⁵⁸, il Coro si rivolge direttamente agli spettatori (per ammonirli, per biasimarli, per chiedere aiuto per la votazione) = *Ach.*: 638, 655, 680, 713; *Eq.*: 503, 531, 546, 580; *Nub.*: 532, 533, 537, 561, 562, 575, 578, 582, 587, 589, 592, 593, 620, 623, 1117 (ai giudici); *Vesp.*: 1013, 1014, 1015, 1043, 1045, 1054, 1055, 1056, 1057, 1101; *Av.*: 688, 692, 717, 719, 720, 724, 735, 1086, 1087, 1109 (ai giudici per il voto, fino al v. 1117), 1111, 1113, 1114, 1116, 1117; *Thesm.*: 789, 790, 791, 792, 793, 794; *Ran.*: 696, 735, 736, 737.
- b) “Voi” come personaggi in scena in quanto assistenti, il Coro chiede aiuto = *Pax*: 732.

contenuti e la forma»; infatti «per quanto ridotta, anche questa parabasi propone la consueta serie di consigli politici alla cittadinanza». Per questo motivo si è ritenuto di inserire nel computo delle voci verbali per questa commedia anche quelle comprese nei vv. 354-71.

⁵⁸ Spesso nelle parabasi, il destinatario del messaggio viene dichiarato apertamente: ad esempio si legge *wqewmenoi*, al v. 518 di *Nub.* e *wsofwatatoi qeatai*, al v. 575 di *Ach.*

- c) “Voi” come coreuti, autoapostrofe del Coro (il corifeo o il Coro si rivolge ai coreuti) = *Vesp.*: 1009; *Lys.*: 664; *Ran.*: 370.
- d) “Voi” come semicoro opposto, il semicoro o il corifeo si rivolge all’altro semicoro = *Ach.*: 714; *Lys.*: 649, 654, 704.

Per la tipologia del “voi” come spettatori⁵⁹ (categoria (a)), si notano alcune espressioni che ricorrono, per attirare l’attenzione del pubblico verso il nuovo momento della commedia, la parabasi: così, ad esempio, *prosecete* in *Eq.* 503 (ton nouh); *skeyasq(e)*, in *Nub.* 537, è un invito a osservare come è casta la fanciulla a cui Aristofane si paragona; *prosecete*, in *Nub.* 575 (ton nouh); oltre a questi inviti a stare attenti a ciò che avviene sulla scena, si trovano altre tematiche ricorrenti: spesso il poeta rimprovera gli spettatori per alcuni loro comportamenti: *e| ee|te*, in *Eq.* 531, rivolto al pubblico, accusato di non avere pietà di Magnete; *ekaqhsqe*, in *Ach.* 638, riferito di nuovo al pubblico ateniese, accusato di essere facilmente adulabile e di sedersi appunto *ep|a|krwn twh pugidiwn*, con gioco verbale osceno; *ep|te*, in *Ach.* 680, riferito anch’esso alla tematica vecchi-giovani: il semicoro, rivolgendosi al pubblico, si lamenta che si permetta che venga trattato così male; *h|rei’sqe*, in *Nub.* 582, *e| esqe*, in *Nub.* 587, *examartht’(e)* (v. 589), *fimwsete* (v. 592) e *exhmartete* (v. 593), rivolti agli spettatori accusati di non considerare le Nuvole delle divinità.

Nelle *Tesmoforiazuse* i verbi *game|q(e)*, *apagoreuete*, *boul esqe*, *eufht(e)*, *mainesq(e)*, *hufrete*, *katel ambanet(e)* (vv. 789, 790, 791, 792, 793, 794) sono tutti rivolti al genere maschile in generale, al pubblico maschile nello specifico. Infatti la parabasi delle *Tesmoforiazuse* è «in linea con la scelta tematica operata dal poeta nella parabasi degli *Uccelli*»⁶⁰, in quanto «svolge il motivo dell’elogio del Coro, che in questo caso si realizza mediante la contrapposizione tra la virtuosa genia

⁵⁹ Si deve notare che, nelle parabasi, quando si parla del pubblico, talora compare la menzione dei cittadini (*pol i'tai*); in alternativa il Coro si rivolge al “voi” usando *kritaivo qewmenoi*; solo in un caso (*Pax.*, v. 730) si rivolge agli *a|kol ouqoi* («aiutanti» di scena). Talora giudici, cittadini, spettatori sono l’oggetto dell’apostrofe del Coro, talora vengono solo nominati nelle parabasi, segno di un interesse del Coro nei loro confronti: così, *Ra.*, vv. 688, 702, 719 («cittadini»); *Nub.*, vv. 518, 521, 535 («spettatori»; al v. 526 si parla di *sof oi*), v. 1115 («giudici»); *Pax.*, v. 730 («aiutanti»), v. 732 («spettatori»); nella parabasi di *Thesm.* si parla degli (agli) uomini: vv. 787, 810, 824 e al v. 839 il Coro si rivolge genericamente alla *pol i'*; *Ach.*, v. 629 (il termine generico per spettatori, *to qeatron*), v. 645 («Atenesi»).

⁶⁰ Si noti che negli *Uccelli* la prima plurale è più frequente che in tutte le altre commedie: il Coro si identifica in un gruppo unitario e parla di sé, usando appunto la prima plurale; l’alto numero delle voci alla terza singolare si spiega anche con l’uso di forme impersonali, quali *crhve dei'* (che sono annoverate tra le voci alla terza singolare) e con l’uso del pronome indefinito *ti'* (accompagnato al v. 753 da *uhwh*, che sottolinea che il destinatario del messaggio è il pubblico), che ha il verbo alla terza singolare, ma che in realtà si rivolge al pubblico («se qualcuno tra voi, o spettatori...»).

delle donne e la ignominiosa razza degli uomini»⁶¹. La situazione comunicativa di questa commedia è alquanto anomala, in quanto il Coro è formato da un gruppo in posizione sociale subordinata che si oppone al gruppo maschile dominante: il confronto quindi, prima ancora che tra attori del Coro e pubblico, avviene tra gruppo meno influente (donne) e gruppo influente, a cui vengono mossi dei rimproveri. Si nota inoltre che in questa parabasi, caso abbastanza isolato, la terza persona singolare è frequente non molto di più della prima plurale: il “noi” conta 15 voci; questo è coerente con il programma che il Coro si propone all’inizio della parabasi: *hmei" toinun hma" aujta;" eu\l ekwmen paraba'sai* («noi, nella parabasi, dunque parliamo bene di noi stesse», v. 785).

Oltre che per il rimprovero, il “voi” rivolto al pubblico può essere usato per chiedere clemenza verso il poeta o verso l’intero Coro: così, *aiῤesq’(e)* («sollevate») in *Eq.* 546 (*to; rbqion*, «il rumore fatto da un vascello che si avanza a forza di remi»⁶²), in cui il Coro chiede al pubblico di applaudire, usando la metafora marittima del rumore fatto dal vascello; *fqonei’q’(e)*, in *Eq.* 580, rivolto al pubblico da parte dei cavalieri del Coro, per non essere rimproverati per i loro capelli lunghi.

Per la tipologia del “voi” come assistenti in scena (categoria (b)), abbiamo il solo *ful attete* (*Pax* 732). Questo verbo all’imperativo non è rivolto al pubblico⁶³, ma a una categoria ben precisa di persone: gli aiutanti, menzionati al v. 729 (vv. 728-29: *hmei" de; tew" tade ta; skeuh paradonte" toi" ajkolouqoi" dwmen swzein*). A costoro il Coro chiede di custodire *ajdreiw* gli attrezzi. Il Coro della *Pace* è infatti un Coro ‘composito’⁶⁴, di persone di nazionalità diversa, che hanno una precisa funzione nella commedia: estrarre la dea Pace dall’antro in cui è rinchiusa; i movimenti che caratterizzano la loro presenza sulla scena comprendono anche il ritiro degli strumenti usati per liberarla: da qui la necessità degli inservienti, che diventano in maniera metateatrale, al modo di Aristofane, personaggi essi stessi della scena.

Per la tipologia del “voi” come membri del Coro a cui il corifeo si rivolge (quella che abbiamo anche definito autoapostrofe del Coro, categoria (c)), si ha ad esempio *ajete* (*Lys.* 664): in questo caso, l’esortazione viene rivolta dal corifeo al proprio gruppo, invitandolo a scuotersi e ricordando i tempi passati. Si nota quindi come il “voi”, nella *Lisistrata*, assuma valori diversi: esso viene talora riferito al gruppo op-

⁶¹ Mastromarco-Totaro 2006, 505, nota 114.

⁶² Mastromarco 1983, 257.

⁶³ Questo non significa tuttavia che il pubblico sia poco coinvolto, anzi, usando le parole di Cassio, «qui si crea un rapporto di dare e avere tra il pubblico e la vicenda cui danno vita gli attori, sia attraverso la mediazione del coro [...] sia direttamente»; si verifica dunque un «forte coinvolgimento del pubblico» e «qui più che altrove si sente [...] che l’unico pubblico possibile per Aristofane è quello contemporaneo» (Cassio 1985, 37-38).

⁶⁴ Sul Coro della *Pace* si rimanda a Cassio 1985 e alla bibliografia in esso citata.

posto (vedi categoria (d)) e, indirettamente, agli uomini presenti nel pubblico, oppure al proprio gruppo a cui si danno comandi o esortazioni, come in questo caso.

Per la tipologia del “voi” come membri dell’altro semicoro (categoria (d)) si hanno vari esempi: $\upsilon\eta\phi\iota\sigma\alpha\sigma\epsilon$, in *Ach.* 714: il semicoro, nel dialogo con l’altro semicoro, dice di decretare che ci siano processi distinti per vecchi e giovani; questo verbo può però essere visto come riferito al pubblico, a cui il Coro si rivolge come gancio con la contemporaneità; e anche $\phi\omicron\eta\eta\epsilon\iota\tau\epsilon$, *Lys.* 649, e $\alpha\eta\tau\epsilon\iota\sigma\phi\epsilon\tau\epsilon$, *Lys.* 654, rivolti al gruppo degli uomini; tuttavia, dal momento che al v. 648 la corifea si propone di dare consigli alla città, queste due voci si possono anche intendere come estese al gruppo dominante (maschile) della città e degli spettatori. Non si tratta semplicemente degli uomini del Coro, ma di tutti gli uomini, e così il rimprovero, se come primo destinatario ha il semicoro ‘avversario’, si rivolge anche a tutta la comunità. Nella parabasi della *Lisistrata* abbastanza diffusa è la prima persona singolare (che conta 20 voci, il più alto numero tra tutte le parabasi): ciò si deve al fatto che il corifeo non è in questo caso semplicemente il portavoce del poeta, ma un vero e proprio personaggio che replica alle donne usando verbi alla prima singolare ($\phi\upsilon\lambda\alpha\kappa\omicron\mu\alpha\iota$, del v. 631; $\phi\omicron\rho\eta\sigma\omega$, del v. 632); allo stesso modo, la corifea racconta il suo percorso formativo da arrefora a canefora, alla prima persona singolare. In questo senso, il rapporto tra i due semicori si snoda più su un’opposizione “io-tu” che su una “noi-voi”⁶⁵.

5. Conclusioni

Dal computo totale delle voci verbali si evince che la seconda persona plurale nelle parabasi di Aristofane è il 9,5% del totale dei verbi dei modi finiti; questa percentuale è molto più alta di quella delle voci alla seconda plurale in Archiloco, in Teognide e in Ipponatte⁶⁶. La situazione comunicativa nelle parabasi risulta essere diversa da quella dei versi dei tre poeti lirici. Archiloco non coinvolgeva il pubblico direttamente, rivolgendosi a un “voi”, ma ‘dava per scontato’ che al pubblico fossero

⁶⁵ Proprio per le sue peculiari caratteristiche, questo Coro appare differente dagli altri: la parabasi, ad esempio, più che avere la funzione di rottura scenica e dialogo con il pubblico, continua invece le tematiche del resto della commedia, portando in evidenza lo scontro ideologico-sociale tra semicoro femminile e semicoro maschile. La scelta di inserire la parabasi della *Lisistrata* nel computo dei verbi si giustifica però con la presenza, all’interno del Coro, di espressioni rivolte al pubblico, che ‘tradiscono’ la reale funzione della parabasi, anche in questa commedia *sui generis*. Così, la corifea delle donne afferma, ai vv. 638-639: $\eta\mu\epsilon\iota\ \gamma\alpha\rho\ \omega\lambda\pi\alpha\eta\tau\epsilon\ \alpha\eta\sigma\tau\omicron\iota\upsilon\ \lambda\omicron\gamma\omega\upsilon\ \kappa\alpha\tau\alpha\sigma\omicron\mu\epsilon\eta\ \tau\eta\ \rho\omicron\lambda\epsilon\iota\ \sigma\eta\mu\iota\mu\omega\upsilon$ («noi infatti, o cittadini tutti, cominciamo dei discorsi utili per la città»). L’appello al pubblico rimane, ma esso è veicolato attraverso lo scontro dialogico tra le due parti del Coro. Per un’analisi approfondita del Coro e della parabasi della *Lisistrata* si rimanda a Henderson 1988, in particolare pp. 148-62.

⁶⁶ Per Archiloco si trattava dello 0,79% (contando sia i giambi sia le elegie), per Teognide dello 0,2%, per Ipponatte dello 0,74%.

rivolte le sue parole, senza quindi necessità di marcare il riferimento a una pluralità. Egli sceglieva di sottolineare la destinazione delle sue parole quando il gruppo era diverso da quello degli *hetairoi*, come nel caso dei cittadini del fr. 109 (e verosimilmente del fr. 13). La seconda plurale viene a mancare quindi nell'attacco scommatico (forse anche perché poco incisiva a livello comunicativo), mentre è usata quando il poeta vuole sottolineare la destinazione specifica di un'esortazione o di un messaggio.

Quando ci si sposta nell'ambito dell'altro grande genere che utilizza l'*oḗnomasti*; *kwmwdeih*⁶⁷, si nota che il numero delle voci alla seconda persona plurale aumenta in modo considerevole. La scelta di tenere in conto solo le voci verbali delle parabasi⁶⁸ è dovuta alla ricerca del maggior grado di somiglianza della funzione comunicativa della commedia e dei brani lirici: il Coro, infatti, nelle parti paraboliche, più che essere un 'attore' o un personaggio, riporta le idee del poeta e parla apertamente delle problematiche della città, apostrofando il pubblico non molto diversamente da quel *pol'itai* del fr. 109 di Archiloco; quindi viene in parte eliminato l'aspetto drammatico e messo in luce il rapporto uno a uno tra poeta e pubblico. Ciò riporta quindi a una sfera comunicativa più simile a quella della lirica.

Non a caso Aristofane riprende proprio il fr. 109 di Archiloco: nella *Pace*, Ermes si rivolge al Coro⁶⁹, dicendo: *ἄσοφωτάτοι γεωργοὶ τᾶμα δὴ; xuniēte/ rhmatē(a)* (*Pax*, 603). Si tratta di una chiara allusione al frammento archilocheo⁷⁰; tale frammento ha echi anche in Cratino e in Eupoli. Infatti, il fr. 211 di Cratino recita: *ἄλιπερνήτε" πολῖται, τᾶμα δὴ; xuniēte*⁷¹. In modo simile, il fr. 392 di Eupoli, ai vv. 1-2, recita: *αἶψά ἄκουετᾶ, ἄγεαταὶ τᾶμα; kai; xuniēte rhmatē, euju; gar pro;" ulna" prwton apol oghsomai*⁷². Gli scoli ad Aristofane⁷³ ci riportano il testo di Archiloco (con *λιπερνήτε"* al posto dell'aristofaneo *σοφωτάτοι*), mentre la tradizione indiretta di Aristofane ha *λιπερνήτε"*⁷⁴. In ogni caso, la vicinanza al testo archilocheo è sorprendente. La differenza vistosa è che Archiloco si riferiva ai *pol'itai*, mentre Ermes si rivolge ai *gewrgoi*. Ancora un punto a favore della vicinanza tra giambo e

⁶⁷ Cf. nota 50.

⁶⁸ Si tengono in conto sia le parabasi prime, sia le seconde, sia, per le *Rane*, alcuni versi corali che svolgono funzione parabolica; si rimanda a Totaro 1999.

⁶⁹ Sul Coro della *Pace*, che è variegato e composito, si rimanda a Cassio 1985.

⁷⁰ Cf. Olson 2003, 195-96.

⁷¹ Cf. PCG 1983, IV, 230-31.

⁷² Cf. PCG 1986, V, 514-15. Su Eupoli in generale e su questo frammento in particolare, cf. Storey 2003, specialmente le pp. 300-03 e relativa bibliografia.

⁷³ Per gli scoli cf. Holwerda 1982, 95.

⁷⁴ Anche su questo si veda Olson 2003, 195-96.

commedia (si tenga presente tuttavia che è un personaggio e non il Coro a dire questa frase)⁷⁵.

Giovan Battista D'Alessio ha sottolineato la vicinanza tra le *performances* liriche e quelle drammatiche dal punto di vista della deissi affermando che «le due forme di comunicazione hanno potenzialmente molto in comune nel trattare l'aspetto deittico del linguaggio. Entrambi i tipi di testi devono usare parole per evocare un di più di comunicazione collocando esecutori e pubblico in un contesto che in parte è costruito dalle parole stesse»⁷⁶.

Allora perché nonostante tante somiglianze il conto delle seconde persone plurali soggetto dà risultati così diversi? Prendendo in prestito alcune riflessioni di D'Alessio⁷⁷, possiamo dire che «il testo drammatico evoca molto più frequentemente [della lirica] un contesto diverso da quello in cui il pubblico si colloca, e, soprattutto in mancanza di elementi che evochino in maniera realistica il contesto fittizio, deve fare uso abbondante di tutti gli elementi linguistici che aiutino a reinterpretare i referenti esterni»⁷⁸; il testo lirico, invece, «si colloca in una situazione abbastanza diversa, in quanto il suo riferimento contestuale risponde per lo più a identità e regole condivise con il pubblico che prende parte allo 'spettacolo'»⁷⁹. Per così dire, il pubblico di Archiloco è parte dello spettacolo, della *performance*, spettatore-attore (si capisce dal continuo scambio di battute che presuppongono una conoscenza reciproca in qualche modo data per scontata). Quando il poeta si rivolge a questo pubblico, non ha necessità di sottolinearlo enfaticamente: è scontato che sia così; il "voi" non ha bisogno di essere marcato.

Ciò accade necessariamente invece in uno spettacolo teatrale, in cui il pubblico assiste alla scena e non è dato che vi partecipi: la sua interazione è scarto rispetto alla norma e per questo l'autore drammatico (Aristofane nella fattispecie) rimarca il riferimento a un "voi" che in quel momento e non prima risulta diventare ed essere un 'membro' dello spettacolo.

Vercelli

Manuela Naso

⁷⁵ Si noti che anche una delle due voci alla seconda plurale riscontrate in Ipponatte, *labete*, fr. 120, è ripresa da Aristofane, in *Thesm.* 568, inserita in bocca a un personaggio; in *Vesp.* 408, in bocca al Coro. Espressioni simili, anche se con significato non identico, cioè non per avviare alla lotta, si trovano in *Nub.* 1102, in bocca al Discorso Migliore e in *Lys.* 1093, in bocca al Coro.

⁷⁶ D'Alessio 2007, 97.

⁷⁷ Tali riflessioni sono state usate da D'Alessio per sottolineare come la deissi nei testi drammatici sia molto più frequente e più usata che nei versi lirici; allo stesso modo, in questo lavoro si è notato come l'uso della seconda plurale sia molto più frequente nei testi drammatici (comici) che in quelli di Archiloco e nella silloge teognidea; si rimanda in ogni caso a D'Alessio 2007 e D'Alessio 2004.

⁷⁸ D'Alessio 2007, 103.

⁷⁹ D'Alessio 2007, 104.

Bibliografia

Acosta-Hughes 2002

B. Acosta-Hughes, *Polyeideia, The Iamb of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2002

Adrados 1981

F.R. Adrados, *El mundo del la lirica griega antigua*, Alianza Editorial, Madrid 1981

Aloni 2006

A. Aloni, *La performance giambica nella Grecia arcaica*, in "Annali online di Ferrara - Lettere", 1, 2006, 83-107 (dal sito: <http://eprints.unife.it/annali/lettere/aloni.pdf>, consultato nel luglio 2006)

Austin-Olson 2004

Aristophanes, Thesmophoriazusae, Edited with Introduction and Commentary by C. Austin and S. Douglas Olson, Oxford University Press, Oxford 2004

Bachtin 1968

M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, tr. it., Einaudi, Torino 1968

Bachtin 1979

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, Carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr. it., Einaudi, Torino 1979

Bartol 1992

K. Bartol, *Where Was Iambic Poetry Performed? Some Evidence from the Fourth Century BC*, in CQ 42, 1, 1992, 65-71

Bonanno 1980

M.G. Bonanno, *Nomi e soprannomi archilochei*, in MH 37, 2, 1980, 65-88

Bonanno 1995

M.G. Bonanno, *L'io lirico greco e la sua identità (anche biografica?)*, in *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, a cura di I. Gallo e L. Nicastrì, Edizioni Scientifiche Italiane, Salerno 1995

Bonifazi 2001

A. Bonifazi, *Mescolare un cratere di canti: pragmatica della poesia epinicia in Pindaro*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2001

Bonifazi 2004

A. Bonifazi, *?????? in Pindar: between Grammar and Poetic Intention*, in CPh 99, 2004, 283-99

Bossi 1990

F. Bossi, *Studi su Archiloco*, Bari 1990

Bowie 1986

E.L. Bowie, *Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival*, in JHS 106, 1986, 13-35

Bowie 2001

E.L. Bowie, *Early Greek Iambic Poetry: the Importance of Narrative*, in *Iambic Ideas, Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Edited by A. Cavarzere, A. Aloni e A. Barchiesi, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham-Boulder-New York-Oxford, 2001, 1-28.

Bowie 2001 b

- E.L. Bowie, *Ancestors of Historiography in Early Greek Elegiac and Iambic Poetry?*, in *The Historian's Craft in the Age of Herodotus*, Edited by N. Luraghi, Oxford University Press, Oxford 2001
- Burzacchini 2004
G. Burzacchini, *Omero nella giambografia arcaica*, in *Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro*, a cura di G. Zanetto, D. Canavero, A. Capra, A. Sgobbi, Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, Milano 2004, 51-99
- Calame 2004
C. Calame, *Deictic Ambiguity and Auto-referentiality: Some Examples from Greek Poetics*, in *Arethusa* 37, 2004, 415-43
- Carey 1986
C. Carey, *Archilochus and Lycambes*, in *QC* 36, 1, 1986, 60-67
- Cassio 1985
A.C. Cassio, *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Liguori Editore, Napoli 1985
- Clay 2004
D. Clay, *Archilochos Heros. The Cult of Poets in the Greek Polis*, Harvard University Press, Cambridge 2004
- D'Alessio 1996
Callimaco, Aitia, Giambi, Frammenti elegiaci minori, Frammenti di sede incerta, traduzione e note di G. B. D'Alessio, volume secondo, BUR, Milano 1996
- D'Alessio 2004
G.B. D'Alessio, *Past Future and Present Past: Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric*, in *Arethusa* 37, 2004, 267-94
- D'Alessio 2007
G.B. D'Alessio, *??????????: ECCE SATYRI (PRATINA, PMG708= TrGF 4 F 3). Alcune considerazioni sull'uso della deissi nei testi lirici e teatrali*, in *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, Edizioni ETS, Pisa 2007, 95-128
- Degani 1977
E. Degani, *Sul nuovo Archiloco (Pap. Colon. Inv. 7511)*, in *Poeti greci giambici ed elegiaci*, a cura di E. Degani, Mursia, Milano 1977
- Degani 1983
Hipponax, Testimonia et fragmenta, edidit H. Degani, BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, Leipzig 1983
- Degani 1984
E. Degani, *Studi su Ipponatte*, Adriatica Editrice, Bari 1984
- Degani 1988
E. Degani, *Giambo e commedia*, in *La polis e il suo teatro/2*, a cura di E. Corsini, Editoriale Programma, Padova 1988
- Degani-Burzacchini 1977
Lirici greci, Antologia, a cura di E. Degani e G. Burzacchini, La nuova Italia, Firenze 1977
- Dover 1963

- K.J. Dover, *The Poetry of Archilochus*, in *Archiloque*, Entretiens sur l'antiquité classique X (Vandoeuvres, Genève, 26-8/3.9.1963), Fondation Hardt, Genève 1963, 183-211
Dover 1968
Aristophanes, Clouds, Edited with Introduction and Commentary by K.J. Dover, Clarendon Press, Oxford 1968
- Dover 1993
Aristophanes, Frogs, Edited with Introduction and Commentary by K.J. Dover, Clarendon Press, Oxford 1993
- Dunbar 1995
Aristophanes, Birds, Edited with Introduction and Commentary by N. Dunbar, Clarendon Press, Oxford 1995
- Ferrari 2000
Teognide, Elegie, traduzione e note di F. Ferrari, BUR, Milano 2000 [1989]
- Gentili 1982
B. Gentili, *Archiloco e la funzione politica della poesia del biasimo*, in QUCC 11, 1982, 7-28
- Gerber 1999
Greek Iambic Poetry from the Seventh to the Fifth Centuries BC, Edited and Translated by D.E. Gerber, Harvard University Press, Cambridge 1999
- Henderson 1988
Aristophanes, Lysistrata, Edited with Introduction and Commentary by J. Henderson, Clarendon Press, Oxford 1988
- Holwerda 1982
Scholia in Vespas; Pacem; Aves et Lysistratam, fasc. II continens Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem, edidit D. Holwerda, Bouma's Boekhuis B.V., Groningen 1982
- Hubbard 1991
T.K. Hubbard, *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Cornell University Press, Ithaca and London 1991
- Kerkhecker 1999
A. Kerkhecker, *Callimachus Book of Iambi*, Clarendon Press, Oxford 1999
- Imperio 2004
O. Imperio, *Parabasi di Aristofane: Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Adriatica Editrice, Bari 2004
- Irwin 1998
E. Irwin, *Biography, Fiction, and the Archilochean Ainos*, in JHS 118, 1998, 177-83
- Macdowell 1971
Aristophanes, Wasps, Edited with Introduction and Commentary by D.M. Macdowell, Clarendon Press, Oxford 1971
- Marcaccini 2001
C. Marcaccini, *Costruire un'identità, scrivere la storia: Archiloco, Paro e la colonizzazione di Taso*, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2001
- Mastromarco 1983
Aristofane. Le commedie, traduzione e note di G. Mastromarco, UTET, Torino 1983

- Mastromarco 1994
G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Laterza, Bari 1994
- Mastromarco 2006
Aristofane. Le commedie, a cura di G. Mastromarco e P. Totaro, II, UTET, Torino 2006
- Nagy 1996
G. Nagy, *Poetry as Performance, Homer and beyond*, Cambridge University Press, Cambridge 1996
- Noussia 2001
Solone, Frammenti dell'opera poetica, premessa di H. Maehler, introduzione e commento di M. Noussia, traduzione di M. Fantuzzi, BUR, Milano 2001
- Olson 2002
Aristophanes, Acharnians, Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Oxford University Press, Oxford 2002
- Olson 2003
Aristophanes, Peace, Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Clarendon Press, Oxford 2003 [1998]
- Paduano 1996
Aristofane, Le Rane, introduzione e traduzione di G. Paduano, note di A. Grilli, BUR, Milano 1996
- PCG 1983, IV
Poetae comici graeci, ediderunt R. Kassel et C. Austin, IV (Aristophon- Crobylus), Walter de Gruyter, Berolini et Novi Eboraci 1983
- PCG 1986, V
Poetae comici graeci, ediderunt R. Kassel et C. Austin, V (Damoxenus-Magnes), Walter de Gruyter, Berolini et Novi Eboraci 1986
- Pickard-Cambridge 1962
A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, second edition, revised by T.B.L. Webster, Clarendon Press, Oxford 1962
- Pfeiffer 1949
Callimachus, edidit R. Pfeiffer, volumen I, Fragmenta, e typographeo clarendoniano, Oxonii 1949
- Pippin Burnett 1988
A. Pippin Burnett, *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London 1988
- Pouilloux 1963
J. Pouilloux, *Archiloque et Thasos: histoire et poésie*, in *Archiloque*, Entretiens sur l'antiquité classique X (Vandoeuvres, Genève, 26-8/3.9.1963), Fondation Hardt, Genève 1963, 3-36
- Reinhardt 1996
K. Reinhardt, *The Adventures in the Odyssey*, in *Reading the Odyssey: Selected Interpretive Essays*, Edited with an Introduction of S.L. Schein, Princeton University Press, Princeton 1996
- Rosen 1988
R.M. Rosen, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, American Classical Studies 19, Scholars Press, Atlanta, Georgia 1988

Russello 1993

Archiloco, Frammenti, con un saggio di B. Gentili, traduzione e note di N. Russello, BUR, Milano 1993

Snell 2002

B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 2002 [1963]

Sommerstein 1981

Aristophanes, Knights, Edited with Translation and Notes by A.H. Sommerstein, Aris & Phillips, Warminster 1981

Stelhe 1997

E. Stehle, *Performance and Gender in Ancient Greece*, Princeton University Press, Princeton 1997

Storey 2003

I.C. Storey, *Eupolis Poet of Old Comedy*, Oxford University Press, Oxford 2003

Totaro 1999

P. Totaro, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Adriatica Editrice, Bari 1999

West 1974

M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Walter de Gruyter, Berlino-New York 1974

West 1989

Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati, volumen I, editio altera, edidit M.L. West, e typographeo Clarendoniano, Oxonii 1989

West 1992

Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati, volumen II, editio altera, edidit M.L. West, e typographeo Clarendoniano, Oxonii 1992

Wilson 2007, I

Aristophanis Fabulae, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit N.G. Wilson, tomus I, *Acharnenses, Equites, Nubes, Vespae, Pax, Aves*, e typographeo clarendoniano, Oxonii 2007

Wilson 2007, II

Aristophanis Fabulae, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit N.G. Wilson, tomus II, *Lysistrata, Thesmophoriazusae, Ranae, Ecclesiazusae, Plutus*, e typographeo clarendoniano, Oxonii 2007

Zanetto 2001

G. Zanetto, *Iambic Patterns in Aristophanic Comedy*, in *Iambic Ideas, Essays on a poetic tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, edited by A. Cavarzere, A. Aloni e A. Barchiesi, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham-Boulder-New York-Oxford, 2001, 65-76

Abstract

The article studies the interaction between author and audience in archaic Greek lyric poetry through an analysis of verbal forms. In the text of the most important elegiac and iambic poets (Archilochus, Hipponax and Theognis), verbs in the second plural are exceedingly rare. Iambus and elegy are performed in the symposium but, surprisingly, the speaker does

not seem to address a community. In Archilochus, Hipponax and Theognis, the speaker uses the second plural only in special situations. The community is the main implicit addressee: this is a common knowledge of the entire group to which the poet speaks. Verbs in the second plural occur when the speaker addresses a political community, especially outside the symposium. The second part of the study analyses the *parabaseis* of Aristophanes. Comic choruses very often make use of verbs in the second plural. Comedy is related to iambus but the performance conditions are different. In the *parabasis*, the chorus must specify their addressee: the audience, the city, an individual, etc. The chorus often involves the audience in the action and breaks the theatrical illusion.

Lirica arcaica-Aristofane-Forme comunicative